UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
ITALIANAS

LEILA MARANGON

**As traduções brasileiras de *Cristo si è fermato a Eboli*, de Carlo Levi:
Figuras de linguagem e dialeto.**

São Paulo
2018

LEILA MARANGON

**As traduções brasileiras de *Cristo si è fermato a Eboli*, de Carlo Levi:
Figuras de linguagem e dialeto.**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, para obtenção do grau de mestre em Letras.

Orientadora: Professora Doutora Lucia Wataghin

de acordo:

Lucia Wataghin

05/11/2018

São Paulo
2018

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

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

M311t Marangon, Leila
As traduções brasileiras de Cristo si è fermato a
Eboli, de Carlo Levi: Figuras de linguagem e
dialeto. / Leila Marangon ; orientador Lucia
Wataghin. – São Paulo, 2018.
131 f.

Dissertação (Mestrado)– Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana.

1. Literatura Italiana. 2. Carlo Levi. 3.
tradução. 4. figuras de linguagem. 5. dialeto. I.
Wataghin, Lucia, oriente. II. Título.

MARANGON, Leila. **As traduções brasileiras de *Cristo si è fermato a Eboli*, de Carlo Levi: Figuras de linguagem e dialeto.** Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

À minha família mais que querida, por tudo;
meus pais, Lídia e Heitor (*in memoriam*),
meus irmãos Laércio, Lenita e Lílíana
e sobrinhas Fernanda e Isabela.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Lucia Wataghin, pelo apoio, incentivo e empenho na orientação desta trajetória de constante aprendizado.

Às professoras Maria Cecília Casini e Ângela Maria Tenório Zucchi, pelas preciosas orientações por ocasião do exame de qualificação.

À minha família, por todo o amor, incentivo e apoio nos momentos de dificuldades.

Aos amigos queridos, pelos bons momentos passados juntos e que contribuíram para que a carga de trabalho envolvida na pesquisa fosse melhor suportada.

Aos colegas e amigos do Grupo de Literatura Italiana Traduzida no Brasil (USP/UFSC), pelo acolhimento, amizade e boas experiências compartilhadas.

Aos colegas e professores do Programa de Língua, Literatura e Cultura Italianas da FFLCH/USP com os quais tive a alegria de conviver e que tanto me ensinaram.

À CAPES, pelo apoio financeiro por meio da bolsa concedida para a realização desta pesquisa.

Todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfas obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto.

Italo Calvino

RESUMO

MARANGON, Leila. **As traduções brasileiras de *Cristo si è fermato a Eboli*, de Carlo Levi: Figuras de linguagem e dialeto**. 2018. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

No romance autobiográfico "*Cristo si è fermato a Eboli*", Carlo Levi narra acontecimentos vividos durante o período em que cumpriu pena de confinamento na Lucânia, imposta pelo governo fascista, de quem era opositor. Publicado na Itália em 1945, o livro teve duas traduções no Brasil, uma em 1952 e outra em 1986. No presente trabalho são analisadas as escolhas das tradutoras brasileiras nos trechos em que os personagens comunicam-se fazendo uso de expressões populares e dialetais e provérbios, bem como naquelas passagens em que Carlo Levi mostra-se irônico ou vale-se de outras figuras de linguagem. A análise tem por fundamento a sistemática de deformação a que se refere Antoine Berman e será observada a forma como tal sistemática manifesta-se nas traduções como um todo e em particular nos trechos acima referidos. A metodologia adotada foi a leitura da obra em análise, seu original em língua italiana, bem como das demais obras narrativas de Carlo Levi, para fins de assimilação do estilo do autor e comparação do texto original com as traduções brasileiras.

Palavras-chave: Literatura italiana. Carlo Levi. *Cristo si è fermato a Eboli*. Estudos da tradução. Antoine Berman.

ABSTRACT

MARANGON, Leila. **The Brazilian translations of *Christ stopped at Eboli* by Carlo Levi: Figures of speech and dialect.** 2018. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

In the autobiographical novel "Cristo si è fermato a Eboli", Carlo Levi narrates events that occurred during the period of his imprisonment in Lucania imposed by the fascist government, to which he was opposed. Published in Italia in 1945, it has two translations in Brazil, one in 1952 and another in 1986. This work will analyze the choices made by the Brazilian translators in the passages where the characters communicate using popular and dialectal expressions and proverbs, as well as in passages where Carlo Levi is ironic or uses other figures of speech. The analysis is based on the system of deformation referred to by Antoine Berman and will be observed how such system is expressed in the translations as a whole and specifically in the passages referred to above. The methodology adopted was the reading of the book under analysis, its original version in Italian and other narrative works of Carlo Levi, for assimilation of the style of the author and comparison of the original text with the Brazilian translations.

Keywords: Italian literature. Carlo Levi. *Christ stopped at Eboli*. Translation studies. Antoine Berman.

RIASSUNTO

MARANGON, Leila. **Le traduzioni brasiliane di *Cristo si è fermato a Eboli*, di Carlo Levi. Figure retoriche e dialetto**. 2018. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Nel romanzo autobiografico "Cristo si è fermato a Eboli", Carlo Levi racconta degli avvenimenti vissuti durante il periodo di detenzione in Lucania che gli è stato imposto dal governo fascista, di cui era un oppositore. Pubblicato in Italia nel 1945, il libro ha avuto due traduzioni in Brasile, una nel 1952 e un'altra nel 1986. Nel presente lavoro sono analizzate le scelte del traduttore brasiliano nei brani in cui i personaggi si comunicano usando espressioni popolari e dialettali e proverbi, così come in quei brani in cui Carlo Levi si mostra ironico o fa uso di altre figure retoriche. L'analisi si basa nel sistema di deformazione di cui parla Antoine Berman e sarà osservato il modo in cui tale sistematica si manifesta nell'insieme delle traduzioni e in particolare nei brani menzionati prima. La metodologia adottata è stata la lettura dell'opera in analisi, il suo originale in lingua italiana, nonché delle altre opere narrative di Carlo Levi, per l'assimilazione dello stile dell'autore e il confronto tra il testo originale con le traduzioni brasiliane.

Parole chiave: Letteratura italiana. Carlo Levi. *Cristo si è Fermato a Eboli*. Studi delle traduzioni. Antoine Berman.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 <i>CRISTO SI È FERMATO A EBOLI</i>	17
1.1 Obra representativa do neorrealismo	17
1.2 Outras considerações	23
2 A RECEPÇÃO NO BRASIL	39
3 ANTOINE BERMAN E A SISTEMÁTICA DA DEFORMAÇÃO	57
3.1 Experiência e reflexão	57
3.2 Tendências deformadoras	63
4 AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS	83
4.1 Traduções das figuras de linguagem	84
4.2 Da tradução do dialeto	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125

INTRODUÇÃO

O presente trabalho está inserido no âmbito dos estudos da literatura italiana traduzida no Brasil, conduzidos pela Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que desenvolvem projeto conjunto de pesquisa do qual resultou, dentre outros, o Dicionário Bibliográfico de Literatura Italiana traduzida no Brasil, elaborado pela UFSC (período de 1900 a 1950) e pela USP (a partir de 1951)¹; o objetivo do projeto é o mapeamento das obras literárias italianas traduzidas no país e, num sentido mais amplo, é voltado ao modo pelo qual a tradução pode ser um veículo inter e transcultural.²

Nesse contexto, a pesquisa de que trata esta dissertação tem por objeto a análise das traduções brasileiras de *Cristo si è fermato a Eboli*, de Carlo Levi, com ênfase nas escolhas tradutórias, notadamente quanto às inúmeras figuras de linguagem de que se valeu o autor e às expressões dialetais presentes na obra.

A análise das traduções terá por fundamento a teoria da “sistemática da deformação” desenvolvida por Antoine Berman em sua obra “A tradução e a letra ou o albergue do longínquo”, em que o teórico identifica circunstâncias nas quais as escolhas tradutórias acabam por causar deformações no texto. Tais

¹ www.dlit.ufsc.br e www.usp.br/dlit

² *Tra i principali obiettivi del progetto vi è la cartografia delle opere con la creazione di un dizionario bibliografico della letteratura italiana tradotta (disponibile su internet all'indirizzo www.dlit.ufsc.br), a partire da una rigorosa verifica delle opere censite. Le fonti sono costituite da biblioteche fisiche e virtuali, siti di libri usati, con l'acquisto, a volte, del materiale e, occasionalmente, consultazione di riviste e periodici allo scopo di reperire informazioni poi, comunque, da verificare. I criteri che hanno guidato l'inizio della ricerca sono stati quelli di stilare liste di autori, ma anche di condurre studi specifici su case editrici allo scopo di risalire a cataloghi e opere pubblicate di autori che altrimenti sarebbero stati difficili da "scovare". E in senso più ampio, come si diceva all'inizio, lo studio è rivolto al modo in cui la traduzione può fungere da veicolo inter e transculturale* (SANTURBANO, PETERLE, WATAGHIN, 2018, p. 144).

“Dentre os principais objetivos do projeto está a cartografia das obras com a criação de um dicionário bibliográfico da literatura italiana traduzida (disponível na Internet em www.dlit.ufsc.br), a partir de uma rigorosa verificação das obras catalogadas. As fontes são constituídas de bibliotecas físicas e virtuais, sites de livros usados, com a aquisição, às vezes, do material e, ocasionalmente, consulta de revistas e periódicos, com o objetivo de encontrar informações, que em seguida, no entanto, seriam verificadas. Os critérios que orientaram o início da pesquisa foram os de preparar listas de autores, mas também de conduzir estudos específicos sobre editoras, a fim de rastrear catálogos e obras publicadas por autores que de outra forma teriam sido difíceis de “descobrir”. E num sentido mais amplo, como se dizia no início, o estudo se voltou à maneira pela qual a tradução pode atuar como um veículo inter e transcultural” (SANTURBANO, PETERLE, WATAGHIN, 2018, p. 144). (tradução nossa)

deformações seriam inevitáveis diante daquilo que o referido teórico chama de impossibilidade de se traduzir fielmente um texto.

Cristo si è fermato a Eboli, o livro mais conhecido de Carlo Levi, teve duas traduções no Brasil: a primeira foi feita por Nair Lacerda e publicada em 1952 pela Editora Mérito, do Rio de Janeiro, com o título de "Cristo ficou em Eboli", e a segunda, realizada por Wilma Freitas Ronald de Carvalho intitulada "Cristo parou em Eboli", publicada pela Editora Nova Fronteira, também do Rio de Janeiro em 1986.

A escolha dessa obra para a pesquisa apresentada nesta dissertação deve-se a um verdadeiro encantamento à primeira leitura e ao fato de Carlo Levi ser um autor pouco conhecido no Brasil fora do meio acadêmico, mesmo tendo sido um dos mais importantes narradores italianos do século XX, dono de um estilo requintado.

Cristo si è fermato a Eboli atrai o leitor não somente pelo tema, mas sobretudo pela forma como a história é narrada. A fluidez da linguagem, ao mesmo tempo simples e elegante, é uma característica do estilo de Carlo Levi, presente em todos os seus livros. O autor encontra o contraponto à densidade da temática de sua obra, na utilização de uma linguagem irônica e repleta de figuras de linguagem.

A obra é o relato da experiência pessoal de Carlo Levi como condenado pelo regime fascista, do qual era opositor, ao cumprimento de pena de confinamento na Lucânia, nome como era antigamente conhecida a região da Basilicata. O confinamento que ocorreu entre os anos de 1935 e 1936 propiciou a Levi o conhecimento da realidade de uma região distante, paupérrima e abandonada pelos poderes constituídos do Estado e pela Itália mais desenvolvida do norte; propiciou ainda a interação direta com a população local, facilitada pela condição do autor de formado em medicina, embora não exercesse a profissão.

O título do livro refere-se a uma expressão utilizada pelos habitantes da Lucânia para simbolizar a dimensão do abandono em que viviam: Cristo teria parado em Éboli (cidade da região da Campânia, província de Salerno), onde terminava o acesso por trem, sem chegar a alguns dos locais mais miseráveis do extremo sul da Itália.

O livro foi escrito entre dezembro de 1943 e julho de 1944 (conforme anotação no final do texto) e publicado em 1945 pela Giulio Einaudi Editore, de Turim, cidade natal do autor.

A classificação da obra pela crítica especializada não é conclusiva, visto tratar-se de obra híbrida, por apresentar características de romance autobiográfico, poesia em prosa, memórias, literatura de viagem, ensaio sociológico, etc. O *incipit* do livro “*Sono passati molti anni, pieni di guerra, e di quello che si usa chiamare la Storia*”³, já revela ao leitor que o tempo presente de sua escrita não é o mesmo dos fatos relatados, que parecem tirados de um diário, mas com a peculiaridade de não serem ordenados cronologicamente e estarem sujeitos às armadilhas da memória e ao "acalorado" momento político pós-guerra, época de sua escritura.

O livro é importante representante do neorrealismo italiano, movimento cultural surgido no final dos anos trinta do século passado (e cujo ápice ocorreu em meados dos anos quarenta), em decorrência do anseio dos artistas da época de embasar suas manifestações artísticas nas emoções mais genuínas e populares da sociedade, integrando arte e realidade. Esse movimento caracteriza-se pelo rompimento com os códigos estilísticos então vigentes e concentra-se mais no conteúdo do que na forma, privilegiando temas de reflexão históricos e culturais. O neorrealismo é marcado por um caráter ideológico de esquerda, ligado ao ideal marxista, em oposição ao regime fascista. Difundiu-se pela literatura, artes plásticas e, sobretudo, no cinema, trazendo à luz temas ligados à política partidária, à questão operária, à ocupação de fábricas e de terras, etc; para tanto, a linguagem também sofreu alteração, tornando-se mais fluida, regional, dialetal, aproximando-se assim da realidade, reforçando os laços com o território e com a gente comum.

O presente trabalho é organizado da seguinte forma: no primeiro capítulo é feita uma breve contextualização da obra em análise no panorama da literatura italiana do período do segundo pós-guerra, e melhor explicitadas as características do que se chamou de neorrealismo. Ainda nesse capítulo são apresentadas de maneira mais detalhada algumas características do livro.

³ “Passaram-se muitos anos, cheios de guerra e do que se costuma chamar de História.” (LEVI, 1986, p. 11)

No segundo capítulo abordaremos a recepção da obra e de suas traduções no Brasil, com base em ampla pesquisa realizada no acervo dos jornais dos grupos “Folha de São Paulo” e “O Estado de São Paulo”, além do acervo digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

No capítulo seguinte é apresentada a teoria de Antoine Berman acerca da sistemática da deformação, que fundamenta a análise das traduções das figuras de linguagem e dialetos, que é realizada no capítulo subsequente; o teórico entende a tradução como experiência e reflexão sobre si mesma e que no trabalho do tradutor atuam certas “forças” que constituem aquilo que denomina “sistemática da deformação”, uma vez que por razões de ordem vária (políticas, filosóficas, estilísticas, falta de opção, etc.), o tradutor acaba por realizar alterações no texto, deformando-o, seja por meio de seu esclarecimento, alongamento, melhoramento, e outras formas que enumera.

Berman considera que a deformação de uma tradução pode dar-se de diversas formas e conforme o caso, resulta em uma das seguintes consequências: 1. Racionalização; 2. Clarificação; 3. Alongamento; 4. Enobrecimento; 5. Empobrecimento qualitativo; 6. Empobrecimento quantitativo; 7. Homogeneização; 8. Destruição dos ritmos; 9. Destruição das redes significantes subjacentes; 10. Destruição da sistemática; 11. Destruição ou exotização das redes linguísticas vernaculares; 12. Destruição das locuções; 13. Apagamento das superposições de línguas.

Tais tendências deformatórias são demonstradas no capítulo com exemplos extraídos do texto do próprio *Cristo si è fermato a Eboli*, sempre que possível.

Em pesquisa realizada através da leitura de obras de teoria da tradução, a escolha de Berman como fundamento para a análise aqui proposta, deve-se ao seu pioneirismo e à efetividade da “sistemática de deformações”, que pode ser comprovada na maioria das traduções, se não em todas.

No quarto capítulo é realizada a análise propriamente dita das traduções das figuras de linguagem e expressões dialetais; para tanto, além da literatura consultada para o terceiro capítulo, foi realizada pesquisa da obra de importantes estudiosos da gramática da língua portuguesa.

Trechos de livros escritos em italiano serão reproduzidos no corpo do trabalho nesse idioma, com a respectiva tradução em nota de rodapé. Quando

se identificar tradução de referidos trechos em obra publicada no Brasil, esta será utilizada com a respectiva citação da fonte.

Seguem-se aos capítulos, as considerações finais e as referências bibliográficas que ampararam todo o presente trabalho.

A metodologia adotada na pesquisa consiste basicamente na leitura da obra original e de suas traduções brasileiras e no cotejo das traduções dos trechos em que, no original, foram previamente identificadas figuras de linguagem e palavras ou expressões dialetais.

Também foram lidas as demais obras em prosa de Carlo Levi, a saber: *Paura della Libertà* (1939), *Paura della Pittura* (1942), *L'Orologio*, (1950), *Le parole sono pietre - tre giornate in Sicilia* (1955), *Tutto Il miele `e finito* (1956), *Il futuro ha un cuore antico*, (1956), *La doppia notte dei tigli* (1959), e *Quaderno a cancelli* (póstumo, de 1976, aos cuidados de Linuccia Saba).

Em viagem à Itália em 2017, foi realizada pesquisa referente ao tema da dissertação na *Fondazione Carlo Levi*, em Roma e em bibliotecas de diversas cidades e universidades italianas, a saber: *Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, *Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"*, *Università di Roma "La Sapienza"*, *Biblioteca Flamínia* (Roma), *Biblioteca Guglielmo Marconi* (Roma), *Università degli Studi di Napoli Federico II*, *Biblioteca "T. Stigliani" di Matera*, e *Biblioteca Augusta di Perugia*.

Com a finalidade de conhecer um pouco mais sobre o autor, suas relações pessoais e sociais e sua estilística na escrita cotidiana, foi realizada pesquisa da correspondência de Carlo Levi no *Archivio Centrale di Stato di Roma*.

Ainda na Itália, foi realizada pesquisa de campo na região da Basilicata, com visita à cidade de Matera, à sua biblioteca e ao *Centro Carlo Levi*, no *Palazzo Lanfranchi*. Na mencionada biblioteca foi possível ter acesso a um exemplar de uma edição limitada de *Cristo si è fermato a Eboli* traduzido por Francisco Paolo Mattatelli para o dialeto usado em Aliano, cidade na região de Matera, onde Carlo Levi cumpriu pena de confinamento, e que foi cenário dos fatos narrados no referido livro. Nessa tradução, o livro recebeu o título de "*Criste se jete fermate a Ebbele*". No Centro Carlo Levi foi possível contemplar a monumental obra "Lucania'61", um painel medindo 18,5 x 3,20 metros, pintado por Carlo Levi para representar a região da Basilicata nas comemorações na

mostra Itália 61, realizada em Turim, para celebrar o primeiro centenário da unificação da Itália.

Procuramos, com o presente trabalho, contribuir de alguma forma para a divulgação da obra de Carlo Levi e oferecer ao estudioso brasileiro uma pequena amostra da temática social e do estilo narrativo do escritor, por meio da análise das traduções das figuras de linguagem e dos dialetos, com o cotejo entre o original e as duas traduções brasileiras, à luz da teoria da “sistemática da deformação”, de Antoine Berman.

1 CRISTO SI È FERMATO A EBOLI

1.1 Obra representativa do neorrealismo

O período que se seguiu à segunda guerra mundial foi bastante profícuo para a literatura italiana. A agitação dos anos precedentes, o fascismo que governou a Itália por mais de vinte anos, a resistência armada, a necessidade de reconstrução do país, civil e culturalmente, fez com que intelectuais até então tolhidos em sua liberdade de expressão se manifestassem das mais variadas formas. É nesse contexto que Carlo Levi publica pela primeira vez uma obra literária, *Cristo si è fermato a Eboli*. Imediatamente, o livro desperta grande interesse e é traduzido para vários idiomas. Tal sucesso aponta para uma tendência que prevaleceria até meados dos anos cinquenta e que foi conhecida como neorrealismo.

Quando se fala em neorrealismo italiano, a ideia que primeiro vem à mente diz respeito às obras cinematográficas de Roberto Rossellini (Roma, cidade aberta, de 1945), de Luchino Visconti (Obsessão, de 1943 e A terra treme, de 1948) e de Vittorio De Sica (Ladrões de bicicleta, de 1948). O neorrealismo italiano tem sua principal expressão no cinema; todavia, manifesta-se também em outras artes e na literatura. Abrange a produção literária dos anos trinta ao início dos anos cinquenta do século XX, concentrando em poucos anos (de 1945 aos primeiros anos da década de 50), a publicação da maioria de suas obras representativas, a saber: em 1945, *Cristo si è fermato a Eboli*, de Carlo Levi e *Uomini e no*, de Elio Vittorini; em 1946, *Pane duro*, de Silvio Micheli; em 1947, *Il compagno*, de Cesare Pavese, *Spaccanapoli*, de Domenico Rea, *Cronache di poveri amanti*, de Vasco Pratolini, *Il sentiero dei nidi di ragno*, de Italo Calvino e *Il cielo è rosso*, de Giuseppe Berto; em 1948, *La casa in collina*, de Cesare Pavese; em 1949, *Le donne di Messina*, de Elio Vittorini, *Ultimo viene il corvo*, de Italo Calvino e *Prima che il gallo canti*, de Cesare Pavese; em 1949, *L'Agnese va a morire*, de Renata Viganò e em 1950, *La luna e i falò*, de Cesare Pavese e *Le terre del Sacramento*, de Francesco Jovine.

O termo "neorrealismo" já era usado durante o fascismo com referência a obras como *Gli indifferenti* (1929), de Alberto Moravia, *Tre operai* (1934), de Carlo Bernari e *Gente in Aspromonte* (1930), de Corrado Alvaro.

No presente capítulo é proposta uma breve análise da obra *Cristo si è fermato a Eboli*, sob a ótica de seu caráter neorrealista. Para tanto, necessário se faz o entendimento dos elementos que caracterizariam o neorrealismo, cuja definição é tarefa árdua (assim como foi a conceituação do realismo como escola literária), tendo em vista que não se trata de um movimento cultural ou corrente literária com características bem definidas, como foi, por exemplo, o futurismo, cujo início foi marcado por um manifesto⁴. Também não se pode falar em características comuns às obras do período, como ocorreu com o “*ermetismo*”⁵ dos anos trinta. Um elemento importante do neorrealismo foi o rompimento com os códigos estilísticos então vigentes e a maior preocupação dos autores com o conteúdo do que com a forma, privilegiando-se temas de reflexão históricos e culturais.

O neorrealismo surge do anseio dos artistas da época de embasar suas manifestações artísticas nas emoções mais genuínas e populares da sociedade, integrando arte e realidade. As manifestações literárias do neorrealismo são fortemente influenciadas pelas ideias de Gramsci, que denunciava a inexistência de uma cultura verdadeiramente popular, bem como a falta de engajamento político dos intelectuais italianos.

No dizer de Vicentini (2010, p. 11):

Por convenção crítica, chamou-se de neorrealismo o amplo movimento de renovação cultural, principalmente no cinema e na literatura, que surge a partir dos últimos anos do Fascismo e se estende até a primeira metade da década de 50, reunindo os intelectuais que aspiram a fazer da cultura um meio de imediata participação social.

O ano de 1945 marca a retomada da democracia na Itália; surge a necessidade de ser restabelecida a relação entre política e cultura. Nesse ano nascem as revistas de política e cultura “*Il Politecnico*”, fundada por Elio Vittorini, e “*Società*”, de Ranuccio Bianchi Bandinelli, que se tornam símbolos do período e que promovem acirradas discussões acerca do papel dos literatos e seu

⁴ Manifesto assinado por Filippo Tommaso Marinetti, publicado em 05 de fevereiro de 1909 no jornal italiano *Gazzetta dell'Emilia*, e logo após, em 20 de fevereiro de 1909, no periódico parisiense *Le Figaro*; tal manifesto foi considerado marco inicial do Futurismo.

⁵ O “*ermetismo*” foi uma corrente literária italiana dos anos trinta, principalmente no campo da poesia e da crítica, do qual são representantes os poetas Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo e Giorgio Caproni.

engajamento no novo contexto; as mudanças na sociedade italiana na época exigem mais do que alteração quanto à expressão das camadas sociais até então colocadas à margem; exigem a atitude dos literatos na promoção de uma tomada de consciência da realidade. É urgente a necessidade de se registrar a história então recente e a realidade escondida durante os obscuros anos do fascismo, antes que os fatos venham a ser manipulados por alguma visão oficializada.

Renasce a ideia da representação da realidade na literatura, que tivera sua fase áurea durante o período do realismo do século XIX, que na Itália ficou conhecido como *verismo* e que teve como expoente máximo o escritor siciliano Giovanni Verga; mas não se busca mais o realismo puro ou o retorno aos ideais “veristas”, calcados na razão e na ciência; enfatiza-se agora a redescoberta do pequeno mundo regional e a utilização de dialetos na fala dos personagens:

Tanto a voz memorialista quanto o narrador em terceira pessoa não estão muito interessados no realismo puro, nem mesmo numa repetição de ideais veristas. A narrativa neorrealista, de modo geral, revela a situação social e política que constrói a tragédia real dos grupos menos favorecidos (BETELLA, 2016, p. 26).

A narrativa neorrealista visa apenas enfatizar a trágica situação social e política das classes menos favorecidas, inserindo-se na literatura a temática da resistência antifascista, da luta dos camponeses e da classe operária. Mesmo nas obras ficcionais, a narrativa assume um caráter de testemunho e de crônica (ainda que se trate de um romance).

Interessante observar que em algumas obras literárias da época, os limites da representação da realidade poderiam ser questionáveis, como no caso de *Cristo si è fermato a Eboli*, de Carlo Levi e de *Cronache di poveri amanti*, de Vasco Pratolini, uma vez que são obras baseadas em memórias de fatos ocorridos muitos anos antes (anos 1930 e 1920, respectivamente) e escritas com a inevitável reelaboração artística em 1943/44 (*Cristo..*) e 1947 (*Cronache..*) (BETELLA, 2011).

Uma das características do neorrealismo italiano é a de ser identificado como fenômeno populista. Por populismo⁶ não há que se entender a manifestação artística de caráter popular, eventualmente menos elaborada. O populismo é um movimento político e ideológico que teria origem na época da revolução francesa, quando a burguesia precisou do apoio das massas populares para o enfrentamento da aristocracia e com isso propiciou a consciência social das camadas menos favorecidas, que passaram a ter participação na vida econômica e social do país. O mesmo fenômeno se verificou na Rússia e em outras partes do mundo, em épocas diferentes.

De acordo com Vicentini (2010, p. 12)

No caso italiano, o peso do secular atraso da sociedade e a entrada tardia do país na concorrência das modernas nações capitalistas seriam, segundo Asor Rosa, as coordenadas para entender a particular atitude populista de seus intelectuais.”

Em sua obra *Scrittori e Popolo*, de 1965, Asor Rosa analisa, sob a ótica do populismo, a atitude dos intelectuais italianos da Itália Unida diante do fato histórico que foi a pressão das massas populares, emergentes da desagregação da sociedade camponesa; entende por populismo, de modo geral, “a atitude dos

⁶ “POPULISMO

[po-pu-li-smo] s.m.

1 *Atteggiamento o movimento politico tendente a esaltare il ruolo e i valori delle classi popolari*

2 *spreg. Atteggiamento demagogico volto ad assecondare le aspettative del popolo, indipendentemente da ogni valutazione del loro contenuto, della loro opportunità*

3 *Movimento rivoluzionario russo della fine del sec. XIX, che propugnava l'emancipazione delle classi contadine e dei servi della gleba attraverso la realizzazione di una sorta di socialismo rurale*

4 *In ambito artistico, raffigurazione idealizzata del popolo, presentato come modello etico positivo*”

Disponível em http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/P/populismo.shtml, consultado em 21.06.2018.

(“POPULISMO

[po-pu-li-smo] s.m.

1 Atitude ou movimento político que tende a exaltar o papel e os valores das classes populares

2 depreciativo. Atitude demagógica voltada a favorecer as expectativas do povo, independentemente de cada avaliação de seu conteúdo, de sua oportunidade

3 Movimento revolucionário russo do fim do séc. XIX, que propugnava a emancipação das classes camponesas e dos servos da gleba por meio da realização de uma espécie de socialismo rural

4 no âmbito artístico, representação idealizada do povo apresentado como modelo ético positivo” (tradução nossa)

intelectuais burgueses de considerar o povo como modelo, receptáculo mítico de valores humanos, em conformidade ao qual se deve reorganizar e reformar a sociedade, no âmbito da vida nacional” (VICENTINI, 2010. p. 14).

Ao tentar aproximar-se do povo por meio da literatura, os escritores usam elementos de identificação com o mesmo, como a linguagem e a temática da realidade. Ocorre que, como a função do escritor engajado seria a de fomentar uma ideologia política, a realidade representada é aquela possível, muitas vezes idealizada.

Para os populistas o povo representaria os valores positivos, primitivos, destruídos pelo capitalismo, que é considerado responsável pelas injustiças, violência e desigualdade social.

Temas como a realidade social, a luta dos *partigiani*⁷, a questão meridional e a dos operários e camponeses em geral prevalecem nos textos da época. Muitos dos escritores do período tiveram contato pessoal com tais questões da realidade italiana como Ignazio Silone e Elio Vittorini, que nasceram e passaram parte da vida na região sobre a qual escreveram (Abruzzo e Sicília, respectivamente) ou como Beppe Fenoglio, que participou da luta *partigiana*.

A crítica que se faz ao neorrealismo e à literatura que busca representar a *Resistenza*⁸ é que, excluído seu caráter autobiográfico e documentário, não há nenhuma redescoberta literária e/ou ideologicamente nova e que

⁷ *Partigiani*: “Partigiano s.m. [...] 2. a. s. m. Chi fa parte di formazioni irregolari armate che agiscono sul territorio invaso dal nemico esercitando azioni di disturbo o di guerriglia. In partic., in Europa, durante la seconda guerra mondiale, il termine indicò gli appartenenti ai movimenti di resistenza contro la potenza tedesca che occupava molti paesi, qualunque fosse la forma della loro organizzazione e della loro attività.[...]”. Disponível em <http://www.treccani.it/vocabolario/partigiano/>, consultada em 20.09.2018

“Partidários: Partidário s.m. [...] 2. a. s. m. Quem faz parte das formações irregulares armadas que agem em território invadido pelo inimigo exercendo ações de perturbação ou de guerrilha. Em partic., na Europa, durante a segunda guerra mundial, o termo indicou os pertencentes aos movimentos de resistência contra a potência alemã que ocupava muitos países, qualquer que fosse a forma de sua organização e de sua atividade [...]” (tradução nossa) Obs.: No Brasil, muitas vezes é usado o termo “*partisan*”, quando se faz referência a “*partigiano*”.

⁸ *Resistenza*: Il movimento di lotta popolare, politica e militare che si determinò durante la Seconda guerra mondiale (1939-45) nelle zone occupate dagli eserciti tedesco e italiano contro gli invasori esterni e contro i loro alleati interni e che a seconda dei paesi ebbe caratteristiche, finalità e anche intensità diverse.

Disponível em http://www.treccani.it/enciclopedia/resistenza_res-f6256dce-e1f1-11df-9962-d5ce3506d72e, consultada em 20.09.2018.

“Resistência: O movimento de luta popular, política e militar que se determinou durante a Segunda guerra mundial (1939-45) nas zonas ocupadas pelos exércitos alemão e italiano contra os invasores externos e contra os seus aliados internos e que conforme os países teve características, finalidade e também intensidade diversas.” (tradução nossa)

O discurso gira sempre em torno dos mesmos temas, nos quais se reflete muito fortemente a influência dos grandes do período (Vittorini, Pavese, Pratolini, Levi). Para esses temas – liberdade, justiça, solidariedade nacional contra o opressor, sentimento confuso, mas ardente, de esperança – converge toda a literatura da *resistenza* (VICENTINI, 2010, p. 39).

Franco Fortini vai além e critica o próprio termo “neorrealismo”:

O neorrealismo ganharia, a meu ver, uma definição histórico-crítica melhor se o chamássemos de neo-populismo, porque exprime uma visão do real fundamentada na primazia do “popular”, com seus elementos subordinados de regionalismo e de dialeto, com seus ingredientes de socialismo revolucionário e cristão, naturalismo, realismo positivista, humanitarismo (...) (FORTINI, apud VICENTINI, p. 11).⁹

A realidade no livro de Carlo Levi ora em análise é contada a partir de dados diretos da experiência de vida do autor (sobrinho do militante político Claudio Treves), que é aquela formada no ambiente antifascista dos anos vinte de Turim, sua cidade natal, onde teve contato com Piero Gobetti, Gaetano Salvemini, e posteriormente com os irmãos Carlo e Nello Rosselli, fundadores do grupo de resistência antifascista *Giustizia e Libertà*.

[...] Pode-se afirmar que a representação do mundo camponês é, no Cristo, em mais de 50%, a autorrepresentação da visão que Levi tem do mundo camponês, com todos os perigos de complacência intelectualista que isso acarreta; mas, à diferença de outras obras também sociologicamente significativas, como *Cronache di poveri amanti*, o subjetivismo do ponto de vista não leva nunca, ou quase nunca, a trair totalmente a impostação histórico-sociológica do discurso em prol da bela página descrita, da cor local, do puro e simples folclore. A presença prepotente do escritor no interior da obra funciona como filtro, discutível quanto se queira, diante desta realidade ambiental, certamente não fácil. Também quando isso provoca uma deformação, ela se revela na maioria das vezes coerente à visão geral que ele tem do problema (ROSA, apud VICENTINI, 2010, p. 14).¹⁰

⁹ FORTINI, F. *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*. Cinema Nuovo, ano 2, n. 13, jun. 1953.

¹⁰ ASOR ROSA, A. *Scrittori e popolo*. Roma: Savelli, 1976

1.2 Outras considerações

Cristo si è fermato a Eboli tem características que impossibilitam seu enquadramento em um único gênero literário, uma vez que tem conteúdo memorialístico, documentário, sociológico, ensaístico, romanesco, de denúncia política e de literatura de viagem. Sua publicação, em 1945, deu-se numa coletânea de “ensaios” e não em uma de “narradores contemporâneos” ou de “testemunhos”, o que demonstra como o livro foi inicialmente recebido pelos editores e repassado para o público.

O livro traz à tona personagens até então praticamente invisíveis na literatura italiana, que são os camponeses da região meridional da Itália, mas ao contrário de outros escritores do período, que escreveram sobre suas regiões de origem e de personagens que conheciam de perto, Levi escreveu sobre um mundo que lhe era totalmente desconhecido até o momento em que começou o cumprimento da pena de confinamento em Grassano; seu olhar se alterna em duas direções: o mundo lucano como objeto, mas não como destinatário, e o mundo civilizado, que é o destinatário da obra e tal como o próprio autor até pouco tempo antes, desconhece completamente aquele outro mundo (FALASCHI, 1996).

De certa forma, Levi faz a ligação entre as duas culturas, o que aproxima a obra do gênero literário dos livros de viagem.

Em uma resenha de 1946, Montale diz que o livro pertenceria à categoria de literatura de viagem. Para tanto, deveria ser admitido que o livro constituiria uma variante dotada de forte caráter peculiar, já que, em primeiro lugar, Levi não viaja, propriamente; no enquadramento como literatura de viagem, seria uma obra de gênero aberto, com tendência a englobar gêneros autônomos, mas contíguos, como o romance-documento, o livro-investigativo, diário íntimo e intelectual no qual a experiência de viagem pode ser, por sua vez, compreendida como sua parte. Além disso, por seu conteúdo de denúncia, o livro tem caráter de ensaio, e como documento de aquisição de autoconsciência por parte do autor, é uma autobiografia histórica (FALASCHI, 1996).

Muitas das obras de Levi são, de fato, relatos de viagens: *Le parole sono pietre*, trata da viagem à Sicília, *Tutto il miele è finito*, à Sardenha, *La doppia notte dei tigli*, à Alemanha, e *Il futuro ha un cuore antico*, à então União Soviética.

Algumas viagens aparecem em *Cristo si è fermato a Eboli*: uma inicial, é a de Grassano a *Gagliano*¹¹, para onde Levi foi transferido durante o cumprimento da pena de confinamento; outra é a que encerra o livro, a viagem do autor de volta a Turim, depois de sua libertação. Há ainda outras viagens incidentais: a de Luisa, irmã de Levi, que foi visitá-lo no confino, e as que o protagonista/narrador faz a Grassano, por poucos dias, a pretexto de terminar alguns trabalhos de pintura e a Turim, para acompanhar o sepultamento de um parente próximo.

A chegada de Levi a *Gagliano* e sua saída de lá formam a moldura em que a narrativa se desenvolve; portanto, exceto pelos poucos dias em Turim, brevemente mencionados pelo autor, toda a ação do livro se passa na Lucânia, durante o cumprimento da pena (delimitação espaço-temporal numa obra ambientada em um mundo fora do tempo histórico, atemporal, como se vê adiante).

Coexistem vários tempos na obra: o tempo da narração, o tempo do confinamento, o tempo dos acontecimentos anteriores ao do cumprimento da pena e o “tempo” imutável da vida dos camponeses por tantas gerações.

O tempo da narração fica claro para o leitor já no *incipit*:

Sono passati molti anni, pieni di guerra, e di quello che si usa chiamare la Storia. Spinto qua e là alla ventura, non ho potuto finora mantenere la promessa fatta, lasciandoli, ai miei contadini, di tornare fra loro, e non so davvero se e quando potrò mai mantenerla. Ma, chiuso in una stanza, e in un mondo chiuso, mi è grato riandare con la memoria a quell'altro mondo, serrato nel dolore e negli usi, negato alla Storia e allo Stato, eternamente paziente; a quella mia terra senza conforto e dolcezza, dove il contadino vive, nella miseria e nella lontananza, la sua immobile civiltà, su un suolo arido, nella presenza della morte. (LEVI, 1952, p. 9, grifos nossos)¹²

¹¹ *Gagliano* é forma como os habitantes se referiam a Aliano e que foi adotada por Carlo Levi em *Cristo si è fermato a Eboli*.

¹² “Passaram-se muitos anos, cheios de guerra e do que se costuma chamar de História. Atirado de cá para lá pelo acaso, não me foi possível ainda cumprir a promessa que fiz, ao deixá-los, aos meus camponeses, de voltar ao meio deles, e na verdade não sei se poderei mantê-la algum dia. Contudo, fechado numa sala, em um mundo fechado, é agradável retornar, através das lembranças, àquele outro mundo, encerrado no sofrimento e nos costumes, este mundo à margem da História e do Estado, eternamente paciente; àquela minha vida sem conforto e sem encanto, onde o camponês vive, na miséria e no afastamento, a sua vida imóvel numa terra árida, diante da morte.” LEVI, 1986, p. 11, grifos nossos)

O autor avisa que já se passaram muitos anos e que ainda não pode cumprir a promessa feita aos “seus camponeses” de que retornaria. Quando diz que “fechado numa sala, em um mundo fechado, é agradável retornar, através das lembranças, àquele outro mundo” refere-se ao período em que vivia clandestinamente em Florença, durante a ocupação alemã, ocasião em que escreveu o livro (1943-1945).

O tempo da narração se revela também quando o narrador/protagonista fala que àquela altura, seu cão Barone (personagem importante do livro) já estava morto, assim como seu pai, a quem o havia presenteado.¹³

Outros tempos também já estão delineados no parágrafo: o tempo narrado ocorre entre os anos de 1935 e 1936, quando Levi cumpriu a pena de confinamento na Lucânia, onde lhe é grato retornar “através das lembranças, àquele outro mundo”. Nesse tempo inclui-se a recordação do período inicial do cumprimento da pena em Grassano, antes da transferência para *Gagliano*.

O tempo mais remoto e simultaneamente contemporâneo aos demais, é aquele “onde o camponês vive, na miséria e no afastamento, a sua vida imóvel numa terra árida, diante da morte”, ou seja, o tempo imóvel, monótono, fechado, morto, por onde o Estado, a Igreja e a civilização não passaram, conforme tantas vezes mencionado ao longo do livro.

Existe, por fim, o tempo em que se deram os acontecimentos narrados ao autor/narrador/protagonista pelos habitantes de Grassano e de *Gagliano*, referentes à origem das brigas entre famílias, traições passadas, ocorrência de fatos milagrosos ou sobrenaturais, por exemplo.

A questão do tempo está presente em toda a obra de Levi, em que há a dicotomia entre passado e presente, bem como entre o arcaico e moderno.

A explicação acerca do título do livro também está em sua primeira página:

– Noi non siamo cristiani, – essi dicono,– Cristo si è fermato a Eboli –. Cristiano vuol dire, nel loro linguaggio, uomo: [...] Cristo non è mai arrivato qui, né vi è arrivato il tempo, né l'anima

¹³ “Ora egli è morto, come mio padre a cui l’avevo regalato, ed è sepolto sotto un mandorlo in faccia al mare di Liguria, [...]” (LEVI, 1952, p. 105)

“Agora ele está morto, morto como meu pai, a quem o presenteei, e está sepultado sob uma amendoeira em frente ao mar da Ligúria, [...]” (LEVI, 1986, p. 139).

individuale, né la speranza, né il legame tra le cause e gli effetti, la ragione e la Storia. Cristo non è arrivato, come non erano arrivati i romani, che presidiavano le grandi strade e non entravano fra i monti e nelle foreste, né i greci, che fiorivano sul mare di Metaponto e di Sibari: nessuno degli arditi uomini di occidente ha portato quaggiù il suo senso del tempo che si muove, né la sua teocrazia statale, né la sua perenne attività che cresce su se stessa. [...] Cristo si è fermato a Eboli. (LEVI, 1952, p. 9).¹⁴

Os capítulos do livro não são numerados e não obedecem a uma ordem cronológica exata: a passagem das estações é longamente descrita pelas cores da paisagem e é entremeada de capítulos em que, por vezes, ocorre um retorno no tempo, como por exemplo, quando o protagonista começa a conhecer os senhores de *Gagliano* e se pergunta quem será seu “informante” no lugar e relata que em Grassano tal papel era desempenhado pelo tenente Decunto, o chefe da polícia local; a esse trecho segue-se longa descrição das conversas havidas entre os dois e dos fatos que lhe foram narrados sobre a origem dos ódios e paixões entre famílias rivais do lugar.

Alguns capítulos têm estilo narrativo, outros descritivo e alguns ensaístico de temática variada.

Muitos personagens aparecem apenas uma vez no livro e servem para introduzir um tema, que remete a tempos passados e contextualização histórico-social, como o “*brigantaggio*” (banditismo), por exemplo; alguns personagens introduzem tema sociológico, como: “os americanos” (lucanos que emigraram para ganhar a vida na “América” mas acabaram, por um motivo ou outro, retornando para a terra natal e perdendo, com o tempo, qualquer benefício que aquela experiência em um outro país lhes pudesse ter trazido), o “*sanaporcelle*” (profissional que passa de povoado em povoado para fazer a castração das porquinhas), o “*Ufficiale Esattoriale*” (cobrador de impostos que sonha ganhar a vida com seu clarinete), outros destacam tema etnológico, como as bruxas, os

¹⁴ “Nós não somos cristãos – dizem eles -, Cristo Parou em Eboli. Na linguagem deles, cristão significa homem – [...]. Cristo nunca chegou aqui, como também até aqui não chegaram o tempo, nem a alma individual, nem a esperança, nem a relação entre a causa e os efeitos, a razão e a História. Cristo não chegou, como não chegaram os romanos, que se limitavam a seguir as estradas principais, não penetrando por entre montes e florestas, nem os gregos, que prosperavam no mar de Metaponto e de Síbaris; nenhum dos homens impetuosos do Ocidente trouxe até aqui a noção da passagem do tempo, nem a sua teocracia estatal, nem sua perene atividade que cresce sobre si mesma.[...] Cristo parou em Eboli.” (LEVI, 1986, p. 11, grifos nossos).

“*monachicchi*” (pequenos seres que habitam as florestas) e o uso das fórmulas mágicas (FALASCHI, 1986, p. 8).

Os principais personagens do livro são o “*potestade*” Luigi Magalone (Don Luigino), autoridade civil máxima da cidade; seu velho tio Dr. Milillo, médico de poucos e remotos conhecimentos; o outro médico local, o Dr. Gibilisco, também pouco talentoso e sem qualquer vocação para o mister, movido apenas pelo interesse pecuniário; o desprezado arcebispo Don Trajella, que vive isolado com a mãe nonagenária e encontra dificuldade para pregar a palavra de Deus para aquela população que acredita em magia e outras divindades; D. Caterina, irmã do “*potestade*”, que, sendo mais inteligente que o irmão, é sua mentora e a pessoa que trama contra seus inimigos (notadamente o Dr. Gibilisco); o brigadeiro, autoridade que em conjunto com o “*potestade*” manda na cidade; o coveiro (ancião místico que também exerce o papel de pregoeiro oficial); Giulia Venere, a “bruxa”, mãe de dezessete filhos havidos com quinze pais diferentes, muito respeitada pelos seus conhecimentos de magia e capacidade de desempenhar os mais diversos trabalhos domésticos, e que viria a cuidar da casa do narrador em *Gagliano*; Prisco, dono da pousada de Grassano onde o protagonista morou; o filho manco de Prisco conhecido como “Capitão”, em razão de sua esperteza e liderança entre as crianças do lugar; e Don Cosimino, o agente do correio local que ajudaria Levi a burlar a censura à sua correspondência.

O autor demonstra empatia com os menos favorecidos, vislumbrando-lhes traços de nobreza, seja de caráter ou de aspecto físico, em contraposição ao desprezo e ironia com que se refere aos representantes da “elite” da Lucânia, como se vê a seguir, nas descrições de Don Luigino e de Giulia Venere:

È un giovanotto alto, grosso e grasso, con un ciuffo di capelli neri e untati che gli piovono in disordine sulla fronte, un viso giallo e imberbe da luna piena, e degli occhietti neri e maligni, pieni di falsità e di soddisfazione. (LEVI, 1952, p. 16)¹⁵

Giulia era una donna alta e formosa, con un vitino sottile come quello di un'anfora, tra il petto e i fianchi robusti. Doveva aver avuto, nella sua gioventù, una specie di barbara e solenne

¹⁵ É um homem jovem, alto, gordo e grande, com um tufo de cabelos negros e gordurosos, caídos em desalinho sobre a testa, um rosto amarelo e imberbe de lua cheia, com olhinhos negros e malignos, cheios de falsidade e satisfação. (LEVI, 1986, p. 20)

bellezza. Il viso era ormai rugoso per gli anni e giallo per la malaria, ma restavano i segni dell'antica venustà nella sua struttura severa, come nei muri di un tempio classico. . (LEVI, 1952, p. 94)¹⁶

Levi demonstra ainda, imenso respeito pelos camponeses e suas crenças, rituais e magias, certamente estranhos ao mundo da ciência e intelectualidade de que fazia parte em Turim.

[...] Il mio cane, sensibile alla presenza degli spiriti, non poteva tollerare quel rumore funebre; e al primo rintocco cominciava ad ululare, con un'angoscia straziante, come se la morte passasse attorno a noi. O forse era in lui una qualche natura diabolica, che si arrovellava a quel sacro concerto? Ad ogni modo, dovevo alzarmi e per calmarlo uscire con lui nel sole.[...] Invisibili presenze bestiali si manifestavano nell'aria, finché, di dietro a una casa, compariva, con un balzo delle sue gambe arcuate, la regina dei luoghi, una capra, e mi fissava con i suoi incomprensibili occhi gialli.

[...]I contadini dicono che la capra è un animale diabolico. Anche gli altri fruschi sono diabolici: ma la capra lo è più di tutti. Questo non vuol dire che sia cattiva, né che abbia nulla a che fare coi diavoli cristiani, anche se talvolta essi scelgono il suo aspetto per mostrarsi. Essa è demoniaca come ogni altro essere vivente, e più di ogni altro essere: poiché, nel suo aspetto animale, sta celata un'altra cosa, che è una potenza.

[...] Scherzavano, ma ne avevano rispetto, e quasi paura. Perché quel vecchio aveva un potere arcano, era in rapporti con le forze sotterranee, conosceva gli spiriti, domava gli animali. Il suo antico mestiere, prima che gli anni e le vicende lo avessero fissato qui a Gagliano, era l'incantatore di lupi. Egli poteva, secondo che volesse, far scendere i lupi nei paesi, o allontanarli: quelle belve non potevano resistergli, e dovevano seguire la sua volontà. Si raccontava che, quando egli era giovane, girava per i paesi di queste montagne, seguito da mandre di lupi feroci. Perciò egli era temuto e onorato, e, negli inverni pieni di neve, i paesi lo chiamavano perché tenesse lontani gli abitanti dei boschi, che il gelo e la fame spingevano negli abitati. Ma anche tutte le altre bestie subivano il suo fascino, che non poteva rivolgersi alle donne; e non solo le bestie, ma gli elementi della natura e gli spiriti che sono nell'aria. Si sapeva che, nella sua gioventù, quand'egli falciava un campo di grano, faceva in un giorno il lavoro di cinquanta uomini: c'era qualcuno d'invisibile che lavorava per lui. Alla fine della giornata, quando gli altri contadini erano sporchi di sudore e di polvere, e avevano le

¹⁶ Giulia era uma mulher alta e bonita, com uma cinturinha delgada como a de uma ânfora, entre o busto e os quadris volumosos. Deve ter tido, na juventude, uma espécie de beleza bárbara e solene. O rosto já estava enrugado pelos anos e amarelo pela malária, mas restavam os sinais da antiga beleza, como acontece às paredes dos templos clássicos [...]. (LEVI, 1986, p. 125)

schiene rotte dalla fatica e la testa rintronata dal sole, l'incantatore di lupi era più fresco e riposato che al mattino. [...] Una notte, non molto tempo prima, qualche mese o qualche anno, non potei farglielo precisare, poiché le misure del tempo erano, pel vecchio incantatore, indeterminate, egli tornava da Gaglianello, la frazione, e, giunto su un poggio, che è di fronte alla chiesa, il Timbone della Madonna degli Angeli, aveva sentito in tutto il corpo una strana stanchezza, e aveva dovuto sedersi in terra, sul gradino di una cappelletta. Gli era stato poi impossibile alzarsi e proseguire: qualcuno lo impediva. La notte era nera, e il vecchio non poteva discernere nulla nel buio: ma dal burrone una voce bestiale lo chiamava per nome. Era un diavolo, installato là tra i morti, che gli vietava il passaggio. Il vecchio si fece il segno della croce, e il demonio cominciò a digrignare i denti e a urlare di spasimo. Nell'ombra il vecchio distinse per un momento una capra sulle rovine della chiesa saltare spaventosa, e scomparire. Il diavolo fuggì nel precipizio, ululando. – Uh! Uh! – gridava dileguandosi: e il vecchio si sentì ad un tratto libero e riposato, e in pochi passi ritornò in paese. Avventure di questo genere, del resto, glien'erano successe infinite, e me ne raccontava, se lo interrogavo, senza dare ad esse nessuna importanza. (LEVI, 1952, p. 60, grifos nossos)¹⁷

¹⁷ [...] O meu cão, sensível à presença dos espíritos, não podia suportar aquele barulho fúnebre; e, ao primeiro toque, começava a uivar, com uma angústia dilacerante, como se a morte passasse junto a nós. Ou será que ele possuía uma natureza diabólica que se enfurecia diante daquele concerto sacro? De qualquer forma, eu era forçado a me levantar e, para acalmá-lo, sair com ele para o sol.

[...] Presenças invisíveis de animais se manifestavam no ar até que, vinda dos fundos de uma casa, aparecia, com um salto de suas pernas arqueadas, a rainha dessas paragens, uma cabra, e fitava-me com seus incompreensíveis olhos amarelos.

[...] Os camponeses afirmam que a cabra é um animal diabólico. Todos os outros bichos também são diabólicos, mas ela é muito mais do que todos os outros juntos. Isso não quer dizer que seja má, nem que tenha algo a ver com os diabos cristãos, mesmo se de vez em quando escolhe o seu aspecto para se fazerem visíveis. Ela é demoníaca como todos os outros seres vivos e mais do que qualquer outro, pois sob seu aspecto animal se esconde uma grande força.

[...] Pilheriavam, mas nutriam-lhe respeito e também quase medo. E isso porque aquele velho tinha um poder misterioso, mantinha contato com as forças subterrâneas, conhecia os espíritos, domava os animais. Seu antigo trabalho, antes que o peso dos anos e as vicissitudes da vida o tivessem fixado em Gagliano, era encantar os lobos. Ele podia, a seu bel-prazer, fazer os lobos descenderem até as aldeias ou se afastarem delas – aqueles animais ferozes não conseguiam resistir-lhe e tinham que obedecer a sua vontade. Dizia-se que, desde a juventude, percorria as aldeias dessas montanhas, seguido por alcatéias de lobos ferozes. Por isso era temido e respeitado, e, nos invernos cheios de neve, as aldeias o convocavam para que mantivesse distante os habitantes dos bosques, que o gelo e a fome impeliam na direção dos casarios. Mas todos os outros animais submetiam-se ao seu encanto, que não podia dirigir às mulheres; e não eram apenas os animais, mas também os elementos da natureza e os espíritos que existem no ar. Sabia-se que, na sua mocidade, ao ceifar um campo de trigo, ele fazia num só dia o trabalho de 50 (*sic*) homens: havia alguém invisível que trabalhava para ele. Ao final do dia, quando os outros camponeses estavam imundos de suor e poeira e com as costas doloridas de tanta labuta, as cabeças atordoadas de tanto sol, o encantador de lobos mostrava-se mais fresco e descansado do que pela manhã.

[...] Uma noite, não fazia muito tempo, alguns meses ou anos - não consegui que o precisasse, pois as medidas do tempo eram indeterminadas para o velho encantador - ao retornar da fração de Gaglianello e tendo alcançado a colina situada em frente à igreja, o Timbone della Madonna degli Angeli, tinha sentido um estranho cansaço em todo corpo e fora forçado a sentar-se no chão, nos degraus de uma capelinha. Tinha-lhe sido impossível levantar-se e prosseguir no seu caminho, pois alguém o impedia. A noite estava escura e o velho não conseguia distinguir nada

A formação “iluminista” de Levi o impede de rejeitar ou considerar inferior e negativa a cultura pré-industrial. Com a perspectiva narrativa de um antropólogo, valoriza a autonomia cultural do mundo camponês, arcaico, seus próprios valores, com suas crenças e magia. O caráter ensaístico do livro aparece nos trechos a seguir, em que a “pureza de uma vida popular e primitiva” e a “mitologia do mundo camponês” é contraposta à modernidade do desenvolvimento, que em algum momento atingirá os habitantes daquele mundo arcaico e poderá destruí-lo (BRIOSCHI; DI GIROLAMO. 2002, p. 870).

La civiltà contadina è una civiltà senza Stato, e senza esercito: le sue guerre non possono essere che questi scoppi di rivolta; e sono sempre, per forza, delle disperate sconfitte; ma essa continua tuttavia, eternamente, la sua vita, e dà ai vincitori i frutti della terra, ed impone le sue misure, i suoi dèi terrestri, e il suo linguaggio. Parlavo con i contadini, e ne guardavo i visi, e le forme: piccoli, neri, con le teste rotonde, i grandi occhi e le labbra sottili, nel loro aspetto arcaico essi non avevano nulla dei romani, né dei greci, né degli etruschi, né dei normanni, né degli altri popoli conquistatori passati sulla loro terra, ma mi ricordavano le figure italiche antichissime. Pensavo che la loro vita, nelle identiche forme di oggi si svolgeva uguale nei tempi più remoti, e che tutta la storia era passata su di loro senza toccarli. Delle due Italie che vivono insieme sulla stessa terra, questa dei contadini è certamente quella più antica, che non si sa donde sia venuta, che forse c'è stata sempre. Humilemque vidimus Italiam: questa era l'umile Italia, come appariva ai conquistatori asiatici, quando sulle navi di Enea doppiavano il capo di Calabria. E pensavo che si dovrebbe scrivere una storia di questa Italia, se è possibile scrivere una storia di quello che non si svolge nel tempo: la sola storia di quello che è eterno e immutabile, una mitologia. Questa Italia si è svolta nel suo nero silenzio, come la terra, in un susseguirsi di stagioni uguali e di uguali sventure, e quello che di eterno è passato su di lei, non ha lasciato traccia, e non conta. Soltanto alcune volte essa si è levata per difendersi da un pericolo mortale, e queste sole, e naturalmente fallite, sono le sue guerre nazionali. La prima di esse è quella di Enea. Una storia mitologica deve avere delle fonti mitologiche; e in questo senso, Virgilio è un grande storico. I conquistatori fenici, che

naquela escuridão... mas, do abismo, uma voz animalesca o chamava pelo nome. Era um demônio, instalado lá entre os mortos, que lhe impedia a passagem. O velho fez o sinal da cruz e o diabo começou a ranger os dentes e urrar de dor. Por um momento, o velho percebeu, no meio da escuridão, uma cabra saltar assustada as ruínas da igreja e desaparecer. O demônio fugiu para o precipício, urrando. - Uh! uh! – gritava, sumindo, e o velho sentiu-se, de repente, liberto e descansado e, em poucos passos, retornou à aldeia. Aliás, aventuras deste tipo, tinham-lhe acontecido várias e as relatava para mim, se o interrogava, sem dar a elas a mínima importância. (LEVI, 1986, p.79, grifos nossos)

venivano da Troia, portavano con sé tutti i valori opposti a quelli della antica civiltà contadina. Portavano la religione e lo Stato, e la religione dello Stato. La pietas di Enea non poteva essere capita dagli antichi italiani, che vivevano nei campi con gli animali. E portavano l'esercito, le armi, gli scudi, l'araldica e la guerra. La loro religione era feroce, comportava i sacrifici umani: sulla pira di Pallante, il pio Enea sgozza i prigionieri, come sacrificio ai suoi dèi dello Stato. Ma quegli italiani antichissimi invece, erano contadini senza religione e senza sacrificio. Quando i troiani furono in Italia, trovarono dunque una irreducibile ostilità negli abitanti della terra, derivante dalla assoluta differenza di civiltà. E difatti, Enea si trovò degli alleati nelle sole popolazioni non contadine, negli etruschi, anch'essi venuti, come lui, dall'oriente, anch'essi forse, come lui, semitici, e anch'essi retti a teocrazia militare. E, con l'aiuto di questi alleati, cominciò la guerra. Da un lato c'era un esercito, con armi splendenti forgiate dagli dèi; dall'altro, come le descrive Virgilio, c'erano delle bande di contadini, a cui nessun dio aveva dato delle armi, ma che impugnavano a propria difesa le scuri, le falci e i coltelli del loro lavoro quotidiano. Erano anch'essi dei briganti e, pieni di valore, e, ahimè, non potevano vincere. L'Italia fu assoggettata, quell'umile Italia [...]". (LEVI. 1952, p.126, grifos nossos)¹⁸

¹⁸ A civilização campestre não tem Estado nem exército. suas guerras não podem ser outra coisa além destas explosões de revolta; e são sempre, forçosamente, derrotas desesperadas; mas ela continua ainda assim, eternamente, a sua vida, e dá aos vencedores os frutos da terra e impõe as suas medidas, seus deuses terrenos e seu linguajar. Falava com os camponeses e observava seus rostos e formas: baixinhos, morenos, com as cabeças redondas, os grandes olhos e os lábios finos, no seu aspecto arcaico nada tinham dos romanos, nem dos gregos, nem dos etruscos, nem dos normandos, nem dos outros povos conquistadores que passaram por suas terras, mas recordavam-me as figuras itálicas antiquíssimas. Pensava que em tempos idos suas vidas deviam ter sido idênticas às de hoje e que toda a História tinha passado sobre eles sem os tocar. Das duas Itálias que vivem juntas na mesma terra, esta dos camponeses é, sem dúvida, a mais antiga, que não se sabe de onde tenha vindo, que talvez sempre tenha existido. *Humilemque vidimus Italiam*: esta era a humilde Itália, como parecera aos conquistadores asiáticos, quando nos navios de Eneias dobravam o cabo da Calábria. E achava que se devia escrever uma história dessa Itália, se é possível redigir uma história que não se desenvolve no tempo: a única história daquilo que é eterno e imutável, uma mitologia. Essa Itália viveu no seu negro silêncio, igual ao da terra, uma sucessão ininterrupta de estações iguais, de desventuras iguais, e os acontecimentos exteriores passaram sobre ela sem deixar traços e não contam. Somente em raríssimas ocasiões ela estava preparada para se defender contra um perigo mortal; estas são as únicas guerras nacionais, perdidas desde o início. A primeira delas é a de Eneias. Uma história mitológica deve contar com fontes mitológicas e, nesse sentido, Virgílio é um grande historiador. Os conquistadores Fenícios, que vinham de Tróia, traziam consigo todos os valores contrários aos da antiga civilização campestre. Traziam a religião e o Estado e a religião do Estado. As *pietas* de Eneias não podia ser compreendida pelos antigos italianos que viviam nos campos com os animais. E traziam o exército, as armas, os escudos, a heráldica e a guerra. A religião por eles professada era cruel, comportava sacrifícios humanos. Sobre a pira de Pallante, o piedoso Eneias degola os prisioneiros, como sacrifício aos seus deuses do Estado. Contudo, aqueles italianos antiquíssimos eram, ao contrário, camponeses, sem religião e sem sacrifício. Quando os troianos chegaram à Itália, encontraram, portanto, uma hostilidade irreduzível nos habitantes da terra, derivada da total diferença de civilização. E, de fato, Eneias só encontrou aliados nas populações não campestres, nos etruscos, também estes vindos, como ele, do oriente, também como ele semitas e também organizados numa teocracia militar. E, com a ajuda desses aliados, deu início à guerra. De um lado estava um exército, com armas resplandescentes forjadas pelos deuses; do outro, como descreve Virgílio, estavam alguns bandos de camponeses, aos quais nenhum deus tinha dado armas, mas que empunhavam para

A verossimilhança na representação do real, que é uma das características do neorrealismo, também está presente na obra em análise, conforme se afere nos seguintes trechos:

Era una stanza buia, lunga e stretta, con una finestrucola in fondo, le pareti dipinte a calce, grige, sporche e scrostate. C'erano tre lettucci, un catino di ferro smaltato in un angolo, con una brocca, e un canterano zoppo in faccia ai letti. Una lampadina, sporca di antichi nerumi di mosche, mandava una sbiadita luce giallastra. Le mosche volavano a sciame, nel caldo soffocante. La finestra era chiusa, perché non entrassero le zanzare; ma ero appena con la testa sul cuscino che già sentivo, da tutti i lati, il loro sibilo, pauroso in questi paesi di malaria. (LEVI, 1952, p. 30)¹⁹

“Don Trajella abitava con la madre in uno stanzone, una specie di spelonca, in un vicoletto buio non lontano dalla chiesa. Quando entravi da lui, lo trovavi che stava mangiando con la madre: avevano, in due, un solo piatto e un solo bicchiere. Il piatto era pieno di fagioli mal cotti, che erano tutto il desinare: madre e figlio, in quell'angolo di tavola senza tovaglia, ci pescavano a turno con vecchie forchette di stagno. Nel fondo della spelonca, separati da una tenda verde sbrindellata, c'erano due lettini gemelli, quello di don Giuseppe e quello della vecchia, non ancora rifatti. Contro il muro giaceva in terra in disordine un gran mucchio di libri: sul mucchio stavano posate delle galline. Altre galline correivano e svolazzavano qua e là per la stanza, che da chissà quanto tempo non era stata spazzata: un tanfo di pollaio prendeva alla gola. L'Arciprete, chi mi aveva in simpatia e mi considerava, con don Cosimino, fra le poche persone con cui si poteva parlare perché non erano suoi nemici, mi accolse con piacere, con un sorriso sul viso arguto e sofferente. Mi presentò sua madre; la scusassi se non mi rispondeva: era vetula et infirma. E mi offerse subito un bicchiere di vino, che dovetti accettare, per non offenderlo, in quel suo unico bicchiere che doveva aver servito per anni, senza essere mai stato lavato, a lui e alla vecchia, a quanto potevo arguire dalla gromma unta e nera che lo incrostava tutto attorno. Don Trajella non aveva

se defenderem os machados, as foices e os facões de trabalho cotidiano. Eles também eram bandidos, cheios de valor, e, meu Deus, não podiam vencer. A Itália foi subjugada, aquela “humilde” Itália [...]” (LEVI, 1986, p.166 grifo nosso).

¹⁹ “Era um cômodo escuro, comprido e estreito, com uma janelinha no fundo, as paredes caiadas, cinza, sujas e com o reboco rachado. Havia três caminhas, com alguidar de ferro esmaltado com uma jarra, num dos cantos, e uma cômoda despencada em frente aos leitos. Uma lamparina, suja de negro por antigas gerações de moscas, lançava uma luz fraca e amarelada. As moscas voavam em enxames, no calor sufocante. A janela estava fechada para evitar a entrada de mosquitos; mas ainda nem tinha apoiado por completo a cabeça no travesseiro e já escutava, vindos de todos os lados, seus zumbidos apavorantes nessas aldeias infestadas de malária” (LEVI, 1986, p. 47).

*servitori ed era ormai così abituato a quella solitaria sporcuria che non ci faceva più caso. (LEVI, 1952, p. 84, grifos nossos)*²⁰

Em vários trechos do livro, a narrativa do mundo camponês toma um tom de fábula:

*Tutto, per i contadini, ha un doppio senso. La donna-vacca, l'uomo-lupo, il Barone-leone, la capra-diavolo non sono che immagini particolarmente fissate e rilevanti: ma ogni persona, ogni albero, ogni animale, ogni oggetto, ogni parola partecipa di questa ambiguità. La ragione soltanto ha un senso univoco, e, come lei, la religione e la storia. Ma il senso dell'esistenza, come quello dell'arte e del linguaggio e dell'amore, è molteplice, all'infinito. Nel mondo dei contadini non c'è posto per la ragione, per la religione e per la storia. Non c'è posto per la religione, appunto perché tutto partecipa della divinità, perché tutto è, realmente e non simbolicamente, divino, il cielo come gli animali, Cristo come la capra. Tutto è magia naturale. Anche le cerimonie della chiesa diventano dei riti pagani, celebratori della indifferenziata esistenza delle cose, degli infiniti terrestri dèi del villaggio. (LEVI, 1952, p. 105, grifo nosso)*²¹

²⁰ Don Trajella morava com a mãe num cômodo imenso, uma espécie de espelunca, num becozinho escuro não muito longe da igreja. Assim que cheguei, encontrei-o comendo com a mãe: eles tinham, para os dois, apenas um prato e um copo. O primeiro estava cheio de feijões mal cozidos sendo aquilo todo o almoço: mãe e filho, num canto da mesa sem toalha, serviam-se em turnos com velhos garfos de estanho. No fundo da peça, separados por uma cortina verde esfarrapada, estavam duas camas, a de Dom Giuseppe e a da velha, ainda desfeitas. No chão, encostados à parede, encontravam-se vários livros, todos em desordem, e sobre eles estavam empoleiradas algumas galinhas. Outras corriam e esvoaçavam através do cômodo que não era varrido sabe Deus há quanto tempo. Um fedor de galinheiro emprestava (*sic*) o ar e quase me sufocava. O arcipreste que comigo simpatizava e me considerava, como a Dom Cosimino, entre as poucas pessoas com quem podia conversar por não sermos seus inimigos, acolheu-me com prazer, com um sorriso estampado no rosto arguto e sofredor. Apresentou-me à mãe pedindo-me que a desculpasse por não responder: era *vetula* e *infirmo*. Ofereceu-me, logo, um copo de vinho que fui forçado a aceitar para não o ofender, naquele copo único que devia ter-lhe servido e à mãe durante anos a fio, sem nunca ter sido lavado, coisa que pude deduzir através da crosta gordurosa e negra que o cercava. Don Trajella não tinha empregados e já estava tão acostumado àquela imundice que não fazia caso dela. (LEVI, 1986, p. 111)

²¹ “Para os camponeses tudo tem um duplo significado. A mulher-vaca, o homem-lobo, o Barone-leão, a cabra-demônio nada mais são do que exemplos extremos, onde essa ambiguidade se traduz em imagens. Mas cada pessoa, cada árvore, cada objeto, cada palavra participa dessa ambiguidade. Somente a razão não é equívoca. Nem a religião, nem a história. Mas o sentido da existência, como o da arte, da linguagem e do amor é múltiplo, é infinito. No mundo dos camponeses não há lugar para a razão, para a religião e para a história. Não há lugar para a religião exatamente porque tudo participa da divindade, porque tudo é, realmente, e não simbolicamente, divino, tanto o céu como os animais, o Cristo como a cabra. Tudo é magia natural. Mesmo as cerimônias da igreja se transformam em ritos pagãos, a exaltação de um universo de coisas diferenciadas das coisas, dos infinitos deuses terrestres da aldeia.”(LEVI, 1986, p. 139, grifos nossos)

Ao contrário de muitas obras do neorrealismo que privilegiavam o conteúdo em detrimento da forma, a linguagem usada por Levi em *Cristo si è fermato a Eboli* (como de resto em toda a sua produção literária), é acurada e elegante. Seu estilo de narrar é fluido e atraente, em alguns momentos lentos e em outros ágeis, de acordo com o fato narrado. A repetição do vocábulo “ogni”, nas primeiras linhas do trecho acima transcrito, por exemplo, constitui uma anáfora e dá ritmo ao texto.

A linguagem é elevada e coerente com a de um narrador culto. As referências ao mundo cultural do autor estão presentes quando são citados trechos da Bíblia, personagens históricos, artistas, etc. Carlo Levi não simplifica a linguagem, numa tentativa de identificação com o povo cuja realidade busca representar. Permeia em toda a obra uma tensão entre a representação da realidade do autor-personagem-narrador e a do povo da Lucânia.

O uso da linguagem local na fala dos personagens deve-se, não a uma intenção do autor/pintor de “colorir” a narrativa, mas a um dever e necessidade de se representar a realidade, característica importante no movimento neorrealista. No livro, Carlo Levi chegou a alterar para “Gagliano” a grafia do nome da cidadezinha de Aliano, na Lucânia, onde ficou confinado (depois que saiu de Grassano, na mesma região), pois era assim que a população local se referia a ela.

As descrições detalhadas das pessoas e paisagens, bem como das mudanças das estações, refletem a sensibilidade do pintor de talento que Levi foi por toda a vida, desde muito antes de tornar-se escritor.

Os habitantes da Lucânia falam o dialeto, mas como no texto predomina o discurso indireto, Levi faz poucas referências a ele, como no exemplo que segue:

Chi sei? Addò vades? (chi sei? Dove vai?) (LEVI, 1952, p. 71)²²

In questa landa atemporale, il dialetto possiede delle misure del tempo più ricche che quelle di alcuna lingua; di là da quell'immobile, eterno crai, ogni giorno del futuro ha un suo proprio nome. Crai è domani, e sempre; ma il giorno dopo domani è pescrai e il giorno dopo ancora è pescrille; poi viene pescruflo, e poi maruflo e marufione; ed il settimo giorno è maruflicchio. Ma questa esatezza di termini ha più che altro un valore di ironia. Queste parole non si usano tanto per indicare

²² “Quem é o senhor? Addò Vades? (Quem é? Aonde vai?) (LEVI, 1986, p. 93)

questo o quel giorno, ma piuttosto tutte insieme come un elenco, e il loro stesso suono è grottesco: sono come una riprova della inutilità di voler distinguere nelle eterne nebbie del crai.” (LEVI, 1952, p. 67)²³

O moderado uso do dialeto lucano possivelmente se justifique por eventual insuficiência de seu conhecimento, uma vez que Levi viveu na região por menos de um ano, ou, ainda, em razão do lapso temporal decorrido entre a experiência relatada e a escrita do livro.

A obra se desenvolve, em rápidas palavras, da seguinte forma: após fazer algumas considerações sobre o povo do lugar, o autor/narrador/protagonista começa a contar os acontecimentos vividos desde sua chegada a *Gagliano*: suas impressões da viagem, as instruções recebidas sobre as regras que deveria seguir, a hospedagem na casa de uma viúva, a saída de reconhecimento da cidade, a visita dos cidadãos que insistiram para que prestasse atendimento médico para um moribundo, sua negativa e posterior concordância, o encontro com o *potestade*, com os médicos da cidade que se sentiram ameaçados com sua concorrência, os encontros com os homens “da elite local”, com o arcebispo, visitantes e demais moradores da cidade, a visita que recebeu de sua irmã Luisa (médica como ele), seu relacionamento com Giulia, a mulher que lhe fazia as tarefas domésticas, e que lhe ensinou alguns segredos de magia, o desenvolvimento da interação e cumplicidade com o pessoal simples do povoado, a revolta popular quando autoridades locais o proibiram de exercer a medicina, o conhecimento e aprendizado das crenças e místicas populares, a participação em eventos, etc., até sua liberação e retorno a Turim.

A narrativa é entremeada por comentários pessoais que revelam o estado de espírito do autor-narrador, suas convicções, crenças, contradições e desilusões, bem como a forma como reage ao contato com uma civilização ainda primitiva e tão diversa da sua.

²³ “Nessa charneca eterna, o dialeto possui medidas do tempo mais ricas do que em qualquer outra língua! Além daquele eterno e imóvel *crai*, cada dia do futuro tem seu nome próprio. *Crai* é amanhã, e sempre; mas o dia depois de amanhã é *pescrai* e o outro dia é *pescrille*; em seguida vem *pescrufllo*, depois *maruflo*, e *maruflone*; e o sétimo dia é *maruflicchio*. Contudo, essa exatidão de termos tem mais do que qualquer outro um valor irônico. Essas palavras não são tanto usadas para indicar este ou aquele dia, mas sim todas juntas como uma lista, e seu próprio som é grottesco; são como que uma prova da inutilidade de querer distinguir algo entre as brumas eternas do *crai*.” (LEVI, 1986, p. 246)

É interessante notar como as várias referências ao mundo da magia que permeia a vida das pessoas simples de *Gagliano* podem ser entendidas como uma busca de compreensão e inserção na realidade que o autor pretende representar, sem, contudo, abandonar seu posto de observador, pertencente a uma outra cultura muito diversa daquela retratada, fazendo com que os dois mundos distintos coexistam harmoniosamente.

Cristo si è fermato a Eboli é o primeiro livro de Carlo Levi a ser publicado, porém não o primeiro a ser escrito; Levi escreveu, em 1939, *Paura della Libertà*²⁴, um livro de ensaios políticos e ao mesmo tempo filosóficos, históricos e antropológicos, distribuídos em oito capítulos sobre temas diversos: religião, estado, etc. Esse livro foi escrito em meio à angústia por não ter sido possível a Levi retornar à Itália para o enterro do pai, falecido no período em que o autor residia em *La Baule*, na França, de onde retornaria somente em 1941, bem como pela tensão que culminou no início da segunda guerra mundial em 1º de setembro de 1939; a mudança para a França foi motivada pela sanção, em 1938, da Lei Racial na Itália, que restringiu drasticamente os direitos dos judeus.

No prefácio à primeira edição de *Paura della Libertà*, Levi escreve: “*un piccolo libro che doveva essere soltanto una prefazione ad un libro molto più grande, scoprendo ad ogni pagina quello che mi pareva la verità del mondo.*”²⁵

A referência a esse livro, publicado pela Einaudi somente em 1946, torna-se relevante não somente por ter sido o primeiro livro escrito por Levi, mas porque, depois da publicação de outros livros do autor, a crítica tem identificado naquele primeiro escrito, a sustentação para a leitura de *Cristo si è fermato a Eboli*.

Italo Calvino escreveu que *Paura della Libertà* é:

[...] Un libro da cui deve cominciare ogni discorso su Carlo Levi scrittore è Paura della libertà, il primo libro che egli scrisse (anche se lo pubblicò solo una decina di anni dopo, quando era già famoso come l'autore di Cristo si è fermato a Eboli), un tipo di libro raro nella nostra letteratura, inteso a proporre le grandi

²⁴ “Medo da Liberdade” (tradução nossa)

²⁵ “um pequeno livro que deveria ser apenas um prefácio a um livro muito maior, descobrindo em cada página aquilo que me parecia a verdade do mundo”. (tradução nossa)

*linee d'una concezione del mondo, d'una reinterpretazione della storia.*²⁶

Cristo si è fermato a Eboli foi lido avidamente por ocasião de seu lançamento e por muito tempo, devido principalmente ao interesse pela temática meridional; todavia, nunca suscitou muito interesse entre os estudiosos, embora se possa dizer que faça parte da biblioteca das famílias italianas. Há desinteresse também dos linguistas, por razões ignoradas, circunstância que atinge muitos escritores até mais importantes que Levi (FALASCHI, 1996)

Cristo... teve por longo tempo um destino paradoxal: mesmo sendo um livro novo, tanto na temática, quanto no conteúdo, e inspirado indubitavelmente na ideologia progressista, sofreu os ataques mais fortes por parte de críticos de esquerda; a sua literariedade foi suspeita de irracionalismo, e suas instâncias políticas imputadas de abstrações ou de excessiva sintonia com o meridionalismo de terceira via. A dicotomia literariedade/engajamento voltou-se toda contra Levi (FALASCHI, 1996).

Uma discussão surgida na crítica, diz respeito ao período em que *Cristo si è fermato a Eboli* foi escrito; o livro termina com a frase “*Firenze, dicembre 1943 – luglio 1944.*”²⁷, o que parece suficiente para dissipar qualquer possível dúvida.

Ocorre que no manuscrito da obra²⁸ consta o registro de data em algumas páginas, a saber: sobre a folha I, a data de 26.11.1940; sobre a folha 29, o dia 1º de janeiro de 1941; na folha III, 2.02.1941 e por último, a data de 18.07.44; Tais anotações demonstrariam que o livro não teria sido escrito inteiramente em Florença, na casa de Ichino, como afirmado por Levi na carta enviada a Giulio Einaudi em junho de 1963 que foi publicada com a segunda edição da obra. É

²⁶ “[...] Um livro do qual todo discurso sobre o escritor Carlo Levi deve começar é *Paura della Libertà*, o primeiro livro que ele escreveu (embora o tenha publicado apenas uma década depois, quando já era famoso como o autor de *Cristo si è fermato a Eboli*), um tipo de livro raro em nossa literatura, destinado a propor as principais linhas de uma concepção do mundo, de uma reinterpretação da história.” (tradução nossa)

²⁷ LEVI, 1952, p. 235. “Florença, dezembro de 1943 – julho de 1944.” (LEVI, 1986, p. 313)

²⁸ O manuscrito, doado por Levi a Anna Maria Ichino, proprietária do imóvel em que ficou hospedado em Florença no período da ocupação alemã, foi vendido à Universidade do Texas, em Austin (EUA), onde encontra-se atualmente.

possível que a data que consta no final da obra seja referente ao período da escritura da parte final ou de sua revisão (FALASCHI, 1996).

2 A RECEPÇÃO NO BRASIL

Em pesquisa realizada nos acervos digitais dos jornais do Grupo “Folha de São Paulo”, do Grupo “O Estado de São Paulo” e da hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, pudemos observar que a partir de 1930, muitas foram as referências a Carlo Levi e a sua obra na imprensa nacional.

A primeira tradução de “*Cristo si è fermato a Eboli*”, que no Brasil recebeu o título de “Cristo ficou em Eboli”, foi praticamente ignorada pela imprensa, sendo mencionada, na época, apenas em um artigo publicado pela Folha da Manhã (do Grupo Folha de São Paulo) do dia 14.09.1952, com o seguinte teor:

Um dos sucessos na Itália e no estrangeiro é o livro CRISTO FICOU EM EBOLI, (de que já existe uma tradução publicada no Brasil), de autoria de Carlo Levi, conhecido pintor romano que reside nos altos do palácio Alfieri. Espírito polimorfo, escreveu também o ensaio MEDO DA LIBERDADE. Esperemos que seus outros livros como O RELÓGIO e O CÉU ESTÁ VERMELHO venham a ser traduzidos, para que tenhamos uma visão mais ampla de seu valor. Publicamos aqui seu auto-retrato.

O texto, com o autorretrato do artista, foi publicado na página “Movimento Literário”, numa sessão chamada “Binário”, que é subdividida em “No Brasil” e “No estrangeiro”; notam-se algumas imprecisões e que não há referência ao nome da tradutora nem da editora: o autor era turinense e não romano, como consta da notícia, bem como está incorreta a referência ao livro “O céu está vermelho”, de autoria de Giuseppe Berti e não de Carlo Levi.

Além dessa notícia, há menções à obra traduzida somente nos anúncios de propaganda da Livraria Independência e da Editora Mérito, a saber:

Diário de Notícias (RJ), de 05.10.1952
 – Propaganda da Livraria Independência Rua do Carmo 38
 Sobreloja dos livros: Cristo ficou em Eboli, de Carlo Levi, A aldeia ancestral, de Pearl S. Buck; *Appassionata*, de James Hilton; Obras Escolhidas, de Lima Barreto e, Obras Escolhidas, de Aluísio de Azevedo.

Propaganda similar foi repetida nas edições de 06 e 07.10.1952 do mesmo jornal.

A primeira tradução de *Cristo si è fermato a Eboli* no Brasil foi realizada por Nair Lacerda em 1952 para a Editora Mérito. A Editora, fundada em 1947²⁹, teve como maior acionista a Gráfica Editora Brasileira; suas primeiras publicações foram: “Vida Prática”, de M. Tavares Adam; “Veja melhor sem óculos”, do dr. Harold M. Peppard e “O pequeno dicionário da língua portuguesa”, de Cândido de Figueiredo.³⁰ Grande parte das publicações da editora são de apelo popular. Entre os livros de escritores consagrados publicados pela editora Mérito estão, além de *Cristo si è fermato a Eboli*, de Levi, “O triste fim de Policarpo Quaresma”, de Lima Barreto, em 1948 e “o cacto vermelho”, de Lygia Fagundes Telles, em 1949.

Quanto à tradutora Nair Lacerda, que hoje dá nome à Biblioteca Municipal de Santo André, no Estado de São Paulo, sabemos que era jornalista, nascida em Santos (1903-1996)³¹. Além de *Cristo si è fermato a Eboli*, traduziu para a Editora Mérito, *Il Mulino del Po*, de Riccardo Bacchelli, com o título em português “O moinho do Pó. Deus te salve”. Essa tradução foi publicada na mesma época também pela Gráfica Editora Brasileira como “A miséria viaja de barca (O moinho do Pó)”. Da literatura italiana, Nair Lacerda traduziu para a Ediouro, em 1993, *I testimoni della passione*, de Giovanni Papini, cujo título em português é “A testemunha da paixão (Sete lendas do Evangelho)”.

²⁹ Conforme ato constitutivo publicado no “Jornal do Commercio” (RJ) em 1º. de junho de 1947.

³⁰ Conforme nota no “Jornal do Commercio” (RJ), de 23.05.1948.

³¹ Nair Lacerda assinou desde 1932 a crônica semanal em “A Tribuna” de Santos. Trabalhou para o “Jornal de São Paulo”, para o “Diário de Santos”, e colaborou, eventualmente, para outros Jornais. Como tradutora trabalhou em quatro idiomas e conta com cerca de 200 títulos, em traduções feitas para as Editoras: Saraiva, Mérito, Ibrasa, Martins, Edart, Difusão Européia do Livro, Cultrix, Pensamento, Aguilar, Companhia Editora Nacional, Editora da Universidade de Brasília, Itatiaia (de Belo Horizonte), Clube do Livro e outras. Entre esses trabalhos destacam-se “A idade de ouro no Brasil”, que faz parte da famosa coleção Brasileira; a série “Reis malditos”, 5 volumes, da difusão Européia do livro; e a edição, chamada monumental, das “Mil e Uma noites”, em 8 volumes, da Saraiva. Para o teatro traduziu, além de outras, peças como “Os homens preferem as louras”, “A hora da fantasia”, e para Bibi Ferreira e Dulcina de Moraes, respectivamente, as peças “É proibido suicidar-se na Primavera” e “A sereia louca”, do dramaturgo espanhol Alejandro Casona. Para a Editora Cultrix fez um “Dicionário de Pensamentos” e um “Dicionário de Ocultismo”, e as antologias “Maravilhas do Conto Popular”, “Maravilhas do Conto Mitológico”, “Contos de Grimm”, “Fábulas do mundo inteiro”, “Lendas do Mundo inteiro”, e “As grandes anedotas da História”. Publicou, em 1986, uma coletânea de suas crônicas, sob o título de “Reflexos”. Tem, em “Os romancistas”, da Cultrix, uma biografia de Leon Tolstoi. Em 1962 foi premiada pela Câmara Brasileira do Livro com o Jabuti de tradução, pelo conjunto dos trabalhos.

Fonte: <http://www.santoandre.sp.gov.br/biblioteca/nl/cronicas/biografia.pdf>, consultada em 25.05.2018.

É curioso que antes mesmo de tornar-se escritor, Carlo Levi já era notícia no Brasil. Em matéria publicada em 5 de setembro de 1935, pelo jornal “A Manhã”, do Rio de Janeiro, intitulada “Cresce a vaga de terror na Itália” e subtítulo “Creado um Comité Internacional para auxilio às victimas do fascismo (*sic*)” é noticiada, com indignação, as condenações pelo Tribunal de Roma ao cárcere do “*Confinio di Polizia*”, de pessoas que pensavam em desacordo com o fascismo, muitos deles jovens de vinte e poucos anos. Dentre os encarcerados estão “os professores Carrara e Lombroso, a escriptora Barbara Allason, o humanista Monti, o professor de filosofia Franco Antocelli³², Massimo Mila, Julia Muggia, Petro Luzzali, Carlo Foé, Carlo Levi e tantas outras personalidades de renome mundial, reputados pelo seu saber e espírito (*sic*).”

Na mesma página do jornal há outra matéria, intitulada “A guerra na Abyssinia e a situação econômica da Itália”. Trata-se da guerra contra a atual Etiópia, iniciada pela Itália em 1935, período em que Carlo Levi cumpria pena de confinamento na então Lucânia.

O artigo anteriormente citado é repetido na página 3 da Edição Especial de 15 de outubro de 1935, do mesmo jornal “A Manhã” com o título “Contra os novos crimes do fascismo”. Nesse artigo foi acrescentada a informação de que havia sido negada à Comissão Internacional de Inquérito, licença para visitar as prisões e locais de deportação, bem como impedido o contato de tal comissão com as famílias dos encarcerados e deportados políticos.

Depois da publicação de *Cristo si è fermato a Eboli*, em 1945, muitas foram as menções a Carlo Levi e sua obra em órgãos da imprensa, principalmente os do Rio de Janeiro e São Paulo, mas também de outros estados como Amazonas, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Bahia, Distrito Federal e Paraná.

A primeira menção ao livro *Cristo si è fermato a Eboli* na imprensa brasileira acontece numa página intitulada “Rosa dos Ventos”, do periódico “Letras e Artes”, Suplemento de “A Manhã”, na edição de 13 de abril de 1947. Nessa página são reunidos artigos referentes à literatura de diversos países e na parte relativa à Itália, constam dois artigos: um em que é comentado o octogésimo aniversário de Benedetto Croce, e outro, intitulado “Prêmios Reconfortantes”,

³² O nome do filósofo é Franco Antonicelli.

que fala da atribuição de vários prêmios literários a escritores judeus, como forma de reparação pela injustiça por eles sofrida em decorrência do decreto de exclusão de 1938; a notícia se dá nos seguintes termos:

Entre os premiados do ano encontram-se Alberto Moravia (pseudônimo de Alberto Pincherle), cujos romances *Gli Indifferenti* e *Le ambizioni sbagliate* representam a corrente kafkaiana (*sic*) na literatura italiana, e Carlo Levi. Este último, pintor de profissão, descreveu em *Cristo si è fermato a Eboli* os meses angustiosos da sua permanência numa aldeia, escondido entre os camponeses, durante a ocupação alemã; o livro é considerado como a obra mais forte já publicada depois de libertação.

Apesar do elogio à obra de Levi, o artigo informa erroneamente que o autor teria permanecido “escondido entre os camponeses, durante a ocupação alemã”; na verdade, o livro foi escrito durante a ocupação alemã, conforme data constante de sua última página (dezembro 1943 - julho 1944), mas os “meses angustiosos de sua permanência” descritos no romance, foram os de agosto de 1935 a maio de 1936.

Na edição de 20 de julho de 1948, o jornal “O Estado de São Paulo” apresenta Carlo Levi na seção “Letras estrangeiras”, em artigo intitulado “Cristo parou em Eboli”, com a resenha do livro.

Não é todo dia que se tem a sorte de deparar com um livro realmente interessante. O apaixonado da leitura passa, às vezes, semanas e semanas sem ter a oportunidade de pousar os olhos numa página que valha, realmente, a pena...

Merece, portanto, ser assinalada com pedra branca a descoberta de uma obra excepcional como “Cristo si è fermato a Eboli”, de Carlo Levi. Publicado há pouco mais de um ano, fez do autor (ao lado de Elio Vittorini) a grande revelação literária das letras italianas do após-guerra.

Que é “Cristo si è fermato a Eboli”? Romance? Memórias? Diário? Ensaio de sociologia? Série de narrativas? A classificação é difícil, se não impossível. [...]

O artigo é longo e não está assinado. Apesar da imprecisão quanto ao tempo em que o livro foi publicado (cerca de três anos antes e não um, como informado), a matéria situa bem a obra no contexto literário italiano da época e a compara com “*Fontamara*”, de Ignazio Silone; a matéria também apresenta a biografia de Levi.

No Grupo “Folha”, a estreia de Carlo Levi foi em 15 de agosto de 1948, no artigo “Confissões de escritores italianos”, da “Folha da Manhã”, em que Guido Puccio (correspondente especial das “Folhas”) cita opinião de alguns escritores e contrapõe o pensamento de Savinio ao de Carlo Levi, sobre o ofício do escritor. Quase um mês depois, em 5 de setembro de 1948, acontece a primeira aparição do nome de Levi na “Folha de São Paulo”, em artigo assinado por Domenico Rea cujo título é simplesmente “Cristo parou em Eboli”, em que o jornalista informa que em apenas dois anos de sua publicação, referida obra teve tiragem de quarenta mil exemplares e já havia sido traduzido para o inglês, francês e espanhol. O artigo é predominantemente elogioso: todavia, muitas das afirmações estão equivocadas:

Mas antes de falar do livro, impõe-se-nos apresentar o autor o médico Carlo Linati, natural de Turim e de origem hebraica, condenado em 1941, pelo Tribunal Especial Fascista, devido a suas ideias antifascistas, ao exílio de cinco anos em Grassano, aldeia da Basilicata (Itália Meridional). Ali permaneceu Carlo Levi até o início da derrota. A seguir logrou chegar a uma cidadezinha da Toscana, onde começou a escrever “Cristo parou em Eboli”. [...] (grifos nossos)

O primeiro equivoco está no nome do escritor Carlo Linati, ao invés de Carlo Levi, o que trata-se de evidente falha de revisão, uma vez que nas menções sucessivas, consta corretamente o sobrenome Levi. Outras incorreções referem-se aos fatos: a condenação de Levi ocorreu em 1935 e a pena deveria ser cumprida em três anos (e não cinco), mas a libertação ocorreu antes do previsto, em 1936, em comemoração à vitória da Itália na guerra da Abissínia, conforme relatado pelo próprio autor em *Cristo si è fermato a Eboli*³³. Após a libertação, Levi retornou a Turim. O livro foi escrito em Florença apenas nove anos depois, portanto, nos últimos anos da segunda grande guerra.

³³ “Dice anche di rimanere in ascolto nel pomeriggio, che mi telegraferanno i nomi di altri confinati da liberare. Spero ci sarà anche il suo. Pare che sia per la presa di Addis Abeba”. (LEVI, 1952, p. 251).

“O telegrama também diz para ficar na escuta na parte da tarde, pois me telegrafarão os nomes dos outros *confinati* que devem ser libertados. Espero que seu nome também seja incluído. Parece que é pela tomada de Adis Abeba.” (LEVI, 1986, p. 311)

O trecho refere-se à fala do personagem *Don Cosimino*, que era o responsável pelas correspondências em *Gagliano*, na qual informa a Carlo Levi que aguarda mensagem telegráfica com o nome dos condenados que seriam libertados (em razão da tomada de Adis Abeba) e espera que o nome do autor esteja entre eles, o que de fato acontece.

Outro equívoco, dessa vez justificável, está no começo do último parágrafo do artigo: “Levi, antes de “Cristo parou em Eboli”, não escrevera nada.” Levi havia escrito em 1939, *Paura della Libertà* e *Paura della Pittura*, que somente seriam publicados em 1946.

O título do livro em português nos artigos acima foram tradução livre feita pelos seus subscritores, já que na época ainda não havia a primeira tradução brasileira.

Alguns artigos chamam a atenção, seja por imprecisões nas informações oferecidas, seja pela demonstração de uma postura tendenciosa a favor ou contra o autor. Vejamos alguns exemplos: na edição de 23.04.1947 do “Correio da Manhã”, Carlo Levi é citado em interessante matéria intitulada “O movimento editorial europeu”, na qual é feita uma análise do momento literário (pós-guerra) em seis países europeus: Inglaterra, França, Bélgica, Holanda, Itália, e Áustria, pela ordem de menção. Relativamente à Itália, o artigo fala da “grande celeuma” provocada pela premiação das “Cartas da Prisão”, de Gramsci com o Viareggio, maior prêmio literário italiano. Tal honraria póstuma ao autor (falecido em 1937) seria uma demonstração de que “pouco ou nada se pode encontrar na Itália de hoje, merecedor de um alto lugar na literatura”. O mais sério competidor de Gramsci no concurso Viareggio era o escritor Alberto Moravia – “um dos maiores escritores de hoje”, segundo a matéria – com seu romance “A Romana – autobiografia de uma prostituta”. Tal romance, contudo, foi considerado pelo jornal católico “*Il Quotidiano*”, “Um amontoado de torpes depravações.”

A citação a Carlo Levi é feita no último parágrafo da análise relativa à Itália, nos seguintes termos:

A obra de Carlo Levi, “*Cristo si è fermato a Eboli*”, é objeto de uma ardorosa controvérsia. Embora seu êxito nos Estados Unidos se deva à abundância de cores regionais, as críticas dizem que Levi falseia a Itália Meridional.

É interessante observar, primeiramente, que a referência a Carlo Levi é isolada. Foram citados somente três autores italianos: Antonio Gramsci, Alberto Moravia e Carlo Levi. A conexão entre os dois primeiros era a concorrência ao prêmio Viareggio. Todavia, não há qualquer nexos entre a menção à obra então recém publicada de Carlo Levi e o restante da análise. Existe uma afirmação no

texto de que “Os esquerdistas foram imensamente favorecidos com o prêmio que conquistou a obra de Gramsci.” Sendo Carlo Levi um declarado esquerdista, talvez seja esse o liame para a sua menção.

A referência a Carlo Levi reduziu o êxito de sua obra “*Cristo si è fermato a Eboli*” nos Estados Unidos “à abundância de cores regionais”, sem demonstração das premissas que levaram a essa conclusão. Além disso, menciona uma “ardorosa controvérsia” acerca da obra, sem explicitar qual seria essa controvérsia. A matéria termina com a afirmação: “...as críticas dizem que Levi falseia a Itália Meridional.”

O artigo pareceu-me claramente tendencioso ao levantar a hipótese de que a questão meridional tivesse sido falseada, sem indicar qualquer razão que justificasse tal afirmação pela crítica. Outra curiosidade do artigo é que lhe falta a autoria. Há uma nota que precede a matéria informando apenas que: “Os correspondentes do ONA, em seis países, receberam instruções para enviar breves notícias sobre o movimento editorial e a situação do público leitor, nos mesmos países.” Há referência aos “correspondentes do ONA” em outros artigos do “Correio da Manhã” do Rio de Janeiro, bem como em outros periódicos; todavia, a sigla não é identificada e não encontramos em nossas pesquisas o significado de “ONA”.

Ainda no “Correio da Manhã”, edição de 1º. 02.1948, o artigo intitulado “Giuseppe Ungaretti”, assinado por Justino Martins começa com a tradução que o poeta italiano fez de “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. Segue a matéria comentando a aclamação pela crítica do livro “*Il Dolore*”, da falta de conhecimento do poeta por parte do grande público de então, das considerações pessoais do subscritor da matéria sobre autor e obra e das opiniões de Ungaretti sobre literatura brasileira e italiana. Em certo trecho consta:

Ungaretti falou-me dos “novos” italianos muito contente e com alguma malícia. Citou Bilenchi e Pratolini, dois escritores comunistas, Carlo Levi, cujo romance “*Cristo si è fermato a Eboli*”, - 60.000 exemplares em menos de um ano -, é o maior sucesso de livraria atual, “não presta nem como escritor, nem como pintor”. “- Carlo Levi ficará danado quando souber que eu disse isso”, - disse-me Ungaretti, rindo- ‘Mas é preciso que alguém diga. Seu livro não vale nada. O sucesso se deve a personalidade de Levi, um agitador, um rebelde que lutou contra o fascismo e contra os alemães durante a ocupação. Mas tais virtudes heroicas não justificam um sucesso literário.

No artigo são citados por Ungaretti como expoentes da nova geração Manzini (Gianna) e Moravia.

Anos mais tarde, conforme nota na coluna “Femina”, de “O Jornal”, do Rio de Janeiro, de 08.01.1957, o mesmo Ungaretti teria dado à pergunta “Qual dos seus contemporâneos transformaria em estátua?”, constante do questionário semanal de Enrico Roda, na revista “Tempo”, a seguinte resposta: “Carlo Levi, que já nasceu monumento.” Essa notícia foi publicada também em 15.05.1958 pelo “Correio da Manhã” (RJ), com o título “Opiniões de um poeta”.

Na edição de 9.01.1949, do “Correio da Manhã” (RJ), foi publicado artigo intitulado “O que a Europa está lendo”, no qual correspondentes em Paris, Bruxelas, Amsterdã, Viena e Roma escrevem sobre o momento literário nos respectivos países. Norah Pines escreve que os livros de maior sucesso na Itália são os que tratam da história recente. Menciona “Roma 1943”, de Paolo Monelli, “Kaputt”, de Curzio Malaparte, “O Céu Está Vermelho”, de Giuseppe Berto, “É hora de matar”, de Ennio Flaiano e o *best seller* “Eu escolhi a Liberdade”, de Victor Kravchenko. Carlo Levi é citado no seguinte trecho do artigo:

Outra característica literária desse desejo de enfrentar os fatos é a volta à popularidade de ensaios sociais e políticos. Livros como “Cristo si è fermato a Eboli”, de Carlo Levi, “Conversações na Sicília”, de Vittorini e “Esta Sicília”, de Agliano, têm sido atentamente lidos pelo povo, a quem o fascismo nutriu de “slogans” e banalidade.³⁴

O jornal “A Manhã”, de 17 de julho de 1949 publicou artigo assinado pelo seu correspondente na Europa, Louis Wiznitzer, intitulado “Caminhos da hora presente”, subtítulo “Idéias e esperanças de Carlo Levi, autor de ‘Cristo si è fermato a Eboli’”(sic), em que, depois de breve resenha do livro, é reproduzida entrevista realizada com Carlo Levi, em Paris, pelo autor do artigo. Na entrevista foram abordados temas como renascimento da literatura italiana, a repercussão do existencialismo na Itália, a questão meridional no pós-guerra, a oposição entre o comunismo e o socialismo, a crescente importância da América do Norte

³⁴ O último dos livros mencionados no trecho acima é *Cos'è questa Sicilia: saggio di analisi psicologica collettiva*, de Sebastiano Aglianò, publicado em 1945, que teve seu título abreviado para *Questa Sicilia*, na reedição de 1950; o título foi novamente alterado na edição de 1966 para *Che cos'è questa Sicilia?*

no cenário mundial e sua polarização com a Rússia e sobre a obrigatoriedade ou não de os escritores posicionarem-se politicamente.

Interessante notar que na entrevista Carlo Levi apresenta-se como pintor “antes de tudo” e informa que gostaria de conhecer o Brasil, onde teria muitos parentes³⁵. Em toda a pesquisa não encontrei qualquer referência que confirmasse a existência de parentes de Carlo Levi no Brasil.

A matéria informa que Carlo Levi era “filósofo, jurista, médico, homem de letras, pintor”, o que é um equívoco quanto aos dois primeiros; informa também que o exílio do autor foi numa aldeia da Calábria, quando, na verdade, foi na Lucânia (atual Basilicata). Na mesma data, a matéria foi publicada também em “Vida Política: Suplemento de ‘A manhã’ (RJ)”.

Algumas publicações brasileiras referem-se não ao escritor, mas ao político ou ao pintor Carlo Levi, havendo espaço também para a “celebridade” e sua vida social, com relatos de sua presença em festas, cafés e restaurantes na companhia de intelectuais com quem convivia. Seguem alguns exemplos:

O JORNAL (RJ), edição de 16.05.1948 (Carlo Levi é citado na condição de pintor novo e não de escritor ou político).

Artigo “Julien Benda e o problema da inteligibilidade da arte”, assinado por P.M.Bardi. Trata-se da reação de Pietro Maria Bardi a um artigo de Benda, no qual este afirmava ser o público responsável pela proliferação de obras de arte ininteligíveis e conclama esse público a sair de sua inércia e criar círculos, ligas, jornais e revistas nas quais poderiam protestar contra esse “inimigo”. P.M.Bardi tem opinião diferente e antes de se insurgir contra a proposta de Benda, faz o seguinte comentário: “Em uma exposição de pintores novos, entre os quais Carlo Levi, efetuada na Galeria de Milão, em 1943 a irrupção de protesto do público foi tão violenta que se tornou necessário chamar a polícia.”

O Jornal (RJ) – edição de 17.10.1948.

Artigo “Uma história da Literatura italiana” de Otto Maria Carpeaux

É comentada a recente publicação, pela Editora I.P.E, de São Paulo, de uma tradução da “História da literatura italiana”, de Attilio Momigliano. É feita comparação com outras obras do gênero. Embora não citados no livro, Otto Maria Carpeaux identifica os seguintes grupos de escritores: os “estéticos”, como Tozzi e Ungaretti, que transformam “a agitação da alma e do mundo em estruturas permanentes”; grupo dos experimentadores inquietos, como o romancista psicológico Italo

³⁵ “Sabendo do meu propósito de entrevistá-lo para um jornal brasileiro, recebeu-me muito gentilmente, pois tem a maior simpatia pelo nosso país, onde possui vários parentes.” Trecho da matéria publicada na página 2, do Jornal “A Manhã”, de 17.07.1949.

Svevo e o poeta hermético Montale; enfim, “um pequeno grupo de ‘moralistas’, Moravia, Carlo Levi e sobretudo o malgrado Antonio Gramsci, que morreu como comunista nas prisões de Mussolini, mas que na verdade superou o marxismo ‘simplificado’ por preocupações da mais alta ordem moral e de repercussões ainda imprevisíveis.”

O Jornal (RJ), edição de 1º. 01.1949.

Artigo “Mensagem de esperança” de Anna Lia Cardenas (de Paris)

É noticiada a realização de um encontro em Paris, pela “internacionalização do espírito”, em que três mil pessoas se reuniram para “ver reunidos numa mesma tribuna vinte grandes escritores de vários países que acudiram para devolver sua carta de cidadania ao internacionalismo.” Entre os escritores estavam Camus, André Breton, Jean Paul Sartre, Richard Wright, Carlo Levi “o magnífico narrador da resistência italiana”, Jef Last e Theodor Flievier. (grifo nosso).

O CRUZEIRO, de 06.05.1950, na página “Cinelândia – Artigo “O mundo em foco”:

Rossellini depois que terminar a direção de “San Francesco giullare di Dio”, produzirá ‘Cristo si è fermato a Eboli’, cuja adaptação de um romance de Carlo Levi já começou a escrever. Não dirigirá, entretanto, esta sua nova película, entregando a direção da mesma a Luciano Emmer.

TRIBUNA DA IMPRENSA (RJ), edição de 18.10.1950.

Os méritos de Carlo Levi

ROMA, 18 (AFP) – Num salão desta capital discutiam-se os méritos de Carlo Levi, médico, pintor e escritor, cujo livro – “Cristo si è fermato a Eboli”- é agora mundialmente conhecido.

- O talento de Levi – comentou outro escritor – está fora de discussão. E tanto isto é verdade que a unanimidade da crítica se formou em torno de seu nome. Os críticos de arte afirmam que seus livros são excelentes e os críticos literários garantem que os seus quadros são obras-primas.³⁶

TRIBUNA DA IMPRENSA (RJ), 31.10.1950 – pagina de variedades.

LEVI PEPICA

Um crítico italiano de arte, que não perde nunca oportunidade de acentuar a nobreza de suas origens, teve, outro dia, uma discussão com Carlo Levi, o autor do romance de grande sucesso “Cristo si è fermato a Eboli”.

- Saiba, gritou o crítico, que meus ancestrais foram à Terra Santa!

- Ah, sim? – replicou friamente o escritor israelita. - Os meus moraram lá!

³⁶ Matéria com conclusão irônica, inserida em página que mistura notícias internacionais, com notícias das consequências das chuvas no interior de São Paulo.

Depois da publicação da primeira tradução brasileira de *Cristo si è fermato a Eboli*, em 1952, praticamente ignorada pela mídia da época, citada apenas no artigo publicado pela “Folha da Manhã” do dia 14.09.1952, transcrito no início deste capítulo, Carlo Levi continuou a frequentar as colunas dos nossos jornais, pelas mais diversas razões.

Em nota numa seção chamada “Letras no mundo”, da Tribuna da Imprensa (RJ), edição de 12-13.05.1956, consta:

MEDO da liberdade, do italiano Carlo Levi, aparece em tradução francesa. O livro foi escrito em 1940, quando na Europa pareciam vitoriosas as garras do totalitarismo. Mas o futuro ainda é inquietante. Por isso vale a pena ler essa obra. É um protesto pela liberdade do homem. É uma condenação do Estado-ídolo, do Estado-Moloch que nos cobra seu imposto de sangue, que mata a liberdade, a poesia e o amor.

O livro “Medo da Liberdade”³⁷ foi escrito em 1939 e não em 1940, como consta da nota; também aqui, nenhuma menção à edição brasileira de *Cristo si è fermato a Eboli*.

Numa seção do “Correio da Manhã” (RJ), intitulada “Carta da Itália”, assinada por Michel Simon, na página de “Literatura e Arte”, o nome de Carlo Levi aparece inúmeras vezes em contextos diversos. Na edição 18718(1) de 1954³⁸, Levi é mencionado, junto com Ignazio Silone, em uma lista dos vinte e cinco italianos mais ilustres citados nos Estados Unidos.

Em artigo publicado na Tribuna da Imprensa de 30-31.10.1954, em uma coluna chamada “Panorama”, consta uma nota em que Carlo Levi é acusado de plagiar um romance de Josué Montello, nos seguintes termos:

Está circulando o número do ‘Jornal das Letras’ correspondente ao mês de outubro. [...] Interessantíssimo o artigo de Josué Montello, em que o escritor patricio aponta (baseado em inúmeras provas) o romancista italiano Carlo Levi como plagiário. Realmente: há semelhanças espantosas entre o romance de Levi (“El Reloj”) e aquele de Josué Montello (“A luz da Estrêla Morta”) (*sic*). O livro do escritor brasileiro saiu um ano antes da obra de Carlo Levi...

³⁷ Tradução livre do nome original “*Paura della Libertà*”.

³⁸ Não consta na página, a data de sua publicação.

A questão do plágio apareceu em algumas outras ocasiões, de forma incidental, ou seja, sem ser o assunto principal, mas comentado *em passant*, como na edição do “Correio da Manhã” de 15.12.1956, no artigo “Estampas literárias” em que o destaque é o livro de Josué Montello, homônimo ao título do artigo, mas onde consta a seguinte frase: “Pois não é êsse maranhense-romancista dos primeiros que possuímos, até plagiado por outro, de renome internacional, como o italiano Carlo Levi: [...] (sic)” Apesar de a matéria praticamente afirmar a existência do plágio, não há nenhuma evidência de que ele tenha existido ou que tenha havido alguma denúncia formal por parte do escritor Josué Montello.

O assunto ainda é mencionado em 21.02.1972 e em 12.12.1972, numa publicação chamada Lance Livre, bem como na edição de 16.04.1979 do “Jornal do Comércio”, com o título de “A fonte do Labirinto”, de Fernando Whitaker da Cunha, cujo teor é o seguinte: “Em sessão da Academia Paulista de Letras, Josué Montello fala do problema do plágio e acusa Carlo Levi de ter plagiado em “O relógio”, seu livro “A luz da estrela morta”. Observamos que em outros artigos com comentários ao livro *L’Orologio*, em que Levi teria plagiado Montello, não há menção ao suposto plágio. Jornais da década de oitenta ainda comentavam o caso, como o artigo publicado pelo Jornal do Brasil, em 08.06.1985, com o título de “O moinho literário”, onde se noticia outro suposto caso de plágio, agora entre dois autores brasileiros: Luiz P. Cardoso e Álvaro Cardoso Gomes.

Fato curioso ocorreu no jornal “A Manhã”, em que seu correspondente na Europa, Louis Wiznitzer assinou, no ano de 1956, diversos artigos em que Carlo Levi era citado de forma positiva (assim como Morávia), desde uma interessante entrevista com o autor, até comentários sobre situações cotidianas de sua vida ou da sociedade romana, muitas vezes sem qualquer conexão. Todavia, em artigo publicado no Diário de Notícias (RJ), em 22.09.1957, o mesmo Louis Wiznitzer, que até então não perdia oportunidade de elogiar Levi, indicava a leitura de outros autores, como Bozzoli, Franco Solinas, Dino Buzzati e Cesaretti; Carlo Levi é citado com outros como Moravia, Silone, Piovene..., como escritores que “Já conhecemos, já sabemos e ‘nos enchemos’”. A notícia reflete o que acontecia na Itália na época, ou seja, o declínio do neorrealismo na sua literatura.

A maior parte das matérias dos anos sessenta, em que Carlo Levi foi citado, referiam-se à sua participação em eventos políticos. Destaca-se, no

campo da literatura, um artigo assinado por Léo Gilson Ribeiro, publicado pelo Diário de Notícias (RJ) do dia 05.06.1960, na seção “Caminhos da Cultura”, com o título “O Despertar da Consciência”; apesar do subtítulo (A respeito de um livro de Carlo Levi), o articulista não se limita a comentar o livro “*Le parole sono pietre*”, objeto do artigo, e faz menção elogiosa a *Cristo si è fermato a Eboli* e também a *L’Orologio*, além de extensa consideração acerca do neorrealismo italiano.

Destaca-se, ainda, um artigo de Otto Maria Carpeaux, publicado no Correio da Manhã (RJ), em 27.04.1963, com o título “Discussão do Neo-Realismo (*sic*)”, em que o subscritor faz longa análise do que é e do que não é o neorrealismo. Levi é citado entre os escritores tão diferentes entre si abrigados sob o rótulo do neorrealismo.

A seguinte nota foi publicada no Diário de Notícias de 20.09.1966:

Inimigos, inimigos, negócios à parte: O livro “Máfia”, da Editora Nova Fronteira, que pertence ao ex-governador do Estado da Guanabara, Sr. Carlos Lacerda, além de ser uma obra de esquerda, tem prefácio de Carlo Levi, dirigente do Partido Comunista Italiano.

Chama a atenção a nota pelo fato de que, vinte anos depois, a mencionada Editora Nova Fronteira publicaria a segunda tradução de *Cristo si è fermato a Eboli*.

Em uma enquete do Correio da Manhã (RJ), de 19.10.1963, com a pergunta: – “Quais os três livros estrangeiros que você leu e gostaria de ver traduzidos no Brasil – e por quê?”, *Cristo si è fermato a Eboli* foi mencionado, o que demonstra o desconhecimento por parte do público de que desde 1952 já existia uma tradução brasileira do livro; no caso, a pessoa que mencionou o livro de Levi é a mesma que meses antes assinou o artigo “O Despertar da Consciência”, acima mencionado.

Na década de setenta, poucas foram as menções a Carlo Levi ou a alguma de suas obras na imprensa, tanto que sua morte, ocorrida em 4 de janeiro de 1972, foi noticiada apenas pelo Correio Brasiliense em sua edição de 05.01.1972, com o título: “Diabete mata em Roma escritor Carlo Levi”.

O Jornal do Brasil (RJ) mencionou Levi nas seguintes matérias: “PCI tira judeus de seu quadro”, de 05.11.1972; “Os frágeis defensores da liberdade”, de

19.02.1977, sobre os escritores que foram condenados pelo fascismo, como Cesare Pavese, Carlo Levi, Elio Vittorini e Gramsci.

Levi voltou a ser notícia em razão do lançamento do filme *Cristo si è fermato a Eboli*, dirigido por Francesco Rosi, em 1979; algumas manchetes do Jornal do Brasil foram: “Cannes, 32ª. vez”, em 11.05.79, sobre o filme “*Cristo si è fermato a Eboli*”, de Francesco Rosi, adaptado da obra de Levi; “As parábolas italianas e ‘Hair’ revisitado”, de 13.05.1979; e “Francesco Rossi (*sic*) premiado em Moscou”, em 30.08.1979.

Em 06.03.1985, o Jornal do Brasil, publicou em um artigo intitulado “Itália elege Svevo o autor do século”, o resultado de uma pesquisa realizada pelo suplemento literário “*Tuttolibri*”, do “*La Stampa*”, de Turim, para se aferir qual o livro da literatura italiana mais importante do século XX, bem como qual o escritor mais amado e qual o menos amado. *Cristo si è fermato a Eboli* obteve a quarta colocação, atrás de *La coscienza di Zeno*, de Italo Svevo (em 1º. lugar), *Il Gattopardo*, de Tommaso di Lampedusa (em 2º. lugar) e de *Il fu Mattia Pascal*, de Luigi Pirandello. Na categoria autor mais amado, Carlo Levi ficou em sétimo lugar. Notícia semelhante foi publicada pelo “Estado de São Paulo” em 15.09.1985, com o título de “Svevo, da incompreensão à consagração”.

Foi na década de oitenta que saiu a segunda tradução brasileira de *Cristo si è fermato a Eboli*, que recebeu o título de “Cristo parou em Eboli”, realizada por Wilma Freitas Ronald de Carvalho em 1986 para a Editora Nova Fronteira, que foi fundada no Rio de Janeiro em 1965 pelo jornalista Carlos Lacerda, ferrenho opositor ao governo de Getúlio Vargas. Posteriormente, a editora foi adquirida pela Editora Ediouro, que tem publicados inúmeros títulos da literatura italiana traduzida. Wilma Freitas Ronald de Carvalho, é tradutora de italiano e também de inglês. Da literatura italiana, traduziu, ainda, *La storia*, de Elsa Morante e *Il visconti dimezzato*, de Ítalo Calvino.

Na edição do Jornal do Brasil de 13.06.1986, na coluna “Estante”, Vivian Wyler no artigo “Só qualidade”, noticia que a literatura italiana está ganhando terreno com a descoberta de Buzzati e o lançamento de “Contos surrealistas e satíricos”, de Morávia, “Conversas na Sicília”, de Elio Vittorini e “Cristo parou em Eboli”, de Carlo Levi.

Carlo Levi chegou a merecer uma chamada de capa de uma edição de domingo (em 13.10.1986) do jornal “O Estado de São Paulo”, para o conteúdo

do “Caderno 2”, com o seguinte texto: “[...] e Carlo Levi, italiano que chega aqui 40 anos depois.” Com o título “Vale a pena saber quem é Carlo Levi”, e subtítulo “Um dos enigmas da literatura italiana. Ele chega com os habituais 40 anos de atraso”, a matéria noticia o lançamento da tradução realizada em 1986 publicada pela Editora Nova Fronteira. A mesma informação de que Levi chegou com “os costumeiros 40 anos de atraso” consta no corpo da matéria e demonstra o desconhecimento por parte de seu subscritor, da existência da primeira tradução de *Cristo si è fermato a Eboli*, realizada por Nair Lacerda e publicada pela Editora Método em 1952.

Ao longo dos anos seguintes, Carlos Levi foi citado em algumas edições de “O Estado de São Paulo”: em 31.10.1987, foi publicada uma resenha da segunda tradução de *Cristo si è fermato a Eboli*; o artigo, intitulado “Um romance telúrico”, foi assinado por Julita Scarano; Levi foi citado também pela tradução de sua obra “A dupla noite das tília”³⁹, publicada pela Editora Berlendis.

Já nos anos noventa, Levi era notícia na edição de 09.01.1990 do “Jornal do Comércio” (RJ), na matéria “Pintura estrangeira com cotação elevada”, acerca de leilão em que quadro de Carlo Levi foi vendido por Cr\$ 40 mil (tendo como lance inicial Cr\$ 7 mil)."

Em 2013, uma exposição de 53 telas de Carlo Levi no então Centro de Cultura Judaica de São Paulo (atual Unibes Cultural), trouxe o nome do escritor e de sua principal obra de volta à mídia.

Depois desse período, raras foram as menções a Carlo Levi ou a sua obra. Na Folha de São Paulo, por exemplo, as últimas citações ocorreram em resenhas de obras italianas publicadas no Brasil, feitas pelo jornalista Manuel da Costa Pinto, sendo a última delas datada de 13.06.2009.

A última vez que Carlo Levi foi mencionado no jornal “O Estado de São Paulo” foi em 06.03.2017, na coluna de Literatura do Caderno 2, em artigo intitulado “Palavra de mulher”, sobre a tetralogia da escritora italiana Elena Ferrante, cuja identidade é motivo de muita especulação; em uma das muitas hipóteses já levantadas, é mencionada uma pessoa ligada a Carlo Levi:

Outra conjectura sustenta que todo um trecho da vida da personagem Elena Greco se assemelha, ponto por ponto, à da

³⁹ O título da obra em italiano é “*La doppia notte dei tigli*”.

historiadora Marcella Marmo, casada com o neto de Carlo Levi, o famoso autor de *Cristo Parou em Eboli*, filmado por Francesco Rosi.

Concluindo, vemos que o período em que o nome de Levi apareceu mais vezes na imprensa brasileira foi nos anos cinquenta, sofrendo constante declínio desde então. Embora as duas traduções brasileiras de *Cristo si è fermato a Eboli* tenham recebido poucas menções, a maior parte dos artigos enaltecia a figura de Carlo Levi e elogiavam o livro, bem como seus livros posteriormente publicados, *L'Orologio*, *Le parole sono pietre*, e a tradução brasileira de “*La doppia notte dei tigli*”. Como visto acima, muitas notícias, porém, referiam-se à sua participação em eventos políticos, como reuniões partidárias, manifestações de protesto contra perseguições a ativistas políticos e referiam-se, também, a trivialidades da vida social em Roma ou Paris e a eventos nos quais expunha suas pinturas ou ganhava prêmios por elas.

Da trajetória do nome de Carlo Levi na imprensa brasileira, sobre a qual o presente trabalho procurou dar uma amostra significativa, uma vez que a referência a todas as publicações fugiria ao seu escopo, algumas circunstâncias chamam a atenção:

- a primeira, é o fato de Levi ser notícia no Brasil antes mesmo de tornar-se escritor, como visto na publicação de 5 de setembro de 1935, do jornal “A Manhã”, do Rio de Janeiro, quando foi noticiada sua condenação à pena de confinamento pelo governo fascista, junto com outros intelectuais;
- o interesse que a literatura italiana despertava na imprensa nacional na metade do século passado, em que havia resenhas e divulgação dos livros lançados na Itália, de Levi e outros seus contemporâneos, mesmo quando não traduzidos no Brasil;
- a sintonia entre as tendências editoriais brasileiras e italianas no que se refere à valorização do neorrealismo, muito elogiado nos primeiros anos do pós-guerra e criticado, a partir de meados dos anos cinquenta;
- na entrevista concedida por Carlo Levi ao correspondente do jornal “A Manhã”, na Europa, Louis Wiznitzer, publicada em 17 de julho de 1949 foram abordados temas que suscitavam grandes discussões entre os intelectuais italianos da época, como a obrigatoriedade ou não de os escritores posicionarem-se politicamente, a repercussão do existencialismo na Itália, a questão meridional

no pós-guerra, a oposição entre o comunismo e o socialismo, a crescente importância da América do Norte no cenário mundial e sua polarização com a Rússia, etc.;

- ainda na matéria acima mencionada, Carlo Levi foi qualificado como “filósofo, jurista, médico, homem de letras, pintor”. Há um equívoco quanto aos dois primeiros, todavia, quanto ao “filósofo”, tal equívoco pode ser justificável pelo fato de que, em 1946 foi publicado o livro *Paura della Libertà*, escrito por Levi em 1939 e que é um conjunto de oito ensaios filosóficos, sociológicos e antropológicos;

- é possível observar, em alguns artigos, como ocorrem as relações interpessoais no meio cultural, com suas manifestações de vaidade, inveja, comentários depreciativos sem qualquer conexão com o objeto principal da matéria publicada, como visto, dentre outros, no artigo intitulado “O movimento editorial europeu”, de 23.04.1947 do “Correio da Manhã”, que ao comentar o prêmio “Viareggio” concedido postumamente a “Cartas da Prisão”, de Gramsci, cita isoladamente Carlo Levi, sem aparente conexão com a notícia, para dizer que “A obra de Carlo Levi, ‘*Cristo si è fermato a Eboli*’, é objeto de uma ardorosa controvérsia. Embora seu êxito nos Estados Unidos se deva à abundância de cores regionais, as críticas dizem que Levi falseia a Itália Meridional”; a notícia não informa qual seria a controvérsia, nem qual a base para a afirmação de que o sucesso de “*Cristo si è fermato a Eboli*” nos Estados Unidos se deva à “abundância de cores regionais”, nem em que aspecto a Itália Meridional teria sido falseada por Levi, e nem quem seriam os autores das críticas;

- chama a atenção a pouca importância que a imprensa dá ao trabalho do tradutor, pois raramente seu nome é mencionado, isso quando não é o caso de uma tradução ser totalmente ignorada, como ocorreu com a realizada por Nair Lacerda e publicada em 1952; vimos que Carlo Levi teve chamada de capa da edição de domingo (em 13.10.1986) do jornal “O Estado de São Paulo”, para a matéria intitulada “Vale a pena saber quem é Carlo Levi”, e subtítulo “Um dos enigmas da literatura italiana. Ele chega com os habituais 40 anos de atraso”, publicada no “Caderno 2”, para divulgação do lançamento da tradução realizada em 1986 por Wilma Freitas Ronald de Carvalho. A mesma informação de que Levi chegou com “os costumeiros 40 anos de atraso” consta no corpo da matéria

e demonstra o desconhecimento da existência da primeira tradução por parte de seu subscritor;

- a questão do plágio alegada por Josué Montello permanece uma incógnita, pois mesmo tendo sido mencionada em alguns artigos conforme demonstrado, a evidência de que teria ocorrido plágio demandaria um trabalho de cotejo entre o texto de *L'Orologio*, de Carlo Levi com o de "A luz da estrela morta", de Josué Montello; desconhecemos a existência de algum trabalho nesse sentido;

- por fim, tendo em vista a importância que Carlo Levi teve no cenário cultural italiano do século XX e tão bem reconhecido pela imprensa brasileira durante o período de seu apogeu, o fato de que sua morte tenha sido noticiada apenas pelo Correio Brasiliense em sua edição de 5 de janeiro de 1972 possivelmente se deva ao conturbado cenário político brasileiro da época.

3 ANTOINE BERMAN E A SISTEMÁTICA DA DEFORMAÇÃO

3.1 Experiência e reflexão

A circulação das obras literárias por culturas que não se comunicam utilizando o mesmo idioma somente é possível por meio da tradução dos textos originais para a língua do lugar ao qual se destinam.

A questão da natureza da tradução e suas implicações é estudada há muito tempo. Somente nas duas últimas décadas do século XX, porém, é que o estudo da tradução ganhou *status* de disciplina independente, o que levou ao surgimento de grande número de teorias, métodos de estudo e de pesquisa, bem como a publicação de inúmeros trabalhos. Até então, o tema era ligado a outras disciplinas, como linguística, filosofia, literatura, história, antropologia e outros.

Importantes teóricos da tradução surgiram, como Antoine Berman, André Lefevere, Susan Bassnett e Lawrence Venuti, para citar apenas alguns.

No Brasil, o primeiro trabalho dedicado ao tema da tradução de que se tem notícia é “Escola de Tradutores”, de Paulo Rónai, publicado em 1952, no Rio de Janeiro. Dois anos depois, em São Paulo, Brenno Silveira publicou “A arte de traduzir”. Depois de um intervalo de vinte anos, surgiu “Byron no Brasil: traduções”, de Onédia Barboza e em 1976, o próprio Paulo Rónai retomou o tema, em “A tradução vivida”. Foi na década de noventa que as publicações acerca da tradução se intensificaram, bem como começou a amadurecer a ideia, no mundo acadêmico, da teorização dos Estudos da Tradução. (SPIRY, 2016)

O campo de tais estudos é bastante abrangente e acolhe as mais diversas teorias acerca da natureza da obra traduzida, bem como da atividade do tradutor. A tradução literal, palavra por palavra é considerada por muitos como “servil”, no sentido de que o tradutor não teria qualquer liberdade e se submeteria às escolhas do escritor traduzido. Esse tipo de tradução que, em princípio, poderia parecer mais lógica, faz com que a obra perca seu sentido no sistema cultural de chegada, tendo em vista a diversidade das significantes.

Ocorre que, mesmo em um sistema de equivalências, é extremamente difícil a reprodução do efeito rítmico, semântico e linguístico do texto traduzido. Muitas vezes o tradutor vê-se compelido a esclarecer o sentido de algum termo que na língua de chegada tem outra conotação.

A análise que será realizada no capítulo seguinte do presente trabalho tem por fundamento as reflexões de Antoine Berman, um dos mais importantes teóricos dos Estudos da Tradução. Seu livro “A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo” é a publicação do trabalho por ele apresentado em um seminário realizado em Paris, em 1984; na primeira parte do livro, o autor faz uma crítica às tradicionais teorias da tradução; na segunda, trata da analítica da tradução e da sistemática da deformação; depois discorre sobre a ética da tradução para, finalmente, analisar as traduções da *Antígona*, de Sófocles, do *Paraíso Perdido*, de Milton e da *Eneida*, de Virgílio, realizadas por Hölderlin, Chateaubriand e Klossowski, respectivamente.

O uso da expressão “tradução literal” na fala de Berman, por ocasião do referido seminário de Paris, teria provocado mal-entendidos entre os tradutores, que a compreenderam como uma tradução “palavra por palavra”. Todavia, segundo o estudioso, isso aconteceu porque se confunde “palavra” e “letra”, o que não deveria ocorrer, ressalvada a tradução dos provérbios, em que “palavra” e “letra” parecem se confundir:

Assentados em uma experiência, a princípio idêntica, os provérbios de uma língua têm quase sempre equivalentes em uma outra língua. Assim, ao alemão “a hora da manhã tem ouro na boca” parece corresponder, na França, a “o mundo pertence aos que se levantam cedo”. Traduzir o provérbio seria, portanto, encontrar o seu equivalente (a formulação diferente da mesma sabedoria). Desta forma, frente a um provérbio estrangeiro, o tradutor encontra-se numa encruzilhada: ou busca seu suposto equivalente, ou o traduz “literalmente”, “palavra por palavra”. No entanto, traduzir literalmente um provérbio não é simplesmente traduzir “palavra por palavra”. É preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações etc. Pois um provérbio é uma forma. O trabalho tradutório se situa precisamente entre estes dois polos: a tradução “palavra por palavra” do provérbio alemão, que conservará “ouro”, “manhã”, “boca” (que não se encontram no equivalente francês) e a tradução da forma-provérbio, a qual pode eventualmente ser levada, para atingir os seus fins, a forçar o francês e a modificar alguns elementos do original” (BERMAN. 2012, p. 20).

A substituição de uma aliteração por outra, por exemplo, mantendo-se a estrutura original do provérbio, seria o trabalho a ser realizado pelo tradutor

sobre a “letra”, que vai além da transmissão do sentido e volta sua atenção à escolha dos significantes.

A simples busca da equivalência e a recusa do tradutor em trazer para a língua de chegada eventual estranhamento que os termos da língua de partida poderiam causar, significaria a recusa em tornar a língua para a qual se traduz, o “albergue do longínquo”⁴⁰, expressão de Jaufré Rudel, da qual Berman se utiliza.

Pela tradição da escola francesa, a tradução seria uma transmissão do sentido, em que o tradutor poderia “limpar o texto”, tornando-o mais claro; qualquer trabalho sobre a letra, apareceria como experimental.

Berman esclarece que seu livro não trata de teoria, mas sim de reflexão e contrapõe à tradicional “teoria e prática”, a “experiência e reflexão”, pois concebe a tradução como uma experiência:

Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência. Em outras palavras, no ato de traduzir está presente um certo *saber*, um saber *sui generis*. A tradução não é nem uma sublitteratura (como acreditava-se no século XVI), nem uma subcrítica (como acreditava-se no século XIX). Também não é uma linguística ou uma poética aplicadas (como acredita-se no século XX). A tradução é sujeito e objeto de um saber próprio. Mas a tradução (quase) nunca considerou sua experiência como uma palavra inteira e autônoma, como o fez (ao menos desde o Romantismo) a literatura (BERMAN, 2012, p. 23).

O estudioso chama de tradutologia a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência. Assim, associa a tradução aos termos “reflexão” e “experiência”, caros à filosofia e cujos conceitos se formaram na época do idealismo alemão (que Berman considera o período de ouro da tradução ocidental), e conclui que a tradutologia deve fundamentar-se no pensamento filosófico, sem, contudo, constituir uma “filosofia da tradução”; seu campo de atuação é a “meditação” sobre a totalidade das formas existentes de

⁴⁰ A expressão *O Albergue do Longínquo* [*l'auberge du lointain*] é de Jaufré Rudel (ca. 1130-1170), trovador occitano, que escreveu sete canções de amor, nas quais canta o “amor longínquo” (*amor de lonh*), isto é, o amor impossível e sem esperança [N. de T.] (BERMAN, 2012, p. 19).

tradução (como as traduções jurídicas, técnicas e científicas – inclusive sobre a *tradútica*⁴¹, de literatura infantil ou de tradições não ocidentais, por exemplo).

O autor defende que a tradução é tradução da “letra”, do texto enquanto *letra* e que apresenta, tradicionalmente, as seguintes características: é etnocêntrica (culturalmente), hipertextual (literariamente) e platônica (filosoficamente); tais características recobrem uma essência mais profunda que é ética, poética e pensante e mesmo a religiosa, e que é definida em relação à “letra”. Berman entende que para se alcançar essa dimensão do ético, poético, pensante e religioso, é necessária uma operação de “destruição” da tradição etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução, a ser precedida de uma análise do que deve ser destruído: análise e destruição simultaneamente constituem a chamada analítica da tradução, que é a crítica das suas características tradicionais (etnocentrismo, hipertextualismo e platonismo), através do estudo de seus traços fundamentais e da maneira pelas quais eles se manifestam nas traduções (BERMAN, 2012, p. 35).

Para opor-se à concepção tradicional da tradução, Berman parte da experiência histórica do traduzir, em que, durante séculos, raramente se manifestaria na tradução a essência ética, poética e pensante; tais traduções seriam fontes e não modelos para a reflexão e trabalho pessoal do tradutor.

Por etnocêntrica, Berman (2012) entende a tradução que traz o texto traduzido à cultura da língua de chegada, suas normas e valores, descartando aquilo que se encontra fora dela, que é o estrangeiro, que apenas eventualmente poderá ser anexado ou adaptado. Esse tipo de tradução nasce em Roma; houve um tempo em que os autores latinos escreviam em grego, mas depois desse período, os textos gregos passaram a ser traduzidos.

É hipertextual a tradução que “remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente (BERMAN, 2012, p. 40).”

A tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual, e vice-versa, conforme pode ser constatado, principalmente, nas traduções dos séculos XVII

⁴¹ “[...] *tradútica*, a mais recente das disciplinas que, na esteira da informática, da prodútica etc., querem agora anexar os “processos de tradução” aos seus sistemas de computação.” (BERMAN, 2012.p. 24)

e XVIII, em que se buscava aperfeiçoar e até mesmo “melhorar” o texto original por meio da tradução, “nacionalizando-o” e adaptando-o à cultura de chegada. Este tipo de tradução deu ensejo às expressões “*Traduttore, traditore*” e “Belas infiéis”. Em sua tradução da Bíblia, São Jerônimo já utilizou princípios anteriormente preconizados por Cícero e Horácio, pelos quais a tradução não se faz a partir da palavra, mas sim a partir do seu sentido.

São Jerônimo define assim a essência da tradução: “sed quasi captivos sensus in suam linguam uictoris iure transposuit” e “non uerbum e uerbo, sed sensum exprimere de sensu” [mas os sentidos, como que capturados, trasladou-os à sua língua, como um direito de vencedor] e [não traduzir uma palavra a partir de outra palavra, mas o sentido a partir do sentido] (BERMAN, 2012, p. 42).

Ao tempo da publicação do livro de Berman, os tradutores, via de regra, já não modificavam tão livremente os originais conforme seu gosto ou conveniência política ou moral, com adaptações, acréscimos e supressões de termos, expressões ou trechos.

Na concepção de tradução etnocêntrica deve-se ter a impressão de que o texto traduzido corresponde àquele que o próprio autor da obra original teria escrito se o tivesse feito na língua para a qual foi traduzida, causando no leitor de chegada a mesma sensação experimentada pelo leitor de origem. O tradutor deveria procurar na língua de chegada, equivalente à linguagem do autor (palavras comuns num idioma devem ser traduzidas por palavras igualmente de uso comum no outro idioma).

Para que se alcance o objetivo de fazer desaparecer a tradução como tal, fazendo-a parecer uma obra original da cultura de chegada, recorre-se a procedimentos literários. Berman exemplifica dizendo que “Uma obra que, em francês, não é sentida como tradução é uma obra escrita em ‘bom francês, em francês clássico [...]’ e conclui que esse é “o ponto exato onde a tradução etnocêntrica torna-se ‘hipertextual’ (BERMAN, 2012, p. 47)”

A relação hipertextual é a que une um texto traduzido com seu original. A imitação do estilo do autor e o pastiche são os modos mais próximos do ato de traduzir; o tradutor identifica no texto a ser traduzido o seu sistema estilístico e o imita.

A hipertextualidade manifesta-se também pela transformação e adaptação do texto durante o processo tradutório e ocorre por exigência da tradução etnocêntrica; interessante exemplo nos é apresentado:

Veja-se, por exemplo, a “tradução” que Voltaire propôs dos famosos versos de *Hamlet*, “to be or not to be, that is the question”:

*Demeure, il faut choisir, et passer à l’instant
De la vie à la mort et de l’être au néant* [Apud Bonnefoy, 1962].

[Fica, força é escolher, e passar num instante
Da vida à morte e do ser ao nada].

Para nós, não é uma tradução. Para Voltaire, a tradução devia ser isso. Ela havia se tornado, então, inteiramente hipertextual (BERMAN, 2012, p. 50).

A transformação do texto é evidente; em narrativas, a hipertextualidade é mais comum e às vezes permanece despercebida. Pequenas transformações, quase imperceptíveis, em várias frases da obra traduzida acabam por “apagar” a língua de origem.

Berman questiona a teoria e prática da tradução hipertextual e etnocêntrica, mas não nega a necessidade, por vezes, de elementos etnocêntricos ou hipertextuais, como nos casos em que o setor da escrita em que inserido o original traduzido só exige uma transferência de sentido; alguma transformação hipertextual é inerente a toda tradução.

Conclusão interessante do autor é que letra e sentido estão ligados e por isso a tradução é uma traição e uma impossibilidade, uma má transmissão do sentido e “uma hipertextualidade segunda, ora demasiado livre, ora demasiado servil” (BERMAN, 2012, p. 59).

Da impossibilidade da tradução fiel do texto literário decorre aquilo que Antoine Berman denomina “Sistemática da deformação” e que consiste na alteração, na língua de chegada, do texto da língua de partida, mediante escolhas tradutórias que acabam por dar ensejo a uma ou mais circunstâncias que identifica como deformações. Após “destruir” as teorias dominantes concernentes ao estudo da tradução, Berman analisa as tendências deformadoras que entende ser identificáveis em toda tradução e às quais o tradutor não tem como opor resistência apenas pela conscientização de sua existência. A neutralização das tendências deformadoras somente poderia ser

alcançada pela análise de sua atividade feita pelo próprio tradutor e pela sua “submissão” a controles (no sentido psicanalítico, pois o sistema de deformação é inconsciente).

A análise realizada por Berman tem como foco principal a prosa, que, em qualquer de seus gêneros, costuma ter uma linguagem menos acurada, não só, segundo o autor, em razão de ser considerada inferior à poesia, por exemplo, mas também por envolver multiplicidade de vozes (de personagens cultos, outros populares ou toscos). Como consequência desse “polilinguismo”, surgem algumas questões específicas na tradução da prosa. Muitas vezes, as tendências deformadoras que ocorrem na tradução de prosa são ignoradas ou, quando identificadas, são melhor aceitas do que quando ocorrem na tradução de poesia (BERMAN, 2012).

O sistema de deformação de textos manifesta-se em um conjunto de tendências, em que “forças” desviam a tradução de seu verdadeiro objetivo; o processo é inconsciente.

Na analítica em que Berman evidenciou tais “forças” e demonstrou os pontos em que elas agem (livremente nas traduções etnocêntricas e hipertextuais), foram identificadas treze tendências, ressalvada a possibilidade de existirem mais, que formam uma sistemática deformadora, que destroem a “letra” dos originais traduzidos em prol do sentido e da bela forma. São elas: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos e, por fim, o apagamento das superposições de línguas. Tais tendências podem convergir ou derivar das outras e concernem a “toda” tradução, independente da língua, ao menos no mundo ocidental.

3.2 Tendências deformadoras

A caracterização de cada uma das tendências deformadoras identificadas por Berman será melhor evidenciada com a análise das traduções brasileiras

das figuras de linguagem e dialetos presentes em *Cristo si è fermato a Eboli*, realizada no capítulo seguinte.

Antes, porém, convém que se façam breves comentários acerca de cada uma das tendências deformadoras identificadas por Berman, exemplificando, sempre que possível, com trechos das traduções da obra em comento.

Em todos os comentários feitos a seguir acerca das tendências deformadoras, em que for possível utilizar exemplos da própria obra, serão reproduzidos trechos do texto de partida em italiano (da edição da Einaudi Editores de 1952), que aqui será representado pela sigla “texto.part.”, bem como os textos de chegada das traduções de Nair de Lacerda em 1952 (1ª.trad.) e de Wilma F. R. de Carvalho em 1986 (2ª.trad.), ainda que a tendência deformadora se verifique em apenas uma das traduções.

A racionalização

A racionalização ocorre quando o tradutor recompõe as frases, reorganizando sua sequência em conformidade com a ordem de um discurso. Ocorre que tanto o romance, a carta ou o ensaio são ricos em repetições, frases longas, frases sem verbo e aquelas que se contrapõem à forma linear do discurso.

Frases densas, difíceis de traduzir, acabam tendo sua estrutura sintática reordenada de forma linear.

A racionalização destrói outro elemento da prosa que é o objetivo de “concretude”, fazendo com que o texto passe do concreto ao abstrato, como por exemplo, quando se traduz verbos por substantivos, “escolhendo entre dois substantivos o mais geral”. O autor conclui que “a racionalização deforma o original ao inverter sua tendência de base (a concretude) ao linearizar suas arborescências sintáticas” (BERMAN, 2012, p. 70).

O seguinte exemplo é extraído do livro analisado no presente trabalho.

<p><i>In America aveva fatto fortuna, faceva il sensale e il commerciante; forse, sospetto, un poco il negriero dei contadini poveri;[...]</i> (texto.part., p. 117)</p>
--

Devia ter feito fortuna na América, trabalhava como intermediário e comerciante, e talvez, suspeitava eu, como negreiro dos camponeses pobres. (1a.trad., p. 158)

Na América, tinha feito uma fortuna, servia de intermediário e era comerciante e talvez também, suspeito eu, bancasse o comerciante de escravos junto aos camponeses pobres. (2a.trad., p. 154)

O texto foi recomposto. O trecho em análise é parte de uma frase no original e nas traduções é uma frase completa, indicando que uma frase longa foi dividida em frases mais curtas. Além disso, há inversão no início da frase na 1a.trad. e o acréscimo de “Devia ter”; assim, enquanto no original há uma afirmação de que alguém havia feito fortuna na América, na 1a.trad., há uma “possibilidade” de alguém ter feito fortuna na América.

O acréscimo a que nos referimos constitui uma outra tendência deformatória sobre a qual discorreremos mais adiante, que é o “alongamento”.

A clarificação

Berman entende a clarificação como sendo um corolário da racionalização inerente à tradução, “na medida em que *todo* ato de traduzir é explicitante”. Cita que muitos tradutores e autores consideram a clarificação um princípio evidente, e exemplifica:

“Chapiro escreve ainda a respeito de Dostoiévski:
Para restituir as sugestões da frase russa, é necessário muitas vezes completá-la (*Apud* Meschonnic, 1973: 317-8).”

“Neste sentido, escreve o poeta inglês Galway Kinnell:
The translation should be a little clearer than the original (*Apud* Gresset, 1983: 517).
[A tradução deveria ser um pouco mais clara que o original]” (BERMAN, 2012, p. 70)

Berman entende como sentido negativo da clarificação, e nesse caso tendência deformatória, aquele que objetiva tornar claro algo que propositadamente não o é no original.

De *Cristo si è fermato a Eboli*, extraímos os seguintes exemplos de clarificação.

La dipinsi anche, in un grande quadro, sdraiata, con il suo bambino in braccio; se c'è un modo di essere materno, dove non traspare nessun sentimentalismo, questo era il suo: un attaccamento fisico e terrestre, una compassione amara e rassegnata; era come una montagna battuta dal vento e solcata dalle acque, da cui sorgesse una collinetta più verde e gentile. (texto.part., p.139, grifo nosso)

Pintei-a também, num grande quadro, estendida, com o filho nos braços. Se há uma forma maternal onde não transpareça nenhum sentimentalismo, essa era a dela. Uma ligação física e terrestre, uma compaixão amarga e resignada, eis o que existia ali. Montanha batida de vento, sulcada pela água, da qual surgisse uma colinazinha, mais verde e mais delicada. (1a.trad., p.190, grifo nosso)

Também a pintei, num grande quadro, deitada com o filho no colo. Se existe um meio de ser maternal sem nenhum traço de sentimentalismo, este era o seu: seu apego físico e terrestre, uma compaixão amarga e resignada, Dir-se-ia, ao vê-los, uma montanha batida pelo vento e sulcada pelas águas, da qual surgisse uma colina mais verde e suave.(2a.trad., p. 184, grifo nosso)

Na 1a.trad., o “eis o que existia ali” constitui um complemento esclarecedor e verifica-se omissão na tradução de “era come” (“era como”) no início da frase grifada na sequência. Na 2a.trad. há uma tentativa de clarificação com a inclusão da expressão “Dir-se-ia, ao vê-los”, totalmente desnecessária, pois a tradução literal “Era como uma montanha batida pelo vento” deixaria o texto mais natural.

De observar-se que, muitas vezes, um mesmo trecho apresenta mais de uma das tendências deformatórias apontadas por Berman. No trecho acima, verifica-se, também, a destruição dos ritmos, que, como veremos abaixo, dá-se pela alteração da pontuação; a frase longa do texto original, dividida por ponto e vírgulas e por dois pontos, foi transformada, em várias frases autônomas em ambas as traduções brasileiras. Outras deformações no texto em análise seriam as tendências a serem examinadas a seguir, o alongamento, na 1a.trad. e o enobrecimento e alongamento, na 2a.trad., com a mesma frase “Dir-se-ia, ao vê-los”.

Pare che gli studenti delle scuole, i ragazzi della Gil, i maestri e le maestre di scuola, le dame della Croce Rossa, le Madri e le Vedove dei caduti milanesi, le signore fiorentine, i droghieri, i negozianti, i pensionati, i giornalisti, i poliziotti, gli impiegati dei

Ministeri di Roma, insomma tutto quello che si usa chiamare il Popolo italiano, fossero in quei giorni pervasi da un'onda beatificante di entusiasmo e di gloria. (texto.part., p.119, grifos nossos)

Parecia que os estudantes das escolas, os meninos da Gil, os professores e professoras, as damas da Cruz Vermelha, as Mães e Viúvas dos mortos milaneses, as senhoras florentinas, os droguistas os negociantes, os pensionados, os jornalistas, os agentes da polícia, os funcionários dos Ministérios de Roma, em suma, todos os que se usa chamar Povo Italiano, mostravam-se, naqueles dias, tomados por uma onda beatífica de entusiasmo e de glória. (1a.trad., p. 162, grifos nossos)

Parecia que os estudantes das escolas, os jovens da juventude fascista, os professores e professoras, as senhoras da Cruz Vermelha, as mães e viúvas milanesas das vítimas da outra guerra, as senhoras florentinas, os donos de armazém, os negociantes, os aposentados, os jornalistas, os policiais, os funcionários dos Ministérios de Roma, em suma, tudo aquilo que se costuma denominar Povo italiano, estavam, naqueles dias, invadidos por uma onda beatificante de entusiasmo e de glória. (2a.trad., p. 158, grifos nossos)

No trecho em que o narrador comenta a reação popular ao anúncio do início da guerra da Etiópia, consta na 2ª.trad. a informação de que as vítimas eram “de outra guerra”, um esclarecimento que não consta do texto em italiano e que constitui a tendência deformatória da clarificação (além do alongamento). Também a tradução de “*le Madri e le Vedove dei caduti milanesi*,” como “as mães e viúvas milanesas das vítimas da outra guerra” nos parece equivocada, pois além de suprimir o destaque dado pelo autor às palavras “mães” e viúvas”, qualifica como “milanesas” as “mães e as viúvas” e não os “*caduti*” (que no contexto significa “mortos”), como consta do texto de Levi.

Outras tendências deformatórias podem ser verificadas no trecho em análise:

- a tradução de “*droghieri*” por “drogueiros”, na 1a.trad. constitui uma limitação semântica, que enseja um empobrecimento na tradução, uma vez que, “*droghieri*” não é somente aquele que vende drogas⁴², mas também quem vende temperos e outros gêneros no pequeno comércio varejista.

⁴² “droghière s.m. (f.-a) [der. di droga]. – Negoziante che vende al minuto spezie, e altri generi coloniali (detti in passato *droghe*), o che gestisce una drogheria, nelle varie accezioni regio. di questo termine. Disponível em <http://www.treccani.it/vocabolario/droghiere>, consultado em 12.06.2018. “merceeiro s.m. (f.-a) [der. de droga]. – Negociante que vende no varejo temperos e

- a tradução de “*pensionati*”⁴³ como “pensionados”, na 1a.trad. também empobrece a tradução, uma vez que no contexto do livro, “aposentados” seria, a nosso ver, a opção mais adequada.

Na primeira frase do trecho aparece, no texto de partida, a palavra “*Gil*”, que não foi traduzida e nem teve seu significado esclarecido em nota na 1a.trad.. Provavelmente, “*Gil*” seja a sigla da *Gioventù Italiana del Littorio*⁴⁴ e a tradução “jovens da juventude fascista” na 2a.trad., seja pertinente quanto ao conteúdo; todavia, “*Gil*” é um termo próprio do léxico italiano (idiotismo), e a forma como foi traduzido na 2a.trad., além de promover alongamento do texto, também deu ensejo à tendência deformatória da “destruição das locuções ou idiotismos”.

Ocorre que a sigla já havia aparecido em trecho anterior sem qualquer tradução ou nota de rodapé⁴⁵.

Se, para o leitor italiano da época da publicação do livro a sigla “*Gil*” fosse conhecida, não o era, certamente, para a maioria de leitores brasileiros. Entendemos que o termo não seja desprovido de relevância no contexto da obra (é simbólico que durante o fascismo até um lugar tão pequeno e longínquo quanto *Gagliano* tivesse a sua *Gil* devidamente organizada e ativa). Assim, parece-nos que teria sido conveniente a inserção de nota explicativa do termo quando de sua primeira aparição nas traduções.

outros gêneros provenientes das colônias (denominados no passado *drogas*), ou que gere uma drogaria nas várias acepções regionais deste termo.” (tradução nossa)

⁴³ “pensionato² s. m. (f. -a) [part. pass. di *pensionare*] – Chi è a riposo dall’attività di lavoro, con trattamento di pensione: *i p. dello stato, degli enti parastatali, della previdenza sociale*.” Disponível em <http://www.treccani.it/vocabolario/pensionato2>, consultado em 12.06.2018.

Pensionato s. m. (f. -a) [part. pass. de pensionar] – Quem é em repouso da atividade de trabalho, com recebimento de pensão: *i p. do Estado, dos entes paraestatais, da previdência social*”. (tradução nossa)

⁴⁴ “GIL Sigla della Gioventù Italiana del Littorio, organizzazione delle forze giovanili del regime fascista, sorta il 29 ottobre 1937 dalla fusione dell’Opera Nazionale Balilla (ONB) e dei Fasci Giovanili di Combattimento (FFGGC). Alla dipendenza del segretario del partito fascista, comprese nelle sue file giovani d’ambo i sessi dai 6 ai 21 anni per finalità di formazione politica e di preparazione sportiva e militare, con attività anche assistenziale e recreativa.” Disponível em <http://www.treccani.it/enciclopedia/gil/> Acessado em 15.05.2018.

“GIL Sigla da Juventude Italiana do Littorio, organização das forças juvenis do regime fascista, que surgiu em 29 de outubro de 1937 da fusão da Obra Nacional Balilla (ONB) e dos Fâscio Juvenil de Combate (FFGGC). À dependência do secretário do partido fascista, compreendidos em suas fileiras jovens de ambos os sexos dos 6 aos 21 anos, para fins de formação política e preparação esportiva e militar, com atividade também assistencial e recreativa. (tradução nossa)

⁴⁵ “*Era il campo sportivo, opera del podestà Magalone. Qui dovevano esercitarsi i ragazzi della Gil, e si dovevano fare le adunate di popolo*.” (texto.part., p. 43)

“É o campo esportivo, obra do prefeito Magalone. Ali se exercitavam os rapazes da Gil e realizavam-se as reuniões do povo.” (1a.trad., p. 54)

“Era o campo de esportes, obra do podestade Magalone. Aqui deviam se exercitar os rapazes da *Gil* e deviam ter lugar as reuniões populares.” (2a.trad., p. 56)

Uma curiosidade é que, conforme informa a enciclopédia constante do site da Treccani, a “*Gil*” surgiu em 29.10.1937, quando Carlo Levi já havia deixado *Gagliano*; portanto, quando o autor lá esteve, a associação da juventude fascista não existia com esse nome.

O alongamento

Há uma tendência de que o texto traduzido seja mais longo que o texto original, justificada, em parte, pelo uso da racionalização e da clarificação por parte do tradutor. Todavia, esse acréscimo refere-se somente à massa bruta do texto, sem o correspondente aumento de “sua falância ou sua significância” (BERMAN, 2012, p. 72). Pode ocorrer de uma explicitação aumentar o texto e, contrariamente ao pretendido, torná-lo obscuro. O alongamento também induziria a um afrouxamento do ritmo do texto.

Exemplos:

Se no, se si incontrassero, chissà che pericolo per lo Stato! (texto.part., p.49)

Se não fosse assim, se se encontrassem, sabe-se lá que perigo correria o Estado! (1a.trad., p. 62)

Se por acaso se encontrassem, sabe Deus que perigo para o Estado! (2a.trad., p. 65)

Nesse trecho, Levi refere-se à proibição do contato entre os três confinados que cumprem pena em *Gagliano* e ironiza o perigo que poderiam representar caso se encontrassem. Tanto na 1a.trad. como na 2a.trad. houve alongamento no início das frases, em que “*Se no*” foi traduzido como “Se não fosse assim”, e “Se por acaso”, respectivamente.

È il vallone delle carogne, così chiamato perché serve a buttarci i corpi delle bestie morte di malattia, e immangiabili: le loro ossa biancheggiano nel fondo. (texto.part. p.145, grifo nosso)

É o grande vale da carniça, assim chamado porque serve para receber os corpos dos animais mortos de doença, e que não podem, portanto, servir à alimentação. Os ossos deles branquejam ao fundo do corte. (1a.trad., p.198, grifo nosso)

É o valão das Carogne, assim chamado porque serve para nele se atirarem os corpos dos animais mortos por doença e incomíveis; seus ossos vão embranquecendo lá no fundo. (2a.trad., p.191, grifo nosso)

Na 1a.trad., a palavra “*immangiabili*” foi traduzida pela expressão “e que não podem, portanto, servir à alimentação”, e a expressão “*nel fondo*”, foi traduzida como “ao fundo do corte”; tratam-se de evidentes alongamentos e, principalmente o último, totalmente desnecessário, posto que nada acrescenta ao sentido do texto, muito pelo contrário.

Vale ainda observar no trecho que, na 2a.trad., a palavra “*carogne*” (que significa corpo de animal morto, em estado de putrefação) não foi traduzida e sua grafia tem a inicial em letra maiúscula, o que pode dar a entender que se trata de nome próprio do grande vale. Vislumbra-se, no caso, a tendência deformatória do enobrecimento, que veremos a seguir; uma outra tendência verificada no mesmo trecho é a destruição dos sistematismos, em que “*ossa biancheggiano*” é traduzida por “ossos vão embranquecendo”, com alteração do tempo verbal usado pelo autor.

O enobrecimento

Verifica-se o enobrecimento na tradução, quando esta é formalmente “mais bela” do que o texto original e corresponde à lógica da racionalização segundo a qual todo discurso deve ser belo: em poesia, haveria a “poetização” e em prosa, a “retoricização”. “O enobrecimento é portanto somente uma reescritura, um “exercício de estilo” a partir (e às custas) do original” (BERMAN, 2012, p. 74).

O oposto do enobrecimento é a vulgarização, que também é uma tendência deformatória e que ocorre quando, em passagens consideradas “populares”, o tradutor usa recursos como pseudogírias ou pseudorregionalismos.

La processione faceva sosta qui davanti, don Trajella biascicava qualche benedizione, e i contadini e le donne correvano a portare le offerte. (texto.part. p. 110, grifo nosso)

A procissão fazia alto diante deles, Dom Trajela mastigava algumas bênçãos, e os camponeses e as mulheres corriam a trazer as oferendas. (1a.trad., p. 143, grifo nosso)

A procissão parava diante deles, Dom Trajela murmurava algumas bênçãos, e os camponeses e as mulheres corriam trazendo suas oferendas. (2a.trad., p. 143, grifo nosso)

Na 1a.trad., “*faceva sosta*” foi traduzida como “fazia alto”, uma expressão raramente usada com o sentido de “parava”, conforme nos foi possível aferir em breve pesquisa; talvez essa escolha da tradutora (em lugar de um simples “fazia parada”) tivesse a intenção de embelezar a frase.

Ainda na 1ª.trad., a expressão “corriam a trazer”, embora traduza literalmente “*correvano a portare*”, é um modo de falar português de Portugal, e se eventualmente fosse usual por ocasião da sua publicação (início da década de cinquenta), nos nossos dias representaria um exemplo de enobrecimento.

Anche il mese di ottobre, con i suoi giorni uguali, era passato: eran venuti i primi freddi, e le piogge: ma il paesaggio non era rinverdito, ed era rimasto identico, nel suo squallore bianco-giallastro. (texto.part. p.137, grifo nosso)

O mês de outubro, com seus dias iguais, também passara. Os primeiros frios vieram, e com eles a chuva. Mas a paisagem não se fizera novamente verde, conservando-se imutável, em seu palor alvacento. (1a.trad., p.187, grifo nosso)

O mês de outubro, com seus dias iguais, tinha terminado. Os primeiros ventos frios tinham chegado e também as chuvas. Mas, nem assim, a aldeia tinha ganho tonalidades verdes e tinha continuado idêntica, na sua palidez branco-amarelada. (2a.trad., p.181, grifo nosso)

A expressão “palor alvacento” usada na 1a.trad. para traduzir “*squallore bianco-giallastro*” demonstra a tendência de enobrecimento.

“Avevo un foglio di via, e dovevo viaggiare con i treni accelerati: perciò il viaggio fu lungo. Rividi Matera, e i suoi sassi, e il suo museo. Traversai la pianura di Puglia, sparsa di pietre bianche, come un cimitero, e Bari, e Foggia misteriosa nella notte, e risalii, a piccole tappe, verso il nord.” (ORIG, p. 234, grifos nossos)

“Tinha um passe, e devia viajar em trens rápidos, apesar disso a viagem foi longa. Revi Matera, e as suas pedras e o seu museo (*sic*). Atravessei a planície de Puglia, semeada de calhás brancos, como um cemitério, e Bari, e Foggia, misteriosa dentro da noite, retornando assim, em pequenas etapas, para o norte.” (1a.trad.. p. 328, grifos nossos)

‘Tinha um documento para o trajeto e devia viajar nos trens rápidos: por isso a viagem foi longa. Revi Matera, suas pedras e seu museu. Atravessei a planície da Apúlia, cheia de pedras brancas, como um cemitério, Bari e Foggia, misteriosa à noite, e subi, em pequenas etapas, rumo ao norte.’ (2a.trad.. p. 312, grifos nossos)

No trecho em análise, vemos a expressão “*pietre bianche*” (literalmente, “pedras brancas”) traduzida como “calháus brancos”. O sentido do texto original foi mantido, todavia, não nos parece que “calhaus brancos” seja tão coloquial como “pedras brancas” e é possível que a opção da tradutora se deva a alguma intenção de embelezamento do texto, de “enobrecimento”.

Observamos que na primeira tradução foi usada a expressão “apesar disso a viagem foi longa”, que tem sentido adversativo, ao invés da expressão “por isso a viagem foi longa”, mais conclusiva, que foi usada pela tradutora da segunda edição e que, literalmente, corresponde à usada pelo autor.

Na 1a.trad., a palavra “*risaliì*”, que é a conjugação da primeira pessoa do passado remoto do indicativo do verbo “*risalire*” (que significa “subir outra vez”), foi traduzido como “retornando assim”, com evidente alteração do tempo verbal, que ocasionou não somente um “alongamento”, mas também a “destruição dos ritmos”.

Também há divergência na tradução da palavra “Puglia”, entre as traduções: na 1a.trad. é “Púglia” e na 2a.trad. é “Apúlia”. Os dois termos são conhecidos em português mas se a palavra “Puglia” (mais comum, conforme pesquisa em jornais) era conhecida em 1952, não vemos razão para não ter sido utilizada em 1986.

O empobrecimento qualitativo

A palavra não se parece com aquilo que designa, mas sua sonoridade muitas vezes se integra à sua significância. Berman (2012, p. 75) cita como exemplo a palavra “borboleta” que “na sua substância sonora e corporal, na sua espessura de palavra, nos parece que tem algo do ser borboleteante da borboleta.”

A tendência deformadora que o autor denomina de “empobrecimento qualitativo” ocorre quando o tradutor substitui termos, expressões, modos de dizer por correspondentes que não apresentam a mesma riqueza sonora ou o mesmo significado “icônico”. Tal tendência é exemplificada pelo teórico com a tradução da palavra peruana “*chuchumeca*” por “puta”, em que se mantém o sentido, com perda, porém, de sua sonoridade (BERMAN, 2012).

Quando o tradutor privilegia o sentido do texto em detrimento de sinônimos com sonoridade icônica, acaba por deformar o texto, destruindo-lhe parte de sua significância.

La vecchia era una strega, e le avveniva spesso di conversare con le anime dei morti, di incontrare monachicchi, e di intrattenersi con dei veri diavoli, nel cimitero. Era una contadina magra, pulita, e di buon umore. (texto.part., p.142, grifos nossos)

A velha era feiticeira, e muitas vêzes conversava com as almas dos mortos, como também encontrava *monachicchi* e entretinha-se com verdadeiros diabos no cemitério. O que não a impedia de ser uma camponesa magra, limpa, bem humorada. (1a.trad., p. 185, grifos nossos)

A velha era uma bruxa e costumava conversar com frequência com as almas dos mortos, encontrava-se com os *monachicchi*, divertia-se, no cemitério, com demônios de verdade. Era uma camponesa asseada e dona de muito bom humor. (2a.trad., p. 179, grifos nossos)

Na 2a.trad., há empobrecimento qualitativo na tradução “*intrattenersi*”, por “divertia-se”, em que a perda de sonoridade decorre não somente da escolha do verbo, mas também da mudança de tempo verbal; verifica-se ainda a tendência deformatória do alongamento na tradução de “*e di buon umore*”, como “e dona de muito bom humor”, e a destruição dos sistematismos (que, como veremos adiante, pode dar-se pela alteração da estrutura da frase) em “*e di intrattenersi con dei veri diavoli, nel cimitero.*”, que foi traduzido como “[...], divertia-se, no cemitério, com demônios de verdade”.

No trecho em análise, verifica-se ainda alongamento na 1a.trad em que em “*Era una contadina magra, pulita, e di buon umore.*” foi traduzida como “O que não a impedia de ser uma camponesa magra, limpa, bem humorada.”

O empobrecimento quantitativo

Esta tendência deformatória está relacionada com o desperdício lexical. Na prosa costuma haver múltiplos significantes para cada significado. Convém que tal lexicalidade seja respeitada na tradução. Há desperdício lexical quando a tradução apresenta menos significantes que o original. Berman toma como exemplo o emprego, pelo romancista argentino Roberto Arlt, dos significantes “*semblante, rosto e cara*”, para o significado “*visage*” e entende que “A tradução que não respeita esta triplicidade torna o “*visage*” de suas obras irreconhecível” (BERMAN, 2012, p. 76).

A homogeneização

A obra em prosa normalmente se apresenta em planos heterogêneos e o tradutor tem a tendência de unificar tais planos, tornando-os homogêneos.

A não-reprodução do heterogêneo é o que Boris de Schloezer chama da *penteação* inerente à tradução:

O tradutor, querendo ou não, é obrigado a dar ao texto uma penteada; se ele se permite deliberadamente uma correção, uma construção defeituosa [...], ela não será de modo algum equivalente àquelas do original [...] (BERMAN, 2012, p. 77).

Ainda que considerada uma tendência autônoma, a homogeneização agrupa quase todas as outras tendências do sistema de deformação.

A destruição dos ritmos

Assim como a poesia, a prosa tem sua própria rítmica textual. A tendência da destruição dos ritmos é caracterizada pela alteração da pontuação.

Temos exemplos dessa tendência nas traduções em análise.

[...] *con le donne discinte che dormono a un tavolo, nei gradoni di Toledo; ma a Napoli non ci sta più, da gran tempo, nessun re; e ci si passa soltanto per imbarcarsi.* (texto.part. p. 110, grifo nosso)

[...] com as mulheres em desalinho, a dormirem encostadas a u'a mesa, atrás dos gradeados de Toledo. Mas em Nápoles há muito tempo não vive um rei, e ali só se passa para embarcar. (1a.trad., p. 149, grifo nosso)

[...] com as mulheres desalinhadas que dormem numa mesa nos prostíbulos de Toledo. Mas em Nápoles, há muito tempo que não existe nenhum rei; passa-se por lá apenas para embarcar. (2a.trad., p. 146)

A destruição dos ritmos dá-se pela alteração da pontuação: os “ponto e vírgula” constantes do original transformaram-se, o primeiro, por “ponto final” em ambas a traduções e o segundo, por “vírgula” na 1a.trad..

Na 1a.trad., “a u'a mesa” traduz “*a un tavolo*”; provavelmente trata-se de falha tipográfica não apontada em revisão final.

A destruição das redes significantes subjacentes

Berman (2012, p. 78), afirma que:

Toda obra comporta um texto “subjacente”, onde certos significantes chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a “superfície” do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura. É o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra.

Assim, ressurgem certas palavras que formam, quer seja pelas suas semelhanças ou seus modos de intencionalidade, uma rede específica”

Tais redes significantes subjacentes deveriam ser transmitidas na tradução.

[...] *il barbieri, ripensandoci, si rattristava e si faceva cupo.* (texto.part., p. 114)

O barbeiro, pensando naquilo, entristecia e ficava fúnebre.(1a.trad., p. 154)

Recordando-se dele, o barbeiro ficava triste e melancólico. (2a.trad., p. 151)

O trecho acima apresenta exemplos de mais de uma tendência deformatória. Na 1a.trad., a palavra “*cupo*” foi traduzida como “fúnebre”. Ocorre

que em diversas ocasiões, no livro, Levi usou a palavra “*funebre*”, em contextos como “*quel rumore funebre*”, “*loro funebre pace*”, “*un funebre incanto*”, “*il funebre suono della campana*”, “*una marcia funebre*” e “*ai funebri standardi neri*”⁴⁶; em nenhuma dessas passagens, a palavra “*fúnebre*” foi usada no contexto em que se deu na 1a.trad.. O uso de “*fúnebre*” em lugar de “*cuppo*” nos parece causar a destruição das redes significantes subjacentes, não pelo não uso de palavra da rede formada quando devido, mas pelo uso indevido, na tradução, de significante pertencente a rede de significantes.

De observar-se, ainda, que em ambas as traduções houve um reordenamento da frase, uma vez que o trecho analisado é parte de uma frase no original e nas traduções brasileiras aparece como frase independente, surgida da fragmentação de uma frase longa, como ocorreu em diversos momentos do livro. Além disso, na 2a.trad. foi reordenada a estrutura da frase, dando ensejo às tendências deformatórias consistentes na racionalização e na destruição dos sistematismos, estudada a seguir.

A destruição dos sistematismos

A obra original é sistematizada em vários aspectos, como nível dos significantes, tipos de frases e de construções utilizadas, o emprego de determinados tempos verbais e etc. A manutenção de tais sistematismos nas traduções é tarefa que enfrenta dificuldades; isto porque, a racionalização, a clarificação e o alongamento (tendências deformatórias acima mencionadas), “destroem este sistema ao introduzir elementos que esse sistema, por essência, exclui” (BERMAN, 2012, p. 80).

O paradoxo da destruição dos sistematismos é que a tradução, cujo texto via de regra é mais homogêneo que o original como se verifica na tendência à homogeneização já mencionada, torna o texto mais incoerente, “heterogêneo” e inconsistente, visto mesclar diversos tipos de escritas que a homogeneização não dissimula. Enquanto o texto da obra original é sistematizado, o da tradução normalmente é assistemático e composto de diversos tipos de escrituras.

⁴⁶ Nas páginas 64, 139, 153, 194, 247 e 131, respectivamente, da edição italiana de 1952 de *Cristo si è fermato a Eboli*.

Egli avrebbe potuto, senza contraddire il suo ingenuo semplicismo di giovane ragazzo di buona famiglia, uccidere, rubare, fare la spia, e forse anche morire come un eroe, per la sua elementare disperazione. (texto.part., p. 30, grifos nossos)

Ele teria podido, sem contradição para com o seu simplismo ingênuo de rapaz de boa família, matar, roubar, espionar e talvez também morrer como um herói, em consequência de sua desesperação elementar. (1a.trad., p. 36, grifos nossos)

Seria capaz, sem contradizer a sua ingenuidade simplista de membro jovem de boa família, de assassinar, roubar, espionar e talvez até de morrer como um herói, por mero desespero. (2a.trad., p. 40, grifos nossos)

Na 1a.trad., o verbo “*contraddire*” foi traduzido como substantivo (contradição) e a palavra “*disperazione*”, como “desesperação”, sua forma literal, porém pouco usual se comparada a “desespero”.

Na 2a.trad., foram feitas alterações sintáticas: “*avrebbe potuto*” (teria podido) foi substituído por “Seria capaz” e foi invertida a função substantivo/adjetivo nas expressões: “*ingenuo semplicismo*” e “ingenuidade simplista”.

Todas as alterações nas traduções do trecho acima, causam a deformação que Berman denomina “destruição dos sistematismos”.

Era un artigiano intelligente, abilissimo nel suo mestiere, come se ne trovano pochi [...] (texto.part. p. 112)

Era um operário inteligente, habilíssimo em seu ofício, como poucos se encontram [...] (1a.trad., p. 152)

Era um artesão inteligente e extremamente habilidoso, como poucos se encontram [...] (2a.trad., p. 149)

Na 2a.trad. foi suprimida a expressão “*nel suo mestiere*” e substituído o adjetivo em grau superlativo (“*abilissimo*”), pelo adjetivo “habilidoso” antecedido do advérbio de intensidade “extremamente”. A construção da frase foi alterada, uma vez que a afirmação no texto original é que o artesão era habilíssimo no seu ofício e não extremamente habilidoso (de modo geral). Tal alteração parece-nos ter ocasionado a destruição dos sistematismos.

A destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares

Berman considera esse ponto essencial, na medida em que as grandes prosas mantêm relações estreitas com as línguas vernaculares. Essas são mais corporais e icônicas do que a língua culta.

A inclusão dos elementos vernaculares atende ao projeto de “concretude” da prosa e pode ter por finalidade explícita a retomada da oralidade vernacular, como ocorreu com algumas literaturas no século XX, inclusive a italiana (como tivemos oportunidade de constatar no primeiro capítulo deste trabalho, na referência ao neorrealismo).

O apagamento dos vernaculares pode ocorrer pela supressão de diminutivos, pela substituição de verbos ativos por verbos com substantivos (o peruano “*alagunar-se*” tornando-se “transformando-se em laguna”), ou pela tradução de “*porteño*” por “habitante de Buenos Aires”. Tal apagamento constituiria grave atentado à textualidade das obras em prosa (BERMAN, 2012, p. 82).

A conservação dos vernaculares pode dar-se pela sua grafia em itálico. A isso, Berman chama de exotização. Todavia, a exotização torna-se vulgar quando a tradução do vernacular do texto original se faz com o uso de vernacular da língua de chegada. Tal tradução não poderia ser feita. Somente a língua culta poderia ser traduzida.

A destruição das locuções

A prosa é rica em imagens, locuções, modos de dizer, provérbios que veiculam experiência ou sentido encontrados também em locuções de outras línguas.

Uma locução ou um provérbio não são substituídos por seus equivalentes; não se traduz buscando equivalências.

Ademais, querer substituí-los significa ignorar que existe em nós uma *consciência-de-provérbio* que perceberá imediatamente no novo provérbio, o irmão de um provérbio local. E assim temos:

Le monde appartient à ceux qui se lèvent tôt. (français)
[O mundo pertence aos que levantam cedo.]

L'heure du matin a de l'or dans la bouche. (alemão)
[A hora da manhã tem ouro na boca.]

L'oiseau du matin chante plus fort. (russo)
[O pássaro da manhã canta mais forte.]

Al que madruga, Dios le ayuda. (espanhol)
[A quem madruga, Deus ajuda.] (BERMAN, 2012. p. 84).

A tradução de tais locuções pelas suas equivalentes na língua de chegada constitui um etnocentrismo que, praticado com frequência pode fazer com que o original estrangeiro seja descaracterizado como tal, com personagens se expressando com imagens locais.

Exemplo:

Disse che tutti ci odiavano per la nostra grandezza, ma che i nemici di Roma avrebbero morso la polvere, e che noi avremmo ripercorso in trionfo le vie consolari di Roma, perché Roma era eterna, invincibile. (texto.part., p. 121, grifo nosso)

[...] os inimigos de Roma teriam que morder o pó, que haveríamos [...] (1a.trad., p. 164, grifo nosso)

[...] os inimigos de Roma não perderiam por esperar, que haveríamos [...] (2a.trad., p. 160, grifo nosso)

A locução “*morso la polvere*” refere-se a uma expressão idiomática italiana (*mordere la polvere*) que significa “ser derrotado”⁴⁷. Na 1a.trad., a tradução literal modificou totalmente o sentido do texto, que tornou ininteligível o contexto. Na 2a.trad., houve a utilização de uma locução comumente usada em português, que, de certa forma se aproxima do sentido do texto original, sem, contudo, dar-lhe a mesma intensidade, pois a expressão “não perderiam por esperar” pode ter conotação tanto de uma recompensa como, mais usual, de uma “ameaça”.

⁴⁷ “*mòrdere* v. tr. [lat. *mordēre*, con mutamento di coniug.] (pass. rem. *mòrsi*, *mordésti*, ecc.; part. pass. *mòrso*, ant. *morduto*). 1[...].c[...]

m. la polvere, il terreno, poet., essere atterrato, sconfitto (con allusione al cavaliere, che, disarcionato, batteva il viso sulla polvere): vede i forti che mordon la polve, E li conta con gioia crudel (Manzoni)”. Conforme <http://www.treccani.it/vocabolario/mordere/>, em 15.05.2018

“*mórdere* v. tr. [lat. *mordere*, com alteração de conjug.] (pass. rem. *mòrsi*, *mordésti*, ecc.; part. pass. *mòrso*, ant. *morduto*). 1[...].c[...]

m. o pó, o terreno, p. estar por terra, derrotado (com alusão ao cavaleiro que, derrubado da cela, batia o rosto no pó: veja os fortes que mordem o pó. E lhes conta com alegria cruel (Manzoni).”

Ma staremmo freschi se dovessimo dar retta a loro: noi dobbiamo fare il nostro dovere. (texto.part., p. 36, grifo nosso)

Mas estariamos frescos se fôssemos dar atenção a êles. Precisamos cumprir nosso dever. (1a.trad., p. 44, grifo nosso)

Mas, se fôssemos dar razão a eles, estariamos fritos. Temos que cumprir com nossa obrigação. (2a.trad., P. 48, grifo nosso)

O trecho refere-se à fala do cobrador de impostos acerca das reclamações dos camponeses que, sem rendas, são desapropriados de suas cabras (às vezes seu único bem) para pagamento dos tributos de suas terras estéreis. A expressão "*staremmo freschi*" tem um sentido figurado para exprimir algo como "estariamos em apuros" ou "teríamos um grande problema pela frente". Trata-se de uma expressão idiomática da língua italiana⁴⁸. A tradução literal "estariamos frescos" não faz sentido no contexto em que inserido; já "estariamos fritos", escolhido pela tradutora de 1986, embora privilegie o sentido em detrimento da "letra", tal como essa é entendida por Berman, mostra-se como melhor opção de tradução. Na 1a.trad. pode-se dizer que ocorreu a tendência deformatória da destruição de locuções.

La strega si stupiva anche che io non le chiedessi di fare all'amore. – Sei ben fatto, – mi diceva, – non ti manca nulla – . (texto.part., p. 138, grifo nosso)

A feiticeira também se mostrava espantada por eu não requisitar seus serviços no terreno amoroso.

- És bem feito – dizia-me ela – nada te falta. (1a.trad., p. 188, grifo nosso)

A feiticeira também se espantava por eu não pedir para que fizesse amor comigo.

48 STAR FRESCO (FAM)

. Andare incontro a un grosso guaio; anche avere poche speranze di riuscire in qualcosa, nonostante le speranze; illudersi a torto di sfuggire a un evento spiacevole. Usato soprattutto nell'esclamazione "stai fresco!" equivalente a un rifiuto deciso e un po' irrisorio.

Disponível em <http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/F/fresco.shtml>, consultado em 12.06.2018.

Estar fresco (fam)

. Ir de encontro a um grande problema; também ter poucas esperanças de conseguir alguma coisa, não obstante as esperanças; enganar-se ao evitar um evento desagradável. Usado sobretudo nas exclamações "stai fresco!" equivalente a uma decisiva recusa e um pouco irrisório. (tradução nossa)

- O senhor é bem-parecido – dizia-me -, não lhe falta nada.
(2a.trad., p. 182, grifo nosso)

A expressão “*fare all’amore*” aparece na 1ª.trad. como “requisitar seus serviços no terreno amoroso.”, o que, além de alongar o texto, ensejou a tendência deformatória da destruição das locuções.

O trecho “*Sei ben fatto*” foi traduzido literalmente na 1a.trad., o que provavelmente não tenha causado qualquer estranhamento na época de sua publicação, pois embora não seja muito comum, ainda hoje é possível ouvir alguém dizer que “fulano/a é bem feito/a (de corpo)”; entretanto, a opção por “O senhor é bem-parecido”, na 2a.trad., é inusual. Normalmente, usa-se a palavra “parecido”, particípio passado do verbo parecer, nas comparações. No contexto da tradução, mais comum talvez fosse “O senhor tem boa aparência”.

O apagamento das superposições de língua

É comum a existência de superposições de línguas na obra em prosa: dialetos coexistem com a língua comum e também a mesma língua comum usada em diferentes países, como por exemplo o português falado no Brasil e em outros países de língua portuguesa, ou ainda o mesmo idioma falado em diversas regiões do país, como o português usado por Guimarães Rosa em sua obra literária.

A superposição de línguas é ameaçada pela tradução. Berman cita como exemplo de sucesso a tradução para o francês feita por Maurice Betz, de “A montanha mágica”, de Thomas Mann, em que dois personagens (ele, alemão, ela, russa), comunicam-se em francês; o tradutor conseguiu deixar identificável a fala em francês de cada um dos personagens, porque o francês falado por um alemão é diferente do francês falado por uma russa.

Ocorre que os casos de sucesso na tradução das superposições de língua são raros; o mais comum é que estas sejam apagadas.

Berman conclui o capítulo que trata da “sistemática das deformações”, esclarecendo que concebe a “letra” como sendo todas as dimensões atingidas pela referida sistemática e que a tradução regida por tais forças e tendências desfaz a relação existente na obra entre a letra e o sentido, em que a letra

“absorve” o sentido, de modo a instituir uma relação inversa, em que, daquilo que sobra da letra deslocada surge um sentido “mais puro”. Entende que a liberação e a expressão do sentido operadas pela “sistemática das deformações” são importantes; todavia, a destruição não é o único modo de relação com a obra e a crítica ao sistema de tendências deformatórias é feita em nome de outra essência do traduzir, que é a necessidade de que a letra seja salva e mantida (BERMAN, 2012).

Considerando-se que o presente trabalho limita-se à análise das traduções brasileiras das figuras de linguagem e dialetos presentes em *Cristo si è fermato a Eboli*, sob a ótica da “sistemática das deformações”, abstemo-nos de comentar os capítulos seguintes do livro “A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo”, nos quais Berman discorre sobre a ética da tradução e faz a análise dos textos traduzidos da *Antígona*, do *Paraíso Perdido* e da *Eneida*, realizadas por Hölderlin, Chateaubriand e Klossowski, respectivamente.

4 AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS

O presente capítulo é dedicado à análise das traduções brasileiras de alguns trechos de *Cristo si è fermato a Eboli* em que, no original, constam figuras de linguagem ou dialetos. Foram selecionados para essa análise as figuras de linguagem e dialetos em cuja tradução vislumbram-se algumas das tendências deformatórias referidas por Antoine Berman em sua obra “A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo”, explicitadas no capítulo anterior. Para fins de referencia, serão usadas, também aqui, as siglas “texto.part.”, “1a.trad.”, e “2a.trad.”⁴⁹, seguidas do número da página em que consta o trecho analisado. A reprodução dos textos traduzidos é feita conforme foram publicados, sem qualquer atualização em razão das alterações decorrentes de acordos ortográficos que lhes forem posteriores.

A linguagem de Levi, conforme já pôde ser aferido nos trechos transcritos nos capítulos anteriores, é bastante elaborada, rica em recursos estilísticos. A sintaxe e o ritmo não se prestam somente a um efeito estético, mas servem, sobretudo, a transmitir o “clima” da cena narrada; assim, por exemplo, o uso de frases com o mesmo número de sílabas, o uso reiterado de substantivo seguido de adjetivo, várias frases com substantivo, verbo e adjunto, têm o efeito de arrastar a narrativa que descreve a monotonia (Vicentini, 2010).

Conforme Martins (2012, p. 25), “Toda obra literária encerra um mistério e sua compreensão depende basicamente da intuição, podendo-se, entretanto, estudar cientificamente os elementos significativos presentes na linguagem”.

Em *Cristo si è fermato a Eboli*, veem-se muitas frases longas, descrições em que são usados diversos adjetivos e muitas figuras de linguagem.

Segundo ensinamento de José Luiz Fiorin (2018, p. 10):

As figuras (...) são operações enunciativas para intensificar o sentido de algum elemento do discurso. São, assim, mecanismos de construção do discurso. (...) Por isso, as figuras têm sempre uma dimensão argumentativa, pois elas estão a serviço da persuasão, que constitui a base de toda a relação entre enunciação e enunciatário.

⁴⁹ Siglas já utilizadas no capítulo anterior: “texto.part.” para designar o texto original em italiano publicado pela Einaudi em 1952, “1a.trad.” o texto da tradução brasileira de 1952 e “2a.trad.”, o da tradução brasileira de 1986.

De modo geral, principalmente na linguagem literária, as frases não são organizadas de acordo com os ditames da gramática convencional; em busca de maior expressividade, muitas vezes ocorrem aquilo que alguns gramáticos chamam de “desvios”, que podem dar-se na estrutura das frases, com inobservância da ordem direta, na concordância verbal ou nominal, na alteração semântica dos termos, etc.

Segundo Cunha (2007, p. 633), “Os processos expressivos que provocam essas particularidades de construção denominam-se figuras de sintaxe.”

4.1 Traduções das figuras de linguagem

As chamadas figuras de linguagem são usadas para a expressão de uma linguagem figurada e são recursos que tornam o texto mais belo, sonoro e expressivo; se por um lado, tais figuras revelam a criatividade e sensibilidade de quem escreve, por outro exigem sensibilidade também do leitor e em alguns casos, algum conhecimento anterior por parte deste, para que se alcance a finalidade desejada, como, por exemplo: se alguém refere-se a Roma como a “cidade eterna”, é necessário que seu leitor/interlocutor saiba que a expressão “cidade eterna” aplica-se somente a Roma, pois, caso contrário, não terá entendido de que cidade se trata.

De modo geral, as figuras de linguagem classificam-se como figuras de construção ou de sintaxe, de pensamento, de palavra ou semânticas, e de som ou sonoras, mas não há consenso entre os gramáticos quanto a tal classificação, nomenclatura e alcance, nem mesmo quanto ao preciso conceito de cada uma das figuras, que ora são ampliados, ora sofrem restrições ou são fragmentadas em subclassificações.

Fiorin (2018, p. 32) identifica quase cem figuras de linguagem, que classifica em dois grupos: um que denomina “tropos” e outro, “Figuras não trópicas”, ambos subdivididos, sendo que a maioria das figuras concentram-se nesse último.

Uma análise mais profunda da teoria das figuras de linguagem foge ao escopo do presente trabalho; portanto, não nos alongaremos no tema, e adotaremos, neste capítulo, a conceituação mais usual entre os gramáticos,

limitada ao necessário para a identificação das figuras presentes nos trechos a seguir analisados.

Ironia. Nessa figura, bastante presente na obra, o enunciador diz algo, quando pretende dizer o seu oposto. No ensinamento de Fiorin (2014, p. 70),

“A ironia apresenta uma atitude do enunciador, pois é utilizada para criar sentidos que vão do gracejo até o sarcasmo, passando pelo escárnio, pela zombaria, pelo desprezo, etc. Na verdade, são duas vozes em conflito, uma expressando o inverso do que se disse a outra; uma voz invalida o que a outra profere.”

Em *Cristo si è fermato a Eboli*, Levi costuma ironizar as atitudes dos personagens com quem não demonstra empatia ou que representam o Estado. Vejamos alguns exemplos extraídos do texto, acompanhados de comentários sobre eventual deformação vislumbrada nas traduções:

Usare questa o quella medicina gli è indifferente: egli non ne conosce e non si cura di conoscerne nessuna, esse sono per lui null'altro che le armi del suo diritto: un guerriero può cingersi, per farsi rispettare, a suo solo arbitrio, di archi o di spadoni o di cimitarre o di pistolacci o magari di kriss malesi. (texto.part., p. 20 grifos nossos)

Usar êste ou aquêlê remédio lhe era indiferente. Não conhecia nem se importava de conhecer nenhum deles, já que não representavam para aquêlê homem mais do que as armas do seu direito. Um guerreiro pode trazer consigo, para se fazer respeitar e por seu único arbítrio, arcos, espadas, cimitarras ou pistolas, e até mesmo o *kriss* malaio. (1a.trad., p. 21, grifos nossos)

Usar este ou aquele medicamento lhe é indiferente: ele os desconhece e não se dá ao trabalho de conhecê-los; para ele os remédios nada mais são do que as armas com as quais exerce seus direitos; um guerreiro, para se fazer respeitar, pode usar ao seu livre-arbítrio arcos, espadas, cimitarras, pistolas ou até mesmo um *kriss* malásio. (2a.trad., p. 26, grifos nossos)

No trecho, que contém uma ironia na narração do fato de ser indiferente a um médico, o Dr. Gibilisco, o uso de um medicamento ou outro, uma vez que ele não conhece e nem se interessa em conhecê-los, pois os considera apenas “armas do seu direito”.

Além da ironia, o trecho contém metáforas, na comparação de medicamento com armas letais e de médico com guerreiro.

Todo o trecho analisado constitui uma única frase no original, o que foi observado na 2a.trad., mas não na 1a.trad., que fragmentou a frase, ensejando o que Berman denomina “destruição dos ritmos”.

Nas duas traduções vê-se “alongamento” na tradução de “*esse sono per lui null’altro che le armi del suo diritto*”, por “já que não representavam para aquele homem mais do que as armas do seu direito.” e “para ele os remédios nada mais são do que as armas com as quais exerce seus direitos;”.

Aqui cabe um parêntese para algumas observações quanto à não tradução da palavra *kriss*⁵⁰, destacada em texto.part. pela grafia em itálico, por tratar-se de termo estrangeiro, que não foi traduzido pelo autor, bem como em nenhuma das traduções brasileiras. É possível que o fato de o autor italiano não ter esclarecido o que seria um “*kriss malesi*” tenha influenciado as tradutoras brasileiras a optarem por “*kriss malaio*” e “*kriss malásio*”.

Ma anche il santo di Grassano è un buon santo: un san Maurizio splendente di colori, laggiù nella chiesa, armato di tutto punto, un glorioso guerriero di cartapesta, di quelli che si fanno ancora oggi, con tanta arte, a Bari. (texto.part., p. 34)

Mas o santo de Grassano também era um bom santo. Um São Maurício esplendente de colorido, lá na igreja, inteiramente armado, um glorioso guerreiro de papelão dos que ainda se fazem, com tanta arte, em Bari. (1a.trad., p. 42)

Entretanto, o santo de Grassano também é um bom santo: um São Maurício resplandecente de cores, lá embaixo na igreja, armado dos pés à cabeça, um guerreiro glorioso de *papier mâché*. Daqueles que ainda hoje são feitos em Bari, com muita arte. (2a.trad., p. 46)

⁵⁰ “kris (o kriss) s. m. [dal malese kirīs o krīs o kres (di origine giavanese), attraverso l’ingl. creese, poi kris]. – Pugnale a due tagli, con lama ondulata o più raramente diritta, forgiata spesso in due specie di ferro o intarsiata di metalli preziosi, con manico per lo più leggermente ricurvo e riccamente ornato; la guaina è larga, di legno. È arma antichissima, diffusa in tutta l’Indonesia.” Disponível em <http://www.treccani.it/vocabolario/kris/>, acessado em 15.05.2018.

“Kris (ou kriss) s.m. [do malásio kirīs o krīs o kres (de origem javanesa), através do ingl. creese, depois kris]. – Punhal de dois cortes, com a lâmina ondulada ou mais raramente reta, forjada habitualmente em duas espécies de ferro ou incrustada de metais preciosos com cabo em sua maioria mais levemente curvado e ricamente ornamentado; a bainha é larga, de madeira. É arma antiquíssima, difundida em toda a Indonésia. (tradução nossa)

A ironia da expressão "*Ma anche il santo di Grassano è un buon santo*" foi conservada em ambas as traduções: "Mas o santo de Grassano também era um bom santo" e "Entretanto, o santo de Grassano também é um bom santo".

A escolha de "*papier mâché*" para "*cartapesta*", na 2a.trad. causa alguma estranheza, afinal, numa tradução do italiano para o português, é usada uma expressão da língua francesa; pela grafia em itálico, o leitor é advertido que o termo não é do vernáculo. A tradutora poderia ter usado a expressão "papel machê", que existe em português; vemos no uso do estrangeirismo, possivelmente uma escolha estetizante. Ainda assim, essa opção parece mais feliz do que a feita na 1a.trad., em que "*cartapesta*" foi traduzida por "papelão", ensejando empobrecimento da imagem narrada, pois pode induzir o leitor a acreditar tratar-se de um santo desenhado ou recortado num pedaço de papelão, ao invés de um objeto tridimensional, como são as esculturas de *papier mâché*, termo estrangeiro conhecido e facilmente identificável em português.

As tradutoras repetiram suas opções por "papelão pintado" e "*papier mâché*" em outro trecho em que é feita referência ao material utilizado na confecção de imagens de santos⁵¹. É possível perceber no trecho em análise, portanto, a ocorrência de tendências deformatórias em ambas as traduções, sendo de "empobrecimento qualitativo" na 1a.trad. e de "enobrecimento" na 2a.trad..

Il paese è salubre e ricco. Un po' di malaria, cosa da nulla.
(texto.part., p. 17)

O lugar é saudável e rico. Um pouco de malária, coisa insignificante. (1a.trad., p. 16)

A aldeia é saudável e próspera. Há um pouco de malária, coisa de menos importância." (2a.trad., p. 21)

Passagem irônica e paradoxal do livro, em que o autor/narrador, numa superposição de voz, relata a fala de D. Luigino, prefeito de *Gagliano*, quando enaltece as qualidades do lugar, povoado paupérrimo, assolado pela malária. Além da ironia, na segunda frase há uma elipse⁵², que não foi observada na

⁵¹ Às folhas 142 e 140, na 1a.trad. e 2a.trad., respectivamente.

⁵² CUNHA, 2007, p. 63: "Elipse é a omissão de um termo que o contexto ou a situação permitem facilmente suprir."

2a.trad. (“*Un po’ di malária*”, traduzido como “Há um pouco de malária”); observa-se a tendência deformatória de “alongamento” na tradução, com a inserção de verbo haver no início da frase, bem como da palavra “importância”, inexistente no final do trecho em italiano.

Il mio compagno doveva essere uscito all'alba, per portare i conforti della Legge nelle case dei contadini, prima che quelli partissero per la campagna; e a quest'ora forse già correva, col cappello sfavillante sotto il sole, e il clarinetto, e una capra al guinzaglio, sulla strada di Stigliano. (texto.part., p. 38, grifo nosso)

O meu companheiro devia ter saído de madrugada, para levar o conforto da lei às casas dos camponeses, antes que estes partissem para o campo. E talvez àquela hora já corresse, com o cabelo rebrilhante sob o sol, levando a clarineta e uma cabra com cincerro, pela estrada de Stigliano. (1a.trad., p. 47, grifo nosso)

O meu companheiro devia ter saído ao amanhecer, para levar o conforto da lei às casas dos camponeses, antes que estes partissem para o campo. A essa altura, talvez já corresse pela estrada de Stigliano castigada pelo sol, com seu quepe cintilante, seu clarinete e a cabra presa por uma corda. (2a.trad., p. 50, grifo nosso)

O personagem referido no texto acima é o cobrador de impostos (o *Ufficiale Esattoriale*), com quem o narrador precisou dividir o quarto da casa da viúva por uma noite. Mais uma vez o autor usa de ironia ao dizer que o companheiro de quarto levaria o “conforto da lei” aos camponeses, quando fosse cobrar-lhes os impostos. O trecho em análise é uma frase longa no original, como costumam ser as frases de Carlo Levi. Ambas as tradutoras brasileiras optaram por fragmentar a frase, o que, pela teoria da sistemática da deformação causa a “destruição de ritmos”; essa tendência foi reforçada na 2a.trad., com a inversão da parte final da frase.

Foi, ainda, acrescentada na 2a.trad. a informação de que a estrada de Stigliano era “castigada pelo sol”; trata-se de caso de “alongamento” do texto, realizado pela tradutora.

Na 1a.trad., “*cappello sfavillante sotto il sole*” foi traduzido como “cabelo rebrilhante sob o sol”. Melhor nos parece a opção feita na 2a.trad. “quepe cintilante”, pois refere-se ao chapéu usado pelo cobrador de impostos, conforme

descrito no texto original⁵³; a propósito desse chapéu, no qual era bordada a sigla “U. E.’ – *Ufficiale Esattoriale*”, na 2a.trad. foi conservado o texto original⁵⁴, enquanto na 1a.trad. foi traduzido como “O. C.’- Oficial Cobrador”⁵⁵.

Era un pisciatoio: il piú moderno, sontuoso, monumentale pisciatoio che si potesse immaginare; uno di quelli di cemento armato, a quattro posti, con il tetto robusto e sporgente, che si sono costruiti soltanto in questi ultimi anni nelle grandi città. Sulla sua parete spiccava come una epigrafe un nome familiare al cuore dei cittadini: «Ditta Renzi - Torino». Quale bizzarra circostanza, o quale incantatore o quale fata poteva aver portato per l'aria, dai lontani paesi del nord, quel meraviglioso oggetto, e averlo lasciato cadere, come un meteorite, nel bel mezzo della piazza di questo villaggio, in una terra dove non c'è acqua né impianti igienici di nessuna specie, per centinaia di chilometri tutto attorno? Era l'opera del regime, del podestà Magalone.

Tratava-se de um mictório. O mais moderno e suntuoso monumento que se possa imaginar, de cimento armado, com quatro colunas, telhado sólido e saliente, como os que têm sido construídos nestes últimos anos nas grandes cidades. Na fachada lia-se, como epígrafe, um nome familiar ao coração dos cidadãos: “Ditta Renzi – Torino”.

Que circunstância bizarra, que mágico ou que fada poderia ter trazido pelo ar, das longínquas cidades do norte, aquele objeto maravilhoso para deixá-lo cair, como um meteorito, bem no centro da praça daquela aldeia, numa terra onde não há água nem instalação higiênica de espécie alguma, num círculo de centenas de quilômetros? Era obra do regime, do prefeito Magalone. (1a.trad., p. 55, grifos nossos)

Era um mictório: o mais moderno, suntuoso, monumental mictório que se pudesse imaginar. Era de cimento armado, com quatro lugares, um telhado sólido e proeminente, como os que têm sido erguidos nestes últimos anos nas grandes cidades. Na parede sobressaía, como uma epígrafe, um nome familiar aos corações dos cidadãos: “Firma Renzi – Turim”. Que circunstância estranha, que mágico ou que fada podia ter trazido através dos ares, dos distantes lugares do norte, aquele maravilhoso objeto e o tinha deixado cair, como um meteorito, bem no centro da praça daquela aldeia, numa região onde não há água, nem instalações higiênicas de nenhuma espécie em

⁵³ “[...] e portava in capo um curioso berretto alto e tondo, con una visiera di tela cerata, sul tipo di quelli che un tempo avevano gli accademisti, dove sul fondo grigio, spiccavano fiammanti su tutta l'altezza due grandi lettere ritagliate e cucite di panno vermiglio: «U. E.» – *Ufficiale Esattoriale* [...]” (texto.part., p. 32).

[...] exibindo, na cabeça, um estranho quepe alto e redondo, com uma pala de tecido brilhante, mais ou menos como aqueles usados, antigamente, pelos alunos das academias, onde sobre um fundo cinzento sobressaíam, em toda a altura, duas grandes letras retalhadas e costuradas em pano vermelho: ‘U.E.’ – *Ufficiale Esattorial* (sic) [...]” (LEVI, 1986, p. 43)

⁵⁴ Na 2ª.trad., p. 43.

⁵⁵ Na 1ª.trad., p. 39.

centenas de quilômetros ao redor? Era obra do regime, do podestade Magalone. (2a.trad., p. 58, grifos nossos)
--

O trecho apresenta várias figuras de linguagem: a ironia, a hipérbole, que será melhor analisada adiante, a gradação, a zeugma e a anáfora.

A gradação é a figura:

em que se amplifica o enunciado, numa intensificação crescente, com palavras ou grupos de palavras de significado relacionado. A gradação é, pois, uma sequência de significados dispostos numa ordem ascendente, em que o posterior diz um pouco mais do que o anterior: (FIORIN, 2018, p.147)

A zeugma consiste na supressão de um termo que foi expresso anteriormente.

Chama-se anáfora a “repetição de palavras ou sintagmas no início de orações ou de versos, conforme ensinamento de Fiorin (2018, p. 118).

Logo na primeira linha, em: “*il piú moderno, sontuoso, monumentale che se potesse immaginare: [...]*” é possível observar, além da ironia da existência do mais grandioso mictório que se pudesse imaginar em um lugar tão pobre, o exagero da afirmação (hipérbole), a gradação entre os adjetivos, a zeugma de “*il piú*” entre eles.

A ironia e a hipérbole podem ser percebidas nas duas traduções brasileiras, a gradação e a zeugma somente na 2a.trad., pois na 1a.trad. foi acrescentada a conjunção “e” entre os adjetivos “moderno” e “suntuoso”, enquanto o adjetivo “*monumental*” foi transformado no substantivo “monumento”, numa referência ao original “*pisciatoio*” que foi suprimido.

Na 1a.trad., o tempo imperfeito do subjuntivo de “*che se potesse immaginare*” foi alterado para o presente do subjuntivo.

Na 1a.trad., a expressão “*Ditta Renzi – Torino*” não foi traduzida e põe fim a um parágrafo, o que não acontece no original.

No trecho irônico e enfático, “*Quale bizzarra circostanza, o quale incantatore o quale fata poteva [...]*”, a anáfora consistente na repetição do termo *quale*” foi preservada, com sua tradução por “que”; entretanto, na 1a.trad. o tempo verbal de texto.part. foi novamente alterado, de pretérito imperfeito, para futuro do pretérito, ambos do indicativo.

As duas traduções alteraram a estrutura do texto, fragmentando a primeira frase; a 1a.trad. foi além e dividiu o parágrafo todo.

A alteração da construção da frase bem como do tempo verbal utilizado dão ensejo às tendências deformatórias da “racionalização” e da “destruição dos sistematismos”.

Metáfora. Figura de linguagem que consiste no desvio do sentido normal da palavra, usada em uma comparação com outro termo da oração.

A metáfora é uma concentração semântica. No eixo da extensão, ela despreza uma série de traços e leva em conta apenas alguns traços comuns a dois significados que coexistem. [...] A metáfora é, pois, o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por similaridade, restringindo a extensão sêmica dos elementos coexistentes e aumentando sua tonicidade (FIORIN, 2018, p. 34).

Exemplos extraídos do texto de Levi:

Ora egli non si reggeva quasi in piedi, non era che un povero vecchio perseguitato e inasprito, una pecora nera e malata in un gregge di lupi. (ORIG, p. 40, grifo nosso)

Agora quase não se mantinha em pé, não passava de um pobre velho perseguido e exasperado, ovelha negra e doente numa alcatéias de lobos. (1a.trad., p. 50, grifo nosso)

Atualmente, já quase não conseguia se manter de pé sobre as pernas, nada mais era além de um pobre velho perseguido e irritado, uma ovelha negra e doente numa alcatéia de lobos. (2a.trad., p. 53, grifo nosso)

Na metáfora em que o velho *Don Trajella* foi comparado a uma “ovelha negra e doente numa alcatéia de lobos”, há evidente “alongamento” na 2a.trad., com a inserção da expressão “sobre as pernas” e pela tradução de “*non era che*” como “nada mais era além de”.

I grandi calori andavano passando, in quel settembre avanzato, e cedevano al primo fresco precursore dell'autunno (texto.part. p. 98)

Os grandes calores estavam a terminar, naquele setembro já avançado, e cediam lugar aos primeiros dias frescos, precursores do outono. (1a.trad., p. 131)

Setembro já ia em meio. Os grandes calores começavam a passar e cediam a vez aos primeiros dias frescos, precursores do outono. (2a.trad. p. 130)

No trecho em que calores são comparados a coisas que “*andavano passando*”, na 1a.trad. a opção foi traduzir essa expressão como “estavam a terminar”, numa alteração de tempo verbal que destrói o sistematismo e aproxima a linguagem daquela usada em Portugal, em que, em lugar do gerúndio, usa-se o verbo no infinitivo.

Na 2a.trad., a frase foi fragmentada e invertida: “*in quel settembre avanzato*”, que estava no meio da frase original, tornou-se frase autônoma anteposta. Essa alteração ocasionou tendências deformatórias que Berman chama de “racionalização”, “destruição de ritmos” e “destruição dos sistematismos”.

In questa atmosfera numinosa passavo le mie ore, protetto dagli angeli la notte, e dalla sapienza stregonesca di Giulia durante il giorno. (texto.part., p.137, grifo nosso)

Nessa atmosfera luminosa passava eu as minhas horas, protegido à noite pelos anjos e durante o dia pela sapiência de Giulia em matéria de bruxedo. (1a.trad., p.187, grifo nosso)

Nessa atmosfera luminosa passava as minhas horas, protegido pelos anjinhos da noite e, durante o dia, pela sabedoria feiticeira de Giulia. (2a.trad., p. 180, grifo nosso)

O autor refere-se a sua casa como uma atmosfera sagrada, em razão das crenças que regem as atividades domésticas desenvolvidas pela “bruxa” Giulia, que lhe presta serviços, conforme mencionadas no trecho que antecede o acima transcrito. As duas tradutoras alteraram a estrutura da frase em sua parte final, adaptando-a à forma que lhes pareceu mais adequada em português. Seria uma forma de racionalização, como visto acima.

O uso das palavras “sapiência” e “bruxedo” na 1a.trad. tornam a frase menos “vernacular” do que a original, pois se “*sapienza*” e “*stregonesca*” são termos do italiano médio, “sapiência” e “bruxedo” não correspondem ao português médio tanto quanto “sabedoria” e “bruxaria” ou mesmo como

“feitiçaria”; assim, parece-nos ter ocorrido no trecho a tendência deformatória enobrecimento.

A tradução da palavra "*numinosa*" como "*luminosa*" parece ser equivocada, pois aquela refere-se a algo sacro, conforme dicionários Garzanti⁵⁶ e Treccani⁵⁷; interessante notar que o exemplo dado nos citados dicionários é justamente o trecho de *Cristo si è fermato a Eboli* ora analisado, o que nos permite imaginar que a palavra não seja de uso comum na Itália, e isso pode ter dificultado o trabalho das tradutoras.

Le stagioni scorrono sulla fatica contadina, oggi come tremila anni prima di Cristo: nessun messaggio umano o divino si è rivolto a questa povertà refrattaria.(texto.part., p.10, grifo nosso)

As estações fluem sobre o cansaço do camponês, hoje, como há três mil anos antes de Cristo, e mensagem alguma, humana ou divina, foi dirigida àquela pobreza obstinada.”(1a.trad., p. 6, grifo nosso)

As estações transmutam-se sobre os trabalhos agrícolas, tanto hoje como há três mil anos antes de Cristo. Nenhuma mensagem, nem humana nem divina, foi dirigida a essa pobreza obstinada. (2a.trad., p. 12, grifo nosso)

⁵⁶ numinoso: m. pl. -i (filos.) il senso, la coscienza del sacro, che costituirebbe il fondamento dell'esperienza religiosa dell'umanità. ♦ **agg.** f. -a; pl.m. -i, f. -e (non com.) che riguarda, si riferisce alla sfera del sacro; misterioso, arcano: *in questa atmosfera numinosa passavo le mie ore* (LEVI).

Etimologia: ← dal ted. *das numinos*, dal lat. *nūmen* -mñis; cfr. *nume*.

Conforme <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=numinoso> em 15.05.2018.

Numinoso: m. pl. -i (filos.) o senso, a consciência do sagrado, que constituiria o fundamento da experiência religiosa da humanidade. ♦ **adj.** f. -a; pl. m. -i, f. -e (não com.) que diz respeito, refere-se à esfera do sagrado; misterioso, arcaico: *nesta atmosfera sagrada passava as minhas horas* (LEVI).

Etimologia: ← do alemão. *das numinos*, do lat. *nūmen* -mñis; cfr. *nume*. (tradução nossa)

⁵⁷ numinoso agg. e s. m. [dal ted. *numinos*, der. del lat. *numen* -mñis «nume»]. – Termine coniato dal teologo ted. Rudolf Otto (nella sua opera *Das Heilige* «Il Sacro», 1917) e da lui introdotto nella filosofia e nella storia delle religioni per indicare l'esperienza peculiare, extra-razionale, di una presenza invisibile, maestosa, potente, che ispira terrore ed attira: tale esperienza costituirebbe l'elemento essenziale del «sacro» e la fonte di ogni atteggiamento religioso dell'umanità. Con sign. simile, ma fuori dell'uso strettamente scientifico: *in questa atmosfera n. passavo le mie giornate* (C. Levi). Conforme <http://www.treccani.it/vocabolario/numinoso>, em 15.05.2018.

numinoso adj. e s.m. (do ted. *numinos*, der. do lat. *numen* - mñis «nume»]. – Termo cunhado pelo teólogo alemão Rudolf Otto (em sua ópera *Das Heilige* «Il Sacro», 1917) e por ele introduzido na filosofia e na história das religiões para indicar a experiência peculiar, extrarracional, de uma presença invisível, majestosa, potente, que inspira terror e atrai: tal experiência constituiria o elemento essencial do “sagrado” e a fonte de cada atitude religiosa da humanidade. Com sign. similar, mas fora de uso estritamente científico: *nesta atmosfera sagrada passava as minhas horas* (C. Levi). (tradução nossa)

Na tradução da metáfora sobre a passagem das estações, na qual estas “escorrem”, as duas tradutoras fizeram opções bastante diversas.

Na 1a.trad., “*fatica contadina*” foi traduzida como “cansaço do camponês”, substituindo-se o adjetivo por um adjunto adnominal, o que ensejou a “destruição dos sistematismos”. O vocábulo *fatica* significa “cansaço” (significado mais comum em português da palavra fadiga), mas também significa “trabalho” que é bastante usado no sul da Itália.

A segunda tradução parece afastar um pouco a fluidez da frase original; foi escolhido o verbo “transmutar”, de uso pouco comum e que tem um sentido de deslocamento (e eventual permanência em outro lugar), enquanto o texto de Levi aparentemente sugere a passagem das estações num movimento contínuo. Parece ter havido uma escolha estetizante, por parte de 2a.trad.. Nessa tradução, a frase foi dividida em duas, e além da tendência ao “enobrecimento”, também ocorreu a “destruição de ritmos”.

Zeugma. A zeugma consiste na omissão de um termo que foi mencionado anteriormente. Conforme ensinamento de Cunha (2007, p. 638) “A zeugma é uma das formas da elipse. Consiste em fazer participar de dois ou mais enunciados um termo expresso apenas em um deles:[...]”

Il suo solo conforto (oltre alla bottiglia, forse) era di passare il giorno a scrivere epigrammi latini contro il podestà, i carabinieri, le autorità e i contadini. (texto.part., 41, grifo nosso)

Seu único consolo (além da garrafa, bem entendido) era passar o dia a escrever epigramas latinos contra o prefeito, os carabineiros, a autoridade e os camponeses. (1a.trad., p. 51, grifo nosso)

Seu único consolo (além da garrafa de bebida, talvez) era passar o dia escrevendo epigramas latinos contra o podestade, os guardas, as autoridades e os camponeses. (2a.trad., p. 54, grifo nosso)

A zeugma consistente na omissão da palavra *contro* (que precedera a palavra *il podestà*), antes de “*i carabinieri, le autorità e i contadini*”, foi mantida nas duas traduções, mas o uso do singular em lugar de plural (“*le autorità*” traduzido como “a autoridade”) na 1a.trad., deu ensejo à tendência da “destruição dos sistematismos”.

Na 1a.trad., ao optar por "(além da garrafa, bem entendido)" ao invés de "(além da garrafa de bebida, talvez)", para a tradução de "*oltre alla bottiglia, forse*", a tradutora afirma que a personagem fazia uso habitual da bebidas, não permitindo ao leitor o "benefício da dúvida", conforme fizera o autor, quanto a eventual vício a macular a figura do *arciprete Trajella*. Trata-se de caso de deformação decorrente da racionalização e clarificação.

Polissíndeto. No dizer de Cunha (2007, p. 643), polissíndeto é a figura que "consiste na repetição de conectivos ligando termos da oração ou elementos do período."

Perché, nelle mie conversazioni con i contadini, nessuno me ne parlava mai, né mai si faceva cenno a quella guerra, né alle imprese allora compiute, né ai paesi visti, né alle fatiche sofferte? (texto.part., p. 121, grifo nosso)

Porque, nas minhas conversas com os camponeses, nenhum jamais me falava disso, não se fazia referencia alguma àquela guerra, nem às proezas então realizadas, nem aos lugares vistos, nem aos trabalhos sofridos? (1a.trad., p. 164, grifo nosso)

Então, por que nas minhas conversas com eles, nenhum camponês se referira, jámais, àquela guerra, nem às missões cumpridas, nem aos países por onde passaram, nem aos sofrimentos suportados? (2a.trad., p. 160, grifo nosso)

No trecho, o polissíndeto consistente na repetição de "né" por quatro vezes, foi parcialmente observado na 1a.trad., com o primeiro "né" traduzido por "não"; na 2a.trad., houve alteração da estrutura da frase, com supressão do termo e ênfase à palavra "jamais", colocada sozinha entre vírgulas. Ocorreu, no caso, a "destruição dos ritmos", pela alteração da pontuação, e, nas duas traduções, um "empobrecimento quantitativo".

Na 2a.trad., a substituição de "*con i contadini*" por "com eles", pode trazer alguma dificuldade em se precisar a quem seriam "eles", pois a referência anterior aos camponeses é remota no texto.

Ainda na 2a.trad., a frase começa com a conjunção conclusiva "então", inexistente no original, e que, além de alongar a massa da frase sem acrescentar-lhe valor, altera sua estrutura e provoca "destruição do ritmo" (em razão da mudança na pontuação), bem como "destruição dos sistematismos".

Parlavo con i contadini, e ne guardavo i visi, e le forme: piccoli, neri, con le teste rotonde, i grandi occhi e le labbra sottili, nel loro aspetto arcaico essi non avevano nulla dei romani, né dei greci, né degli etruschi, né dei normanni, né degli altri popoli conquistatori passati sulla loro terra, ma mi ricordavano le figure italiche antichissime. (texto.part. p. 130, grifo nosso)

Eu falava com os camponeses e olhava-lhes o rosto, as feições. Pequenos, morenos, com a cabeça redonda, olhos grandes e lábios finos, em seu aspecto arcaico nada tinham dos romanos, dos gregos, dos etruscos, dos normandos, de qualquer outro povo conquistador que tivesse passado pela sua terra, mas me faziam lembrar as figuras itálicas, antiqüíqüissimas. (1a.trad., p. 170, grifo nosso)

Falava com os camponeses e observava seus rostos e formas: baixinhos, morenos, com as cabeças redondas, os grandes olhos e os lábios finos, no seu aspecto arcaico nada tinham dos romanos, nem dos gregos, nem dos etruscos, nem dos normandos, nem dos outros povos conquistadores que passaram por suas terras, mas recordavam-me as figuras itálicas antiqüíssimas. (2a.trad., p. 166, grifo nosso)

O polissíndeto original foi mantido apenas na 2a.trad.; na 1a.trad. foi suprimida a tradução do “né”, que dá ênfase ao texto, mantida apenas a contração da preposição “de” com o artigo que lhe sucede e a longa frase original foi transformada em duas, com a consequente “destruição dos ritmos”.

Hipérbole. Caracteriza-se a hipérbole pelo exagero de uma ideia com finalidade enfática. Para Fiorin (2018, p. 75),

*A hipérbole (do grego *hyperbolé*, que significa “ação de lançar por cima ou além”; depois, ação de ultrapassar ou passar por cima”; daí, excesso”, amplificação crescente”) é o tropo em que há um aumento da intensidade semântica. Ao dizer de maneira mais forte alguma coisa, chama-se a atenção para aquilo que está sendo exposto.”*

Vejamos alguns exemplos extraídos de *Cristo si è fermato a Eboli*:

A Gagliano dovrò passare tre anni, un tempo infinito. (texto.part., p 25)

Em Gagliano teria que passar três anos, um tempo infinito. (1a.trad., p. 28)

Deverei passar três anos em Gagliano. Um tempo infinito.
(2a.trad., p. 32)

Na 1a.trad. foi alterado o tempo verbal e na 2a.trad. a frase foi fragmentada em duas, sendo a primeira alterada para a forma direta. A hipérbole (dizer que três anos é um tempo infinito) foi mantida, mas incide nas traduções a tendência deformatória da “destruição dos sistematismos”.

– *Non sanno che farsene di noi, – mi dicevano questi poveri cafoni. – Non ci vogliono nemmeno a lavorare. La guerra è fatta per quelli del nord. Noi dobbiamo crepare di fame in casa nostra. E in America non ci si andrà mai più.* (texto.part. p. 124, grifos nossos)

- Não sabem o que fazer de nós – diziam-me aqueles pobres plebeus. – Não nos querem nem para trabalhar. A guerra é feita para aqueles do norte. Nós temos que estourar de fome em nossa própria casa, e para a América nunca mais iremos. (1a.trad., p. 163, grifos nossos)

- Não sabem o que fazer conosco – diziam-me esses pobres matutos. – Não nos querem nem mesmo para trabalhar. A guerra é feita para aqueles do Norte. Quanto a nós, devemos morrer de fome em nossa casa. E nunca mais iremos para a América.(2a.trad., p.159, grifos nossos)

Para fugir da miséria, alguns camponeses que não tinham terras e nem o que comer, enviaram requerimento às autoridades para serem recrutados para lutar na guerra da Abissínia, mas nunca obtiveram respostas. A expressão “*crepare di fame*”, usada por esses camponeses em conversa com o narrador, é uma forma de expressão exagerada, que constitui uma hipérbole, em que pese a fome ser uma constante em suas vidas.

As duas traduções mantiveram a hipérbole, com “estourar de fome” e “morrer de fome”.

No trecho em análise, a palavra “*cafoni*” foi traduzida como “plebeus”, na 1a.trad. e como “matutos” na 2a.trad.. O termo plebeu significa homem do povo, da plebe, sem distinção, enquanto “matuto”, refere-se a quem vive no mato, na roça, no interior e é mais próximo do sentido do termo “*cafoni*”, que na Itália meridional é usado para designar o camponês, sem o sentido depreciativo com

que é usado no resto da Itália (grosso, mal-educado)⁵⁸. A escolha de 2a.trad. nos parece mais feliz; todavia, em nota de rodapé na página 25, a tradutora esclarece que “*cafoni*” significa: “Camponeses pobres do Sul e, principalmente, abruzos. Palavra com sentido pejorativo.”

Outra observação a ser feita na 2a.trad. é a grafia da palavra “Norte” com inicial em maiúscula, diversa da forma usada no original, mas que está em consonância com o acordo ortográfico da língua portuguesa (o mesmo acontece em outros trechos do livro).

Ainda na 2a.trad., a penúltima frase do trecho começa com um “alongamento”: “Quanto a nós, devemos morrer de fome [...]”, que provoca uma alteração na estrutura da frase, incidindo-se, portanto, também na tendência deformadora da “destruição dos sistematismos”.

Por fim, na 1a.trad., vemos que a junção da penúltima com a última frase do original constitui uma forma de “destruição dos sistematismos”.

Anacoluto. Conforme ensinamento de Cunha (2007, p. 644) a figura do anacoluto “consiste em deixar um termo solto na frase. Isso ocorre, geralmente, porque se inicia uma determinada construção sintática e depois se opta por outra.”

Faccialorda era fiero di aver combattuto da solo contro tutta la scienza, contro tutta l'America, e di aver vinto, lui, piccolo cafone di Gagliano, i professori americani, armato soltanto di ostinazione e di pazienza. (texto.part., p.119, grifo nosso)

Faccialorda orgulhava-se por se ter batido sozinho contra toda a ciência, contra toda a América, e de ter vencido, pequeno plebeu de Gagliano que era, os professores americanos, armado apenas de obstinação e paciência. (1a.trad., p. 156, grifo nosso)

⁵⁸“cafone s. m. (f. -a) [etimo incerto]. – Termine con cui nell'Italia merid. sono indicati i contadini, anche senza intenzione spregiativa: nella piazzetta s'è intanto ammassata una gran folla, nella quale riesce difficile distinguere, a prima vista, i c. dai piccoli proprietari (Silone). Più comunem. è usato, in tutta Italia, come titolo ingiurioso per significare persona rozza, grossolana, maleducata. [...]” - Conforme <http://www.treccani.it/vocabolario/cafone>, em 20.05.2018.

“cafone s.m. (f. -a) [étimo incerto]. – Termo com que na Itália meridional são indicados os camponeses, mesmo sem intenção depreciativa; na pracinha se reuniu uma grande multidão, na qual é difícil distinguir, à primeira vista, os c. dos pequenos proprietários (Silone). Mais comunem. é usado em toda Itália, como título injurioso para significar pessoa áspera, grosseira, mal educada. [...]” (tradução nossa)

Faccialorda estava orgulhoso por ter combatido, sozinho, contra toda a ciência, por ter lutado contra toda a América e ter vencido, ele, o pequeno provinciano de Gagliano, os professores americanos, armado apenas de obstinação e paciência. (2a.trad., p. 153, grifo nosso)

No trecho, o autor narra em discurso indireto livre, o orgulho do lucano Faccialorda por ter vencido os professores americanos que o examinaram para deferimento, depois de muita relutância, da indenização “que lhe era devida” em razão de acidente de trabalho sofrido na América e que o deixara surdo por uns tempos; Faccialorda simulava que não tinha recuperado a audição e os professores não acreditavam, até que finalmente se convenceram.

O trecho contém as figuras de linguagem: hipérbole, no exagero de ter “*combattuto da solo contro tutta la scienza, contro tutta l’America*”; anáfora, na repetição de “*contro tutta*”; e anacoluto, na existência do termo “*lui*”, na segunda linha.

Exceto pelo anacoluto que desapareceu na 1ª. trad., as figuras foram mantidas nas traduções brasileiras.

Ao traduzir “*piccolo cafone de Gagliano*” como “pequeno plebeu de Gagliano que era”, 1a.trad. deu ensejo a duas deformações: “alongamento” e “empobrecimento qualitativo”, porque “plebeu” não tem o mesmo alcance da palavra “*cafone*”.

Quando, dopo l'intervallo del coltello, [...] (texto.part. p. 160)

Depois do interlúdio da faca, [...] (1a.trad., p. 220)

Quando, após o intermédio do facão, [...] (2a.trad., p. 211)

O “*intervallo del coltello*” aludido no texto refere-se ao intervalo em que uma partida do jogo típico dos lucanos, a *passatella*, foi interrompido quando um dos jogadores ameaçou outro com uma faca.

A tradução da palavra “*intervallo*” como sendo “interlúdio” ou “intermédio”, não nos parece a melhor opção, uma vez que existe em português a palavra “intervalo”, perfeitamente adequada ao contexto. Pode-se eventualmente vislumbrar nas duas traduções brasileiras uma tentativa de “enobrecimento”, ressaltado algum engano na edição e falha de revisão.

O anacoluto consistente na colocação isolada da palavra “quando”, no início da frase em texto.part., não foi mantido na 1a.trad., com consequente “destruição dos sistematismos”.

Eufemismo. Outra importante figura de linguagem presente em *Cristo si è fermato a Eboli* é o eufemismo. Segundo Fiorin (2018, p. 78)

O *eufemismo* (do grego *eufemísmos*, que significava “emprego de uma palavra favorável no lugar de uma de mau augúrio”, vocábulo formado de *eu*, “bem” + *femi*, “dizer, falar”, designando, pois, “o ato de falar de maneira agradável”) é o tropo em que há uma diminuição da intensidade semântica, com a utilização de uma expressão atenuada para dizer alguma coisa desagradável.”

Vejamos alguns exemplos:

O non andrà forse invece, come si sussurra, dalla bella mafiosa, la confinata siciliana che abita dietro la casa della levatrice, una splendida creatura nera e rosa, che nessuno vede mai perché tiene celato in casa, secondo gli usi del suo paese, il mistero della sua bellezza, [...]. Pare che il brigadiere le faccia una corte altrettanto galante quanto minacciosa. Per quanto la pudica siciliana abbia fama d'essere inattaccabile, e si dica che laggiù nell'isola ci siano parecchi uomini pronti a vendicarne l'onore, sarà difficile che la sua grazia velata possa a lungo resistere alla potenza incarnata della legge. (texto.part., p 21, grifos nossos)

Ou talvez vá, como se sussurra, ver a bela delinquente, a internada siciliana que mora na casa da parteira, uma esplêndida criatura em negro e cor-de-rosa, que ninguém jamais vê porque trás escondido na casa, segundo os usos de sua terra, o mistério de sua beleza [...] E embora a pudica siciliana tenha fama de inatacável, e se diga que lá em sua ilha há homens bastante prontos a vingar-lhe a honra, será difícil que sua graça velada possa resistir por muito tempo ao poderio da lei. (1a.trad., p. 22, grifos nossos)

Ou quem sabe não se dirige, comenta-se, ao encontro da linda siciliana da máfia, que aqui se acha em liberdade condicional e que mora nos fundos da casa da parteira? É uma criatura maravilhosa, morena rosada, que ninguém jamais vê, pois esconde dentro de casa, segundo os costumes de sua terra, os mistérios de sua beleza, [...]. Embora a recatada siciliana goze da fama de ser inatacável e comente-se que lá no Sul, na ilha, haja vários homens dispostos a vingar sua honra, será difícil que sua graça velada possa resistir por muito tempo à força encarnada da lei. (2a.trad., p. 27, grifos nossos)

O autor mais uma vez foi irônico e usou de eufemismo na frase *"che la sua grazia velata possa a lungo resistere alla potenza incarnata della legge."* para um provável assédio sexual a ser sofrido por uma bela siciliana por parte das autoridades de *Gagliano*. Na 1a.trad., optou-se por "delinquente, a internada siciliana"; embora a palavra "internada" traduza corretamente *"confinata"*, seu uso no sentido adotado não parece ser muito comum, o que eventualmente poderia deixar o leitor em dúvida sobre qual a real situação da siciliana, ainda mais com sua descrição como delinquente (talvez a tradução literal de mafiosa ao invés de delinquente fosse mais adequada e esclarecedora).

Na 2a.trad., a frase grifada foi traduzida por "siciliana da máfia, que aqui se acha em liberdade condicional". No caso, embora mais clara a situação da siciliana, foi acrescentada uma informação "que aqui se acha em liberdade condicional" que não consta do livro e não se sabe se é correta. Tem-se, no caso, um típico exemplo de clarificação e alongamento descrito por Berman, em que a tradutora, ao tentar esclarecer o texto original, o alonga e diz aquilo que o autor não disse.

Ainda na 2a.trad., vemos que *"come si sussurra"* foi traduzida como "comenta-se", o que alterou a estrutura da frase e promoveu a "destruição dos ritmos".

Apparteneva a un meccanico, un "americano" un uomo grande, grosso e biondo, con un berretto da ciclista, noto in paese per una sua gigantesca particolarità anatomica, simile a quella attribuita dalla leggenda, in Francia, al Presidente Herriot, che rendeva forse desiderabili, ma certamente pericolosi alle donne i contatti con lui. Nonostante questo, o forse appunto per questo, gli si attribuivano molti successi nella sua lista di don Giovanni paesano: [...] (texto.part., p. 74)

Pertencia a um mecânico, um "americano", homem grande, robusto e louro, com barrete de ciclista, conhecido na terra por certa gigantesca particularidade anatômica, igual a que a lenda atribui, na França, ao Presidente Herriot, e que tornava muito tentador, mas certamente bastante perigoso para as mulheres, qualquer contato com ele. Apesar disso, ou talvez por isso mesmo, vários êxitos lhe eram atribuídos em sua lista de D. João provinciano. (1a.trad., p. 98)

Pertencia a um mecânico "americano", homem grande, gordo e louro, com um boné de ciclista na cabeça e famoso na aldeia por

<p>um detalhe gigantesco de sua anatomia, igual ao atribuído pela lenda, em França, ao Presidente Herriot. Isso tornava os contatos com ele desejáveis talvez, mas sem dúvida alguma, contatos muito perigosos para as mulheres. Apesar disso, ou talvez exatamente por isso, atribuía-se a ele muito sucesso na sua carreira de Don Juan camponês: [...] (2a.trad., p. 97)</p>

A frase “[...] *che rendeva forse desiderabili, ma certamente pericolosi alle donne i contatti con lui. [...]*” tornou-se, na 1a.trad., “[...] e que tornava muito tentador, mas certamente bastante perigoso para as mulheres,[...]”, fazendo com que desaparecesse qualquer possível dúvida existente quanto ao poder sedutor do mecânico (no original é usada a palavra “*forse*”, que significa “talvez”); além disso, foi intensificado com o advérbio “bastante”, o perigo a que se sujeitavam as mulheres em contato com ele. Trata-se de caso de clarificação em que a tradutora diz aquilo que não foi dito pelo autor.

No trecho em que, eufemisticamente, fala-se de uma “particularidade anatômica” de um personagem mencionado no livro, vemos que a comparação desse com o legendário sedutor restou totalmente deformada na primeira tradução brasileira; a tradução de “*don Giovanni paesano*” como “D. João provinciano” não reflete, de forma alguma, o sentido da expressão. *Don Giovanni*, o famoso personagem que inspirou o dramaturgo Molière, o poeta Byron, o compositor Mozart, dentre outros, é conhecido pela sua excepcional capacidade de conquistar as mulheres. No Brasil, tal personagem é conhecido pelo seu nome em espanhol “*Don Juan*” e quando se fala em “D. João”, a referência que se tem é a do rei de Portugal que se estabeleceu com a família real no Rio de Janeiro em 1808. A segunda tradução nos parece feliz ao optar por “Don Juan camponês”.

O fato de, na 1a.trad., ter sido traduzida literalmente a locução “Don Giovanni”, contrariando o entendimento majoritário entre os estudiosos de teoria da tradução de que não se traduzem dessa forma as locuções, fez surgir uma das formas de deformação que Berman classifica como “destruição das locuções”.

Hipérbato. Conforme nos ensina Cunha (2007, p. 641), “HIPÉRBATO (do grego *hypérbaton* “inversão”, “transposição”) é a separação de palavras que pertencem ao mesmo sintagma, pela intercalação de um membro frásico, [...]”; o estudioso

oferece o seguinte exemplo: “Que arcanjos teus sonhos veio,/ Velar, maternos, um dia? ”

Quelli di Gagliano, come li conoscerò? (texto.part., p. 25, grifo nosso)

Os de Gagliano, como os chegaria a conhecer? (1a.trad., p. 28, grifo nosso)

Os de Gagliano, como poderei conhecê-los? (2a.trad., p. 32, grifo nosso)

Nas duas traduções o hipérbato foi preservado, mas houve a inserção de um verbo inexistente no original, bem como alteração do tempo verbal. É possível identificar no trecho duas das tendências deformatórias apontadas por Berman: o “alongamento” e a “destruição do sistematismos”.

Lei spesso si siede, l'ho visto tante volte, sulla panchina di pietra che è davanti al palazzo del barone. (texto.part., p. 27, grifo nosso)

Já vi o senhor sentar-se muitas vezes naquela banqueta de pedra que fica diante do palácio do barão. (1a.trad., p. 31)

O senhor senta-se muitas vezes, já o observei, no banco de pedra que fica em frente ao palácio do barão. (2a.trad., p. 35, grifo nosso)

O hipérbato do original em “*Lei spesso si siede, l'ho visto tante volte, sulla panchina [...]*” foi mantido somente na 2a.trad., tendo a 1a.trad. optado pela sua transformação em frase direta; ao fazê-lo, incorreu no tipo de deformação que Berman chama de “racionalização”, com consequente “destruição de sistematismos”.

Paranomásia. Na figura da paranomásia, “[...] usam-se palavras diferentes, mas muito próximas do ponto de vista do plano sonoro, para intensificar o sentido expresso por elas” (FIORIN, 2018, p. 133).

Una grande luna esile, trasparente, irreale stava sopra gli ulivi grigi e le case, nell'aria rosata, come un osso di seppia corroso dal sale sulla riva del mare. (texto.part., p. 67, grifo nosso)

"Uma grande lua tênue, transparente, irreal, aparecia sobre as casas e as oliveiras cinzentas, no ar rosado, como um osso de sépia corroído de sal sobre uma praia de mar." (1a.trad., p. 90, grifo nosso)

"Uma lua grande, tênue, transparente, irreal, estava suspensa no ar rosado, sobre as oliveiras cinzentas e as casas, como um osso de siba na beira da praia, corroído pelo sal." (2a.trad., p. 89, grifo nosso)

O uso da letra "s" em palavras seguidas, "osso", "seppia", "corroso", "sale" e "sulla", proporcionaram ao final da frase um ritmo agradável, sibilante que poderia, eventualmente, causar no espírito do leitor a sensação do movimento da maré ou o vento na praia.

A narrativa, assim como a poesia, não dispensa o ritmo. As tradutoras optaram por serem fiéis ao sentido, em detrimento da tensão rítmica, e ainda que os conjuntos "osso", "sépia", "sal", e "osso", "siba", "sal", possam reproduzir a paranomásia do texto original, o que demonstra cuidado das tradutoras, o ritmo do texto original não foi mantido: na 1a.trad. se aproximou, mas com a inversão na 2a.trad., o ritmo ficou prejudicado.

De observar-se que, no trecho em análise, a palavra "siba" foi usada na edição de 1986 para traduzir sépia, mas, embora a palavra tenha o significado de sépia, não é uma forma usual para descrever o molusco.

Além da presença da tendência deformadora "destruição dos ritmos" nas duas traduções, na 2a.trad. ocorreu também a "racionalização" e a "destruição dos sistematismos", em razão do reordenamento e alteração na estrutura da frase.

Gli animali correvano spaventati, le capre saltavano, gli asini ragliavano, i cani abbaivano, i ragazzi urlavano, le donne cantavano. Sugli usci di tutte le case i contadini aspettavano la processione con in mano un cesto di grano, e al suo passaggio ne buttavano piene manciate sulla Madonna, perché si ricordasse dei raccolti e portasse la buona fortuna. (texto.part., p. 109, grifos nossos)

Os animais corriam assustados, as cabras saltavam, os burros zurravam, os cães latiam, as crianças berravam, as mulheres cantavam. Sobre os portais de tôdas as casas os camponeses esperavam a procissão com um cesto de trigo nas mãos, e à sua passagem atiravam mãos cheias dele sobre a Madonna, para

que se lembrasse da colheita e lhes desse sorte. (1a.trad., p. 143, grifos nossos)

Os animias (*sic*) corriam assustados, as cabras saltavam, os asnos zurravam, os cães ladravam, os rapazes gritavam, as mulheres cantavam. Os camponeses aguardavam, diante das portas de suas casas, a passagem da procissão, tendo numa das mãos uma cesta de trigo, cujos grãos atiravam sobre a Madonna, quando da sua passagem, a fim de que Ela se lembrasse das colheitas e trouxesse a boa sorte. (2a.trad., p. 141, grifos nossos)

Nas duas traduções foram conservadas a figura da paranomásia existente no original obtida pelo uso reiterado e contíguo de pequenas orações compostas de sujeito na terceira pessoa do plural seguido de verbo no tempo imperfeito do modo indicativo (*le capre saltavano, gli asini ragliavano, i cani abbaivano, i ragazzi urlavano, le donne cantavano*).

Na 2a.trad., a estrutura da segunda frase foi alterada para a ordem direta. Ocorre aqui um exemplo da “racionalização” e consequente “destruição dos sistematismos”.

Comparação. A comparação consiste na aproximação entre dois elementos da oração que se identificam; tal aproximação se dá por meio de conectivos (como, tal qual, que nem, etc) e tem por finalidade ressaltar a semelhança entre aqueles elementos. A figura da comparação difere da metáfora pela imprescindibilidade do uso de conectivos.

Non si vedeva tutto Gagliano, che sta nascosto come un lungo serpente acquattato fra le pietre; ma i tetti rossogialli della parte alta apparivano fra le fronde grige degli ulivi mosse dal vento, fuori della consueta immobilità, come cose vive; e, dietro questo primo piano colorato, le grandi distese desolate delle argille sembravano ondulare nell'aria calda come sospese al cielo; e sopra il loro monotono biancore passava l'ombra mutevole delle nubi estive. Le lucertole stavano immobili sul muro assolato; [...] (texto.part., p. 43, grifos nossos)

Não se via toda Gagliano, que está escondida, como comprida serpente enroscada entre as pedras. Mas os tetos vermelho-amarelados da parte alta apareciam entre as frondes cinzentas das oliveiras movidas pelo vento, fora da imobilidade habitual, como coisas vivas. Por trás dêsse primeiro plano colorido, as grandes extensões desoladas da argila pareciam ondular no ar quente, como suspensas do céu. Sobre seu brancor monótono

passava a sombra mutável das nuvens estivais e os lagartos mostravam-se imóveis sôbre os muros cobertos de sol. (1a.trad., p. 54, grifos nossos)

Não se descortinava toda a aldeia de Gagliano, que está escondida como uma serpente comprida, retorcida, entre as pedras; contudo, os telhados vermelho-amarelados da parte alta apareciam entre as copas cinzentas das oliveiras sacudidas pelo vento, fora da costumeira imobilidade, como se fossem coisas vivas; e, por trás desse primeiro plano colorido, as grandes extensões desoladas da argila davam a impressão de estarem ondulando no ar quente, como se estivessem suspensas no céu; e sobre sua brancura monótona passava a sombra instável das nuvens estivais. Os lagartos estavam imóveis sobre o muro ensolarado; [...] (2a.trad., p. 57, grifos nossos)

No trecho acima podem ser observadas duas comparações: *Gagliano* com a longa serpente, os tetos com coisas vivas. Ambas foram mantidas nas traduções brasileiras.

A palavra *estive* no texto faz referência à estação do ano, verão; no entanto, nas duas traduções brasileiras, a opção foi pela utilização da palavra “estival”, que não é de uso comum no Brasil.

No texto original, nota-se que as palavras da expressão *"l'ombra mutevole delle nubi estive"* têm um ritmo próprio conferido pelos adjetivos *"mutevole"* e *"estive"*, que foi destruído, não pela alteração da pontuação, como costuma acontecer, mas pelo "enobrecimento" aparentemente pretendido com o uso da palavra “estival”.

Observamos que, na 1a.trad., houve duas fragmentações na primeira frase do parágrafo e sua anexação à frase subsequente, por meio do acréscimo de “[...] e os lagartos mostravam-se imóveis sobre os muros cobertos de sol”, que é a tradução da segunda frase do trecho *“Le lucertole stavano immobili sul muro assolato;”*. Em razão dessas fragmentações e anexação, teria ocorrido “destruição dos ritmos”, em conformidade com a teoria da deformação de Berman.

Si può dunque capire perché gli Svevi siano ancora oggi così popolari presso i contadini, che parlano di Corradino come di un loro eroe nazionale, e ne piangono la morte. (texto.part., P. 127)

É possível, nesse caso, compreender porque os suevos são ainda tão populares entre os camponeses, que falam de

Corradino como de um seu herói nacional, e choram-lhe a morte. (1a.trad., p. 173)

Portanto, pode-se compreender por que os Svevi* são tao populares, ainda hoje, junto aos camponeses, que se referem a Corradino como seu herói nacional e lamentam sua morte. (2a.trad., p. 169)

No trecho em que se diz que Corradino é comparado a um herói nacional, vemos que a palavra “Svevi” foi traduzida como “suevos” na 1a.trad.; segundo o dicionário Aulete Caldas, “suevo”⁵⁹, refere-se à Suécia, um antigo país germânico. Na 2a.trad., o termo não foi traduzido, mas, em nota da tradutora, consta: “* Svevi - Assim é chamado na Itália o ramo dos Hohenstaufen que reinava na Sicília e cujo último representante foi Corradino.” Pelo contexto do livro, parece que na 2a.trad. foi feita a escolha mais adequada, verificando-se na 1a.trad. a tendência deformatória da “destruição das locuções e idiotismos”.

Personificação ou prosopopeia. O próprio nome já indica o que é a figura da personificação ou prosopopeia; atribuir característica de pessoas àquilo que não o é.

Segundo Fiorin (2018, p. 51)

Trata-se de uma *personificação* ou *prosopopeia* (do grego *prosopopeia*, que quer dizer exatamente “personificação”). Nesse tropo há, para lhes intensificar o sentido, um alargamento de alcance semântico de termos designativos de entes abstratos ou concretos não humanos pela atribuição a eles de traços próprios do ser humano.

Do texto em análise, extraímos o seguinte exemplo:

Ma quello che ogni volta mi colpiva (ed ero stato ormai nella maggior parte delle case) erano gli sguardi fissi su di me, dal muro sopra il letto, dei due inseparabili numi tutelari. Da un lato c'era la faccia negra ed aggrondata e gli occhi larghi e disumani

⁵⁹ Suevo: 1. Pessoa nascida ou que vivia na Suécia, antigo país germânico [No séc. V, os suevos ocuparam parte norte da península ibérica, sendo, assim, ancestrais de galegos e portugueses daquela região]

2. Da Suécia; típico desse país ou de seu povo: “Se fazeis de donzela tímida... desmentis a ousadia peninsular da vossa raça fenícia, cartaginesa, sueva e árabe.” (Camilo Castelo Branco, *Mistério de Lisboa*)

[F.: Do lat. *suevos, a, um*.]

Disponível em <http://www.aulete.com.br/suevo>, consultado em 16.06.2018.

della Madonna di Viggiano: dall'altra, a riscontro, gli occhietti vispi dietro gli occhiali lucidi e la gran chiostra dei denti aperti nella risata cordiale del Presidente Roosevelt, in una stampa colorata. (texto.part. p. 110, grifo nosso)

Mas o que sempre me impressionava (e naquela altura já eu tinha estado na maior parte das casas) eram os olhares fixos sôbre mim, vindos da parede onde se encostava a cama, dos dois inseparáveis numes tutelares. De um lado via-se o rosto negro e sombrio, e os olhos imensos e deshumanos da Madonna de Viggiano. Do outro, emparelhando com êle, os olhinhos vivazes atrás dos óculos brilhantes, e a grande exibição de dentes no riso cordial do Presidente Roosevelt, em estampa colorida. (1a.trad., p. 148, grifos nossos)

Contudo, o que me atingia a cada vez (e já tinha estado na maioria das casas) eram os olhares que da parede se prendiam em mim vindos das duas divindades protetoras. De um lado, o rosto negro e sério, os olhos imensos e desumanos da *Madonna di Viggiano*; de outro lado, em confrontação, os olhinhos vivos, por trás dos óculos brilhantes, e a imensa fileira dos dentes do presidente Roosevelt, com seu sorriso cordial estampado numa fotografia colorida. (2a.trad., p. 145, grifo nosso)

A figura de linguagem presente no trecho acima é a personificação (ou prosopopeia), em que duas imagens coloridas colocadas lado a lado na parede sobre o leito adquiririam caráter humano ao terem o “olhar” fixo no narrador, causando-lhe perturbação.

Na 1a.trad., “*orma*” é traduzido por “naquela altura já” e “*muro sopra il letto*”, por “parede onde se encostava a cama”, em evidente “alongamento” da tradução em relação ao texto italiano.

Ainda na 1a.trad. o uso da palavra “numes” para a tradução de “*numi*”, embora correta, causa alguma estranheza, pelo seu pouco uso em português, em comparação com o termo “divindades”. Parece ter havido uma tentativa de “enobrecimento” na tradução. Ressalvamos que não nos foi possível aferir se à época da 1ª. trad. a palavra “numes” fosse mais difundida do que hoje.

Na 2a.trad. houve inversão da ordem do final da primeira frase, e também a supressão da tradução de “*sopra il letto*”. Ocorreu, no caso, a tendência deformadora da “destruição dos sistematismos”.

4.2 Da tradução do dialeto

Com relação ao uso do dialeto deve-se observar que o livro ora em análise utiliza, predominantemente, o discurso indireto, de modo que embora os personagens se comuniquem no dialeto lucano, o autor apenas reproduz a linguagem dialetal na fala de personagens em poucas ocasiões, como por exemplo:

Non siamo cristiani, non siamo uomini, non siamo considerati come uomini, ma bestie, bestie da soma, e ancora meno che le bestie, i fruschi, i frusculicchi, che vivono la loro libera vita diabolica o angelica, perché noi dobbiamo invece subire il mondo dei cristiani, che sono di là dall'orizzonte, e sopportarne il peso e il confronto. (texto.part., p. 9, grifo nosso)

Não somos cristãos, não somos homens, não somos considerados como homens, e sim como animais, animais de carga, e ainda menos do que animais, insetos, pequeninos insetos, que vivem sua existência livre, diabólica ou angélica. Porque nós somos ainda obrigados a suportar o mundo dos cristãos, que está para além do horizonte, sentindo-lhe o peso e sofrendo-lhe o confronto. (1a.trad., pg. 5, grifo nosso)

Não somos cristãos, não somos homens, não somos considerados como homens, mas sim como animais, animais de carga e ainda menos do que animais, menos do que os gnomos que vivem sua vida livre, diabólica ou angelical, porque nós temos de suportar o mundo dos cristãos, além do horizonte, e suportar-lhe o peso e o confronto.”(2a.trad., p. 11, grifo nosso)

O autor usou os termos “*fruschi, frusculichi*”; uma das tradutoras usou insetos, pequenos insetos”, enfatizando a “pequenez” da importância dos camponeses do romance diante do mundo, e a outra usou “gnomos”, também pouco adequado, posto que a definição de frusco, segundo o dicionário Treccani, é:

*frusco*¹ (o frùscolo) s. m. [der. del lat. *ferus* «selvaggio», incrociato col fr. *farouche* che è il lat. *tardo forasticus* (v. *forastico*)] (pl. -chi). – Nome con cui nell'Italia merid. (Basilicata, Calabria) sono indicati gli spiriti folletti e gli animali selvatici, considerati dalla fantasia popolare come esseri dotati di facoltà soprannaturali benigne o maligne: non siamo considerati come uomini, ma bestie, bestie da soma, e ancora meno che le bestie,

*i f., i frusculicchi, che vivono la loro vita diabolica o angelica (C. Levi).*⁶⁰

Interessante notar que o exemplo dado pelo dicionário italiano é o mesmo trecho do livro de Carlo Levi, que ora analisamos.

A tradução de “*fruschi, frusculichi*” como sendo “insetos, pequenos insetos” ou mesmo “gnomos” ensejou um “empobrecimento qualitativo”, uma vez que, além da criação de uma imagem pobre, que não atende nem à língua de partida, nem à língua de chegada, ainda não acrescenta ritmo ou beleza ao texto.

Nelle fessure della terra assetata si annidavano le serpi, le vipere corte e tozze di qui, che i contadini chiamano cortopassi, dal veleno mortale. “Cortopassi cortopassi, ove te trova, là te lassi”. (texto.part. p. 59, grifo nosso)

Nas gretas da terra sedenta aninhavam-se as serpentes, as víboras curtas e reforçadas do lugar, que os camponeses chamavam *cortopassi*, e que são mortalmente venenosas, “*Cortopassi, cortopassi, ove te trova, lá te lassi*” (*Cortopassi, cortopassi, onde te encontras que lá fiques*). (1a.trad., p. 77, grifo nosso)

Nas fissuras da terra alterada, aninhavam-se as serpentes, as víboras curtas e grossas dessas bandas, que os camponeses denominam de *Cortopassi*, cujo veneno é mortal. “*Cortopassi, cortopassi, onde estás, permaneces*”. (2a.trad., p. 78, grifo nosso)

O provérbio “*Cortopassi cortopassi, ove te trova, là te lassi*” foi mantido na 1a.trad. como no texto italiano, seguido de sua tradução para o português, enquanto na 2a.trad., é apresentado ao leitor já traduzido, com o parcial “apagamento das superposições de línguas”.

A tradução de “*dal veleno mortale*” por “e que são mortalmente venenosas” na 1a.trad., produz, com a alteração da estrutura da frase, a destruição dos sistematismos, além de ensejar a tendência deformatória do alongamento.

⁶⁰ Disponível em <http://www.treccani.it/vocabolario/frusco1/>, consultado em 17.06.2018. “*frusco1* (ou *frùscolo*) s. m. [Der. do lat. *ferus* «selvagem», cruzado com fr. *farouche* que é o lat. *late forasticus* (ver *forastico*)] (pl. -chi). - Nome com o qual na Itália merid. (Basilicata, Calábria) são indicados os espíritos irrequietos e os animais selváticos, considerados pela imaginação popular pequenos seres dotados de faculdades sobrenaturais benignas ou malignas: não somos considerados como homens, mas bestas, bestas de carga, e muito menos que os animais, os *f.*, os *frusculicchi*, que vivem sua vida diabólica ou angélica (C. Levi). (tradução nossa)

Nos parece equivocada a tradução de “*assetata*” como “alterada”, na 2a.trad., pois “*assetare*” tem o significado de “causar sede”⁶¹.

Chi sei? Addò vades? (chi sei? Dove vai?) (texto.part., P.71)
 Quem és? *Addò vades?* (Quem és? Onde vais) (1a.trad., p. 94)
 Quem é o senhor? *Addò vades?* (Quem é? Aonde vai?)
 (2a.trad., p. 93)

A pergunta era feita ao autor/narrador/protagonista pelos velhos camponeses de *Gagliano*, quando o encontravam pelas trilhas e ainda não o conheciam. O próprio autor traduziu a expressão, no que foi seguido pelas tradutoras brasileiras. Na 1a.trad., foi respeitada a segunda pessoa como destinatária da pergunta, mas na 2a.trad., não; houve um “alongamento” com a inserção de “o senhor”, e foi usada a terceira pessoa, com o verbo correspondente. Ocorre que, na Itália, quando não se conhece o interlocutor, usa-se a linguagem formal, que corresponde à terceira pessoa; porém, o próprio Levi não observou essa regra ao utilizar a segunda pessoa. Por outro lado, no Brasil ocorre uma particularidade que dificulta não só o trabalho da tradução, como também o aprendizado por estrangeiros, da língua portuguesa falada no país, uma vez que a terceira pessoa do singular é comumente usada em contexto formal ou informal e se usado o “tu” com sua conjugação correta, a linguagem causa estranheza, por parecer muito formal.

Em outro trecho:

Era una poesia, dove i versi espressivi si alternavano a quelli assurdamente stregoneschi, secondo le regole magiche. Diceva:
Stella, da lontano te vuardo e da vicino te saluto
'N faccia te vado e 'n vocca te sputo.
Stella, non face che ha da murí
Face che ha da turnà
E con me ha da restà. (texto.part. p. 140)

Era uma poesia, onde versos expressivos se alternavam com outros de absurda feitiçaria, segundo as regras da magia. Dizia assim:
Stella, da lontano te vuardo e da vicino te saluto
'N faccia te vado e 'n vocca te sputo.

⁶¹ Conforme a <http://www.treccani.it/vocabolario/assetare/>, consultado em 25.06.2018.

*Stella, non face che ha da murí
Face che ha da turnà
E con me ha da restà.*

"Estrêla, de longe te olho e de perto te saúdo, ao rosto te chego e na boca te cuspo. Estrêla, faze que êle não morra, faze que volte e fique comigo". (1a.trad., p. 191)

Era uma poesia, onde se alternavam versos expressivos e versos absurdamente mágicos. Era assim:

*Estrela, de longe te olho e de perto te saúdo
No rosto te vejo e na boca te cuspo.
Estrela, não o deixes morrer
Faça com que retorne
E que comigo permaneça.* (2a.trad., p. 185)

Trata-se de uma passagem em que o narrador reproduz um dos "filtros de amor" que Giulia lhe havia ensinado e que servia para prender o coração de pessoas que se encontravam distantes (além dos montes e dos mares).

Na 1a.trad., fica claro para o leitor brasileiro que a poesia foi ensinada ao protagonista em linguagem dialetal, tendo em vista que é seguida de sua tradução para o português entre aspas. Na 2a.trad., isso não acontece; a poesia é apresentada traduzida, o que impossibilita ao leitor o acesso a tal informação. É um exemplo de deformação que Berman denomina "apagamento das superposições de línguas".

[...] e i ragazzi, correndo a frotte, lanciavano nell'aria nera i primi rauchi del cupi-cupi. (texto.part., p.175, grifo nosso)

[...] e as crianças, correndo em tropel, atiravam ao ar trevosos os primeiros sons roucos dos cupi-cupi. (1a.trad., p. 241, grifo nosso)

[...] e os garotos, correndo em grupos, lançavam na atmosfera negra os primeiros sons roucos dos cupi-cupi. * (2a.trad., p. 231, grifo nosso)

O autor inicia o parágrafo seguinte ao trecho acima explicando o que é o "cupo-cupo": um instrumento rudimentar. Não obstante, num dos raros paratextos da 2ª.trad., Wilma Freitas Ronald de Carvalho explica que "*Cupi-cupi*: são instrumentos de fabricação caseira muito parecidos com a nossa cuíca. (N. da T.)"; na 1a.trad. ocorreu o "apagamento das superposições de línguas", pois "cupi-cupi" não é destacado por grafia em itálico e pode dar ao leitor brasileiro a impressão de tratar-se de termo da língua italiana.

No mesmo capítulo do livro, há uma outra passagem em que aparece o dialeto.

Sentivo di lontano:

Aggio cantato alla lucente stella
Donna Caterina è una donna bela
Sona cupille si voi sunà.

Aggio cantato dal fondo del core
Il dottor Milillo è 'nu professore
Sona cupille si voi sunà.

Aggio cantato sovra 'na forcina
E donna Maria è 'na regina
Sona cupille si voi sunà.

E così via, dinanzi a tutti gli uscì, con un frastuono melanconico. Vennero anche da me, e cantarono una interminabile canzoncina, che finiva:

Aggio cantato sovra 'nu varcone
E don Carlo è 'nu varone
Sona cupille si voi sunà. (texto.part., p. 176)”

De longe eu ouvia:

*Aggio cantato alla lucente stella
Donna Caterina è una donna bela
Sona cupille si voi sunà.*

*Aggio cantato dal fondo del core
il dottor Milillo è 'nu professore
Sona cupille si voi sunà.*

(Cantei à estrela brilhante
Dona Caterina é uma bela mulher
Toca, cupille, se queres tocar.

Cantei do fundo do coração
O doutor Milillo é um professor
Toca, cupille, se queres tocar.)

E por aí adiante, na frente de tôdas as portas, com um tom melancólico. Vieram também à minha casa, e cantaram uma coisa interminável, que terminava assim:

*Aggio cantato sovra 'nu varcone
E don Carlo è 'nu varone
Sona cupille si voi sunà.*

(Cantei sob uma sacada

E don Carlos é un varão
Toca, cupille, se queres tocar.)” (1a.trad., p. 242)

“Eu ouvia a distância:

*Cantei à estrela luminosa
Dona Caterina é uma bela mulher
Toque o cupo se assim quiser.
Cantei do fundo do coração
O Dr. Milillo é um professor
Toque o cupo se assim quiser.
Cantei sobre um pente
E Dona Maria é uma rainha
Toque o cupo se assim quiser.*

E assim por diante, na frente de todas as soleiras, ouvia-se este melancólico barulho. Também vieram até minha casa e cantaram uma cançãozinha interminável que acabava assim:

*Cantei num balão
Dom Carlo é um barão
Toque o cupo se assim quiser. (2a.trad., p. 232)”*

No texto.part., o dialeto foi destacado pela grafia em itálico (considerando-se que no presente trabalho todo texto do original italiano é grafado em itálico, optamos por grafar o dialeto sem qualquer destaque, para assim diferenciá-lo).

A 1a.trad. optou por reproduzir o texto cantado pelas crianças, bem como sua parte final, que consta do parágrafo seguinte, como escrito no original e, na sequência, fazer a tradução para o português das estrofes, de modo que o leitor percebesse que o texto não traduzido, era escrito em dialeto lucano.

De observar-se que falta a terceira estrofe do primeiro parágrafo tanto no texto mantido no original, como no texto traduzido nessa edição; não é possível saber se isso ocorreu por lapso ou por qualquer outro motivo.

A 2a.trad. optou por traduzir as três estrofes e destacá-las por meio da grafia em itálico, o que, a nosso ver, pode não ter deixado suficientemente claro que o som chegava ao narrador/autor em linguagem dialetal, uma vez que no texto não consta esclarecimento de tal circunstância.

Nesta passagem ocorreu na 2a.trad. a tendência deformatória aludida por Barman como “apagamento das superposições de línguas”.

Era un grande amico di Prisco, usavano ingiuriarsi continuamente in segno di affetto. Pappone gli gridava: –

Strunzo galleggiante! – e Prisco gli replicava: – Co’ a bannerola ’n coppa! fetente. (texto.part., p. 150, grifo nosso)

Era grande amigo de Prisco e costumavam xingar-se continuamente, em sinal de afeição. Pappone gritava ao outro: "Strunzo galleggiante!" E Prisco replicava: Co’ a bannerola ’n coppa! fetente!" (1a.trad., p. 206, grifo nosso)

Era um grande amigo de Prisco, mas tinham o hábito de insultarem-se continuamente em sinal de afeição. Pappone falava aos berros com ele:

- Esterco flutuante!

E Prisco retrucava:

- Com uma bandeirola em cima! Fedido! (2a.trad., p. 198, grifo nosso)

No trecho em que Levi fala sobre a amizade entre o lucano Prisco e o napolitano Pappone, vê-se um paradoxo em “mas tinham o hábito de insultarem-se continuamente em sinal de afeição”, pois injúria e afeto representam ideias contraditórias. Nas duas traduções brasileiras o paradoxo foi mantido.

Enquanto a 1a.trad. manteve a linguagem dialetal sem tradução, destacando-a apenas com sua grafia em itálico, a 2a.trad. optou por traduzi-la, tornando impossível ao leitor descobrir que os amigos usavam o dialeto quando injuriavam-se, por brincadeira; ocorreu novamente, portanto, na 2a.trad. a tendência deformatória do “apagamento das sobreposições de línguas”

In questa landa atemporale, il dialetto possiede delle misure del tempo più ricche che quelle di alcuna lingua; di là da quell'immobile, eterno crai, ogni giorno del futuro ha un suo proprio nome. Crai è domani, e sempre; ma il giorno dopo domani è pescrai e il giorno dopo ancora è pescrille; poi viene pescrufflo, e poi marufflo e maruflone; ed il settimo giorno è maruflicchio. Ma questa esatezza di termini ha più che altro un valore di ironia. Queste parole non si usano tanto per indicare questo o quel giorno, ma piuttosto tutte insieme come un elenco, e il loro stesso suono è grottesco: sono come una riprova della inutilità di voler distinguere nelle eterne nebbie del crai. (texto.part., p. 187)

Naquela charneca onde não existe o tempo, o dialeto possui medidas dêle mais ricas do que em qualquer outra língua. Ali, naquele imóvel e eterno *crai*, todos os dias do futuro têm seu nome próprio. *Crai* é amanhã, e sempre. Mas o dia depois de amanhã é *pescrai*, e o outro, ainda, é *pescrille*. Depois vem *pescrufflo*, e *marufflo*, e *maruflone*. O último dia é *maruflicchio*. Essa exatidão de termos, tem, porém, mais do que qualquer outro, um valor irônico. Tais palavras não são usadas apenas para indicar êste ou aquêle dia, mas antes tôdos juntos, como

um todo, e seu próprio som é grotesco. São como uma reprovação pela inutilidade de querer enxergar na névoa eterna do *crai*. (1a.trad., p. 257)

“Nessa charneca eterna, o dialeto possui medidas do tempo mais ricas do que em qualquer outra língua! Além daquele eterno e imóvel *crai*, cada dia do futuro tem seu nome próprio. *Crai* é amanhã, e sempre; mas o dia depois de amanhã é *pescrai* e o outro dia é *pescrille*; em seguida vem *pescrufflo*, depois *marufflo*, e *maruflone*; e o sétimo dia é *maruflicchio*. Contudo, essa exatidão de termos tem mais do que qualquer outro um valor irônico. Essas palavras não são tanto usadas para indicar este ou aquele dia, mas sim todas juntas como uma lista, e seu próprio som é grotesco; são como que uma prova da inutilidade de querer distinguir algo entre as brumas eternas do *crai*.” (2a.trad., p. 246)

No trecho acima, o autor faz referência ao dialeto *crai* e outros que lhe são correlatos.

As duas traduções são bastante parecidas e, considerando que o próprio autor já explicou o significado das palavras escritas em dialeto lucano, as tradutoras brasileiras não devem ter encontrado maiores dificuldades na realização do trabalho, quanto ao trecho.

Relativamente à tradução do dialeto, poderíamos acrescentar ainda uma última passagem em que pudemos observá-lo.

Io pensavo a quante volte, ogni giorno, usavo sentire questa continua parola, in tutti i discorsi dei contadini. – Ninte, – come dicono a Gagliano. – Che cosa hai mangiato? – Niente. – Che cosa speri? – Niente. – Che cosa si può fare? – Niente –. La stessa, e gli occhi si alzano, nel gesto della negazione, verso il cielo. (texto.part., p. 165, grifo nosso)

Eu pensava em quantas vezes por dia costumava ouvir aquela palavra, em tôdas as conversas dos camponeses.

- *Ninte* – como dizem em Gagliano.- Que foi que comeste? – Nada. – Que esperas? – Nada. – Que se pode fazer? – Nada. A mesma palavra e os olhos se levantam para o céu, no gesto da negação. (1a.trad., p. 226)

Eu pensava em quantas vezes, a cada dia, costumava escutar essa palavra em todas as conversas mantidas pelos camponeses. *Ninte* – como pronunciam em Gagliano.

- O que comeu? – Nada. – O que espera? – Nada. – O que se pode fazer? – Nada. Sempre a mesma palavra e os olhos se voltam para o céu no gesto da negação. (2a.trad., p. 218, grifos nossos)

Em relação a este trecho, em que aparece o dialeto “Ninte”, temos a observar somente que, na 2a.trad., “–. *La stessa*”, foi traduzida como “Sempre a mesma palavra”, o que fez com que desaparecesse a elipse do original e houvesse um “alongamento” do texto.

Concluindo o presente capítulo, temos ainda algumas considerações acerca das traduções brasileiras, além da análise das figuras de linguagem e dialeto: no trecho abaixo, os versos da Divina Comédia, referentes à personagem *Cammilla*, da Eneida, de Virgílio, foram mantidos conforme original italiano; na 2a.trad., os versos foram traduzidos, mas em nenhuma das traduções consta qualquer referencia à obra de Dante⁶².

Erano anch'essi dei briganti, pieni di valore, e, ahimè, non potevano vincere. L'Italia fu assoggettata, quell'umile Italia per cui morì la vergine Cammilla Eurialo e Turno e Niso di ferute.(texto.part. p. 132)

Também êsses eram bandidos, cheios de coragem, e - ai! - não podiam vencer. A Itália foi dominada, aquela Itália humilde per cui morì la vergine Cammilla Eurialo e Turno e Niso di ferute. (1a.trad., p. 172)

Eles também eram bandidos, cheios de valor, e, meu Deus, não podiam vencer. A Itália foi subjugada, aquela "humilde" Itália por quem morreram a virgem Camilla Eurialo, Turno e Niso. (2a.trad., p. 168)

A tradução do seguinte trecho apresenta algumas questões que merecem ser mencionadas:

Questi enormi palazzi imperiali e novecenteschi erano la Questura, la Prefettura, le Poste, il Municipio, la Caserma dei Carabinieri, il Fascio, la Sede delle Corporazioni, l'Opera Balilla, e così via. (texto.part. p.76, grifos nossos)

Aquêles enormes palácios imperiais e novecentistas eram a Chefia da Polícia, a Governadoria, o Correio, a Câmara Municipal, o Quartel dos Carabineiros, o Fáscio, a sede das Corporações, a Obra Balilla e assim por diante. (1a.trad., p.102, grifos nossos)

Esses imensos palácios imperiais ao estilo novecento* eram a Prefeitura, a Polícia, os Correios, a Caserna dos Guardas, a

⁶² Divina Comédia, de Dante Alighieri, em Canto I, do Inferno, v. 107.

sede do Partido, a sede das Corporações, a casa do Balilla e assim por diante. (2a.trad., p. 101, grifos nossos)

Na 2a.trad., a palavra “*novecenteschi*” do original aparece como “*estilo novecento*”, com nota da tradutora informando que “*Novecento*: é um estilo de inspiração e criação fascista.” A nota da tradutora está de acordo com o contexto do livro, pois “*novecento*” refere-se ao estilo moderno, de origem nórdica, que se difundiu na Itália em torno de 1930, sobretudo na arquitetura e decoração, e não somente à vida, costumes, artes, pensamento, literatura, etc. do século XX⁶³; todavia, a solução é esdrúxula, pois traduziu-se um termo italiano por expressão que contém outro termo italiano.

A palavra “fascio” usada na 1a.trad. é uma referência ao partido fascista; todavia, não era de uso corrente no Brasil. A expressão “*segretario del fascio*”, presente em vários trechos do livro, foi traduzida como “secretário do fascio” e “secretário do Partido Fascista”, na primeira e segunda tradução respectivamente.

A “Obra Balilla”, mencionada na 1a.trad. era uma organização criada pelo governo fascista em 1926 para dar assistência e educação física e moral aos jovens. Foi substituída pela “*GIL – Gioventù italiana del Littorio*”, em 1937. Assim como ocorreu com a sigla “*Gil*”, não há nas traduções, nenhuma nota explicativa do que significa a palavra “*Balilla*” (na 2a.trad., o termo é grafado em itálico em sua primeira aparição, na página 85).

Muitas vezes o texto em italiano apresenta termos ou expressões em latim, francês, inglês, que não são traduzidos e esclarecidos, e nas traduções brasileiras foram mantidos pelas duas tradutoras como constam da edição italiana em que se baseia a presente análise; há ainda casos como “*amok*”⁶⁴, que foi traduzido como “*amou*” na 1a.trad. e mantido na 2a.trad. com grafia em itálico, ou como “*routine*”⁶⁵, que foi mantido na 1a.trad. e traduzido por “rotina” na 2a.trad.; em outras ocasiões o termo foi mantido por uma das tradutoras, e eventualmente com nota de rodapé, se for na 2a.trad., como aconteceu com “*tramontana*”⁶⁶. Na 1a.trad., o “*orco*” original foi traduzido por “ogro”, mas 2a.trad.

⁶³ Conforme <http://www.treccani.it/vocabolario/novecento/> em 19.05.2018.

⁶⁴ *Amok*: no texto.part., p. 193, na 1a.trad., p. 266 e na 2a.trad., p. 255.

⁶⁵ *Routine*: no texto.part., p. 141; na 1a.trad., p. 193; na 2a.trad., p. 187

⁶⁶ *Tramontana*: Na 2a.trad., página 244.

escolheu “ogre”⁶⁷, palavra que não encontramos nos dicionários de português consultados. A palavra “*Capitano*”, foi traduzida na 1a.trad. como “Capitão” e na 2a.trad., ora aparece como “Capitano”, ora como “Capitão”⁶⁸.

Alguns termos do texto original italiano não foram traduzidos na 2a.trad., mas constam esclarecimentos feitos pela tradutora em notas de rodapé, como “*Bersagliere*”⁶⁹, “*Cafoni*”⁷⁰, “*galantuomini*”⁷¹, “*Regina Coeli*”⁷². “*Confinati*”⁷³, “*Faccetta nera*”⁷⁴, “*Jettatura*”⁷⁵, “*Sanaporcelle*”⁷⁶ e “*ramino*”⁷⁷.

A presente análise não esgota o tema e outras figuras de linguagem aparecem no texto original bem como outras questões tradutórias que poderiam ser comentadas, mas acreditamos que o material ora apresentado é suficiente para demonstrar, em linhas gerais, como se deram as traduções brasileiras de *Cristo si è fermato a Eboli*, em confronto com a teoria de Berman acerca da “sistemática das deformações”.

⁶⁷ *Orco*: Em Em texto.part., p. 151; na 1a.trad., p. 207; e na 2a.trad., páginas 199, 200, 204.

⁶⁸ *Capitano*: Na 2a.trad., como “Capitano”, p. 196 e como “Capitão”, p. 201.

⁶⁹ LEVI, 1986, p. 20

⁷⁰ Ibid., p. 25

⁷¹ Ibid., p. 31

⁷² Ibid., p. 33

⁷³ Ibid., p. 45

⁷⁴ Ibid., p. 48

⁷⁵ Ibid., p. 115

⁷⁶ Ibid., p. 221

⁷⁷ Ibid., p. 247

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso desta pesquisa, buscamos apresentar por meio da análise de suas duas traduções brasileiras, uma das grandes obras italianas do século XX e das principais representantes do neorrealismo, que é *Cristo si è fermato a Eboli*, de Carlo Levi.

Procuramos identificar, no primeiro capítulo, as circunstâncias que levaram Levi, que foi médico, pintor, jornalista e ativista político a tornar-se, também, escritor de sucesso e, posteriormente, senador da república; certamente, o convívio no ambiente politizado de Turim, no qual seu tio Claudio Treves era figura proeminente, foi decisivo para que se tornasse militante antifascista e fosse preso em 1934 (logo libertado) e novamente preso em 1935, quando foi condenado à pena de confinamento na Lucânia, experiência que está na base de seu ensaio *Paura della Libertà* e de seu primeiro romance publicado, *Cristo si è fermato a Eboli*.

Como tivemos oportunidade de observar, a definição do gênero literário da obra em análise suscitou controvérsias, em razão de seu caráter híbrido; foi publicada como ensaio, mas logo nas primeiras resenhas a seu respeito foi considerada literatura de viagem, memórias, diário, romance autobiográfico, sociológico, etnográfico, histórico, etc. Predomina hoje sua classificação como romance, único gênero literário em construção, plurilinguista, conforme entendimento de Bakhtin, e apto a acolher variadas formas (teoria totalmente aplicável a *Cristo si è fermato a Eboli*).

Vimos, no segundo capítulo, como a obra de Levi foi recebida no Brasil: num primeiro momento, entusiasticamente, como foi de modo geral na Itália nos anos que se seguiram à publicação de seu livro de estreia. Tanto quanto sua obra, Levi foi bastante celebrado pela imprensa nacional dos anos quarenta e cinquenta, mesmo que por outros aspectos que não o literário, como em razão de suas atividades como pintor, como ativista político e como personalidade ativa nos mais importantes meios culturais e sociais europeus. A partir do final dos anos cinquenta as menções a Levi foram se reduzindo gradualmente e já demonstravam alguma crítica negativa, como também aconteceu na Itália, em

que, principalmente na década de sessenta, o neorrealismo foi revisto e sofreu duras críticas, destacando-se as de Asor Rosa que, com seu *Scrittori e Popolo*, foi uma das vozes mais representativas. É curioso que no trecho em que critica a obra de Carlo Levi, Rosa (1976, p. 185) reconhece suas qualidades ao afirmar: “*L’opera forse più alta e compiuta di questo periodo è Cristo si è fermato a Eboli (1945), di Carlo Levi:[...]*”.⁷⁸

No que diz respeito às traduções brasileiras, quase não se vê registros na imprensa, exceto por poucas menções à segunda delas, publicada em 1986.

O terceiro capítulo deste trabalho foi preparatório para a análise das traduções das figuras de linguagem e dialetos que se seguiria; foi dedicado à “sistemática das deformações”, estruturada por Antoine Berman e que seria a base teórica sobre a qual se deu tal análise das traduções brasileiras, realizada no quarto capítulo.

A ocorrência das tendências deformatórias apontadas nas traduções, conforme capítulos 3 e 4, não nos parecem aptas a impedir a apreciação da grandeza e originalidade da obra pelo leitor brasileiro no que tange à sua temática; certamente, porém, não lhe permitiram conhecer a excepcional qualidade do texto de Levi.

Como reconhecido por Berman, a sistemática da deformação dos textos é inevitável e incide em praticamente todas as traduções. Ao propor-se a examinar tal sistemática, por meio do que chamou de “analítica da tradução”, o teórico esclareceu:

Trata-se de uma analítica em duplo sentido: da análise, parte por parte, desse sistema de deformação, portanto, de uma “análise” no sentido cartesiano da palavra. Mas também no sentido psicanalítico, na medida em que esse sistema é grandemente inconsciente e se apresenta como um leque de tendências, de *forças* que desviam a tradução de seu verdadeiro objetivo. A analítica propõe colocar em evidência essas forças e mostrar os pontos sobre os quais elas agem. Ela concerne em primeiro lugar à tradução etnocêntrica e hipertextual, onde o jogo das forças deformadoras se exerce livremente, sendo, por assim dizer, sancionado cultural e literariamente. Mas na realidade, todo tradutor está exposto a esse jogo de forças. Mais que isso: elas fazem parte do seu ser-tradutor e determinam, a priori, seu desejo de traduzir. É ilusório pensar que poderia se desfazer

⁷⁸ “A obra talvez mais elevada e completa deste período é *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), de Carlo Levi.” (tradução nossa)

dessas forças tomando simplesmente consciência delas (BERMAN, 2012, p. 63, grifo nosso).

Berman propõe uma forma para se tentar neutralizar a atuação das “forças” deformadoras que incidem sobre a tradução:

Apenas uma “análise” de sua atividade permite neutralizá-las. É apenas ao submeter-se a “controles” (no sentido psicanalítico) que os tradutores podem esperar libertar-se parcialmente desse sistema de deformação, que é tanto a expressão interiorizada de uma longa tradição quanto da estrutura etnocêntrica de cada cultura e cada língua enquanto “língua culta” (BERMAN, 2012, p. 64).

Nos trechos trazidos para análise, é possível constatar que o autor não economiza adjetivos em suas descrições, seja das características físicas, psicológicas ou estado de ânimo das personagens, seja de objetos, paisagens, mudanças de estações, acontecimentos, fatos históricos, magia, crenças e rituais. As frases no original costumam ser longas; nas traduções brasileiras, todavia, as frases foram seccionadas. Se, por um lado, a leitura é facilitada pelo uso de frases curtas, por outro, perde-se muito em termos de ritmo e fluidez do texto. Ambas as traduções apresentam incorreções que mais parecem tratar-se de erros materiais não revistos do que de problemas próprios da tradução, como por exemplo, “*San Giovanni*” foi traduzido por “Dão João” (ao invés de São João), na página 164 da primeira tradução; “*un tanfo di pollaio prendeva alla gola*”⁷⁹, foi traduzido na página 111 da segunda tradução como “Um fedor do galinheiro emprestava o ar e quase me sufocava.” (provavelmente seria “empesteava” em lugar de “emprestava”); e, também nessa última tradução, “usando-se a palavra graga – o *catoico*.”, na página 144, referia-se à palavra “grega” ao invés de “graga”. Também é recorrente em ambas as traduções a falta ou erro de pontuação como uso de ponto final em lugar de ponto e vírgula, etc.

Ressalvamos, entretanto, que nem todo texto publicado corresponde exatamente ao trabalho realizado pelos seus tradutores, sujeito que é a etapas posteriores à tradução, como revisão da própria tradução pelas editoras, bem como revisão de sua impressão.

⁷⁹ LEVI, 1952, p. 84

Entendemos que o trabalho das tradutoras Nair Lacerda e Wilma Freitas Ronald de Carvalho foi de grande importância para a divulgação da obra de Carlo Levi no Brasil.

Sobre *Cristo si è fermato a Eboli*, temos a acrescentar que logo depois de sua publicação, o livro foi distribuído no sul da Itália e, em Aliano, a reação quase imediata foi negativa; o principal motivo, segundo se apurou por meio de entrevistas com diversos habitantes locais é que eles se sentiram ofendidos pela forma como foi exposta sua miserável condição de vida. Como a maior parte da população era analfabeta, o conteúdo do livro lhe chegava pelos que liam (o prefeito, os médicos, e mais alguns poucos) e a divulgação foi feita com parcialidade; aqueles que se sentiram retratados no livro de um ponto de vista negativo, principalmente Dom Luigino e o médico Gibilisco, tinham interesse em divulgar a opinião de que o livro era ofensivo e denegritório, tanto da elite como dos camponeses. Com o tempo, os habitantes perceberam que através da obra, Aliano finalmente entrou na História e para muitos a descrição dos personagens e das condições de vida correspondiam à realidade. (UCCELA, 2008, p. 155)

Para concluir, entendemos que Carlo Levi foi um escritor diferenciado, no sentido de não protestar contra o progresso de forma difusa, como era comum no período neorrealista. Seu protesto é contra um pretenso desenvolvimento que não considere as diferenças regionais, o que pode torná-lo inócuo, com o agravante de destruir uma cultura que preserva valores ancestrais.

Além disso, Levi contribuiu, com sua narrativa refinada, para a visibilidade da questão meridional e para a análise moral da história italiana que ignorava a cultura dos camponeses.

Levi soube transitar de um ambiente a outro e aproveitar as experiências. Nascido em Turim em 1902, de família judia, uma de suas primeiras atividades jornalísticas data de 1922, no jornal *Rivoluzione liberale*, fundado por Piero Gobetti, em tempos de consolidação de ideias socialistas que pregavam a aproximação aos problemas do sul do país. Nessa época Levi também se iniciava na pintura e cursava medicina, em que se formou em 1924. Do periódico de número único *Lotta Politica*, publicado clandestinamente em Turim, ao programa revolucionário do declarado antifascista *Quaderni di giustizia e libertà*, os ensaios de Levi trazem reivindicações de reformas sociais e questões para o problema meridional, além da discussão sobre a autonomia, princípio fundador da revolução italiana, que deveria seguir a queda do fascismo. Depois das prisões dos anos 1930,

Levi voltou à atividade política na década seguinte. Conviveu praticamente com todos os intelectuais e escritores italianos do período. Foi senador por dois mandatos e faleceu em 1975. Foi sepultado em Aliano (BETELLA, 2016, 39).

Depois da morte de Levi, seus artigos, ensaios, conferências, escritos variados, muitas vezes inéditos, alguns datados de 1922, foram reunidos por Gigliola di Donato em *Coraggio dei miti*, publicado em 1976.

Com a análise das traduções das figuras de linguagem e dos trechos em que foi usado o dialeto, esperamos, muito mais do que apontar tendências deformatórias nas traduções brasileiras, ter contribuído para demonstrar o quanto o texto de Levi é rico, não apenas em sua temática, mas também do ponto de vista estilístico.

Procuramos, com esta pesquisa, que certamente não exaure o argumento proposto, ter oferecido nossa contribuição para os estudos da literatura italiana traduzida no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Carlo Levi

LEVI, Carlo. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi, 1952.

_____. *Cristo ficou em Eboli*. Tradução Nair Lacerda. Rio de Janeiro: Mérito, 1952.

_____. *Cristo parou em Eboli*. Tradução Wilma F. Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro,: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Paura della libertà*: Torino: Einaudi, 1946.

_____. *L'Orologio*: Torino: Einaudi, 1950.

_____. *Le parole sono pietre - tre giornate in Sicilia*: Torino: Einaudi, 1970.

_____. *Tutto Il miele `e finito*: Torino: Einaudi, 1956.

_____. *Il futuro ha un cuore antico*. Torino: Einaudi, 1964.

_____. *La doppia notte dei tigli*. Torino: Einaudi, 1959.

_____. *Quaderno a cancelli* (póstumo). Torino, Einaudi, 1976 aos cuidados de Linuccia Saba.

_____. *Coraggio dei muti*. (póstumo). Torino: Einaudi, 1976 aos cuidados de Gigliola De Donato.

Artigos, livros e obras sobre literatura

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 5a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance*. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERARDINELLI, A. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio, 2002.

BERTONI, Federico. *Realismo e letteratura: uma storia possibile*. Torino: Einaudi, 2010.

BETELLA, Gabriela Kvacek . *Cristo si è fermato a Eboli*, de Carlo Levi (1945) e Francesco Rosi (1979): *Memórias da cor de olhos tristes*. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas 98 (11), 2010.

_____. *Memórias do eterno fascismo italiano: os projetos literários de Carlo Levi e Vasco Pratolini em Cristo si è fermato a Eboli (1945) e Cronache di poveri amanti (1947)*. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros - Ética, Estética. UFPR Curitiba, 2011.

_____. "O eterno fascismo italiano" e a resistência dos romances de Ignazio Silone, Carlo Levi e Vasco Pratolini. In *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 32, p. 22-49, jan./jun. 2016 | www.revistatopoi.org.

BRIOSCHI, Franco; DI GIROLAMO, Costanzo. *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

_____; FUSILLO, Massimo. *Introduzione alla letteratura*. Roma: Carocci, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. A Educação pela Noite e outros ensaios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CALVINO, Italo. *Seis lições para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CESERANI, Remo. *Guida breve allo studio della letteratura*. Roma/Bari: Laterza, 2003.

_____. DE FEDERICIS, L. *Il materiale e l'immaginario. La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*. Torino: Loescher, 1993.

CONTARINO, Rosario; TEDESCHI, Marcella. *Dal fascismo alla resistenza*. Bari: Editori Laterza, 1990.

FALASCHI, G. Carlo Levi, in: *Il castoro*, 2a. reedição. Firenze: La Nuova Italia, 1978.

_____. "Cristo si è fermato a Eboli", de Carlo Levi. in: *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere. Vol. IV. II, a cura di Alberto Asor Rosa*, Torino: Einaudi, 1996.

FERRETTI, Gian Carlo. *Letteratura e ideologia*. 2a. ed. Roma: Ed. Riuniti, 1976.

_____. *I conti del neorealismo*. in. *La letteratura del rifiuto*. Milano: Mursia (1968).

FERRONI, Giulio: *Passioni del Novecento*. Donzelli editore, Roma, 1999.

_____. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Einaudi, Milano, 1991.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Organização Oliver Stallybrass. Tradução Sérgio Alcides. Prefácio de Luiz Ruffato. 4ª. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 7. Rio de Janeiro: FGV, 1978.

GRAMSCI, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Torino. Ed. Riuniti, 1975.

LOUZADA, Nilson Carlos Moulin; AMOROSO, Maria Betania; REZENDE, Neide Luzia de. *Literatura italiana: linhas, problemas, autores*. São Paulo: Nova Stella/ Instituto Cultural Italo- Brasileiro, 1989.

LUPERINI, Romano e MELFI, Eduardo. *Neorealismo, neodecadentismo, avanguardie*. Roma; Bari: Laterza, 1990.

_____. *Il Novecento*. Tomo secondo. Torino: Loescher editore, 1985.

LUTI, Giorgio; VERBARO, Caterina. *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere. 1985.

MANACORDA, G. *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*. Roma. Ed. Riuniti. 1974.

MICCINESI, Mario: *Come leggere Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*. Milano: Mursia, 1985.

_____. *Invito alla lettura di Carlo Levi*, 3a ed. Milano: Mursia, 1977.

RAGGHIANTI, Carlo Ludovico. *L'umanesimo e l'arte di Carlo Levi*. In *La Galleria*, n. 3-6, 1967.

RIVA, Giovanna Benvenuti. *Letteratura e Resistenza*. Milano: Principato, 1977.

ROSA, A. Asor. *Scrittore e popolo*. Roma: Savelli, 1976.

_____. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: La nuova Italia. 1999.

SALINARI, C, RICCI, C., SERRI, G. *Il novecento italiano. Cultura e letteratura*. Bari: Laterza, 1983.

SANTURBANO, Andrea. *Redescobrimdo a literatura italiana*. in: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia (org.). *Literatura italiana traduzida no Brasil 1900-1950*. Niterói: Comunidade, 2013, p. 47-53.

SANTURBANO, Andrea; PETERLE, Patricia (Orgs.). *Mosaico - Letteratura italiana e traduzione nel Brasile nel primo Novecento*. Anno VII, n. 95, dez. 2011.

SANTURBANO, Andrea; PETERLE, Patricia (Orgs.). *Mosaico-Letteratura e Traduzione: le opere italiane in Brasile nel primo Novecento*. Anno VIII, n. 98, mar. 2012.

SASSOON, Donald. *Invito alla lettura di Carlo Levi*. Milano: Mursia, 1973-1989.

SQUAROTTI, Giorgio Bàrberi. *La narrativa italiana del dopoguerra*. Rocca San Casciano: Capelli, 1968.

SPAGNOLETTI, Giacinto. *Storia della letteratura italiana del Novecento*. Roma: Newton, 1994.

UCCELI, Francesca R. *Cristo si è fermato a Eboli Gagliano e il parco letterario di Aliano: metamorfosi di una memoria*. in: Quaderns d'Italia 13, 2008, p. 147-160

VICENTINI, Marzia Terenzi. *O neo-realismo realismo. Raízes populistas. (Pavese, Vittorini, Pratolini, Levi)*. 1979. Curitiba: Segesta, 2001

WATT, Ian. *A ascensão do romance : estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria della Letteratura*. Bologna: Il Mulino, 1956.

Teses e dissertações

SPIRY, Zsuzsanna. *Escola de Tradutores, de Paulo Rónai, marco zero na história dos Estudos da Tradução no Brasil – a genética de uma trajetória*/ Zsuzsanna Spiry: orientador John Milton – São Paulo, 2016. 170 f.

VINHOLES, Lígia Iara. *O meridionalismo em Carlo Levi*. Dissertação de mestrado em Língua e Literatura Italiana. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. 1994.

Obras sobre teoria da tradução

AUBERT, F. *As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1993.

BASSNETT, Susan. *Estudos da Tradução*. Tradução de Vivian de Campos Figueiredo. Lisboa: Gulbenkian, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas.* Trad. Sergio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *A tarefa – Renúncia do tradutor.* Trad. Susana Kampff Lages. In: *Antologia Bilíngüe – Clássicos da Teoria da Tradução – V.1.* (Org.) Werner Heidermann. UFSC – CCE/DLLE. Núcleo de Tradução, Florianópolis, 2001.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo.* Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini; revisores Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo. - - 2. ed. - - Tubarão : Copiart ; Florianópolis : PGET/UFSC, 2012.

_____. *A prova do estrangeiro.* Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru. Edusc. 2002.

CADERNOS DE TRADUÇÃO, v. VI. Florianópolis: Núcleo de Tradução (NUT)/ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2000.

CADERNOS DE TRADUÇÃO, v. VIII. Florianópolis: Núcleo de Tradução (NUT)/ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Da tradução como criação e como crítica. Metalinguagem.* São Paulo, Cultrix, 1976.

DERRIDA, Jacques. *“Freud e a cena da escritura”. A escritura e a diferença.* São Paulo, Perspectiva, 1971.

ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienza di traduzione.* Milano: Bompiani, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação.* São Paulo, Cultrix, 1975.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária.* Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru, Edusc, 2007.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin. Tradução e melancolia.* São Paulo: Edusp, 2002.

MILTON, John. *Tradução: Teoria e prática.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PAES, José Paulo. *Tradução, a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir.* São Paulo: Ática, 1990.

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad.* Barcelona: Tusquets, 1990.

REGA, Lorenza. *La Traduzione Letteraria: Aspetti e problemi.* Torino: UTET, 2001.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, 6. ed.

VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor*. Tradução de Carolina Alfaro. In: Palavra 3. Rio de Janeiro: Grypho, 1995.

_____. *Escândalos da tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: Edusc, 2002.

Dicionários e Gramáticas

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BENEDETTI, Ivone C. *Dicionário Italiano-Português*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CUNHA, Celso, CINTRA, Luís F. Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro :Lexikon Editora Digital – 4ª. Edição. 2007.

FARACO, C. E.; MOURA, F. M. De. *Gramática – fonética e fonologia, morfologia, sintaxe e estilística*. São Paulo: Editora Ática, 9a edição, 1996.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2018.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística: A Expressividade da Língua Portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2012.

NEVES, Maria Helena de Moura. *A gramática passada a limpo: conceitos, análises e parâmetros*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

ZINGARELLI, Nicola. *Lo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli, 2008.

sites:

[http:// www.accademiadellacrusca.it](http://www.accademiadellacrusca.it)

<https://acervo.folha.com.br>

<https://acervo.estadao.com.br>

<http://www.archive.org> (site de acesso a livros digitalizados)

<http://www.auletedigital.com.br> (site dicionário – Aulete – Língua portuguesa)

<http://www.bibliotecaitaliana.it>

<https://www.bn.gov.br>

<http://www.books.google.com.br/books>

http://www.dizionari.corriere.it/dizionario_italiano

<http://www.garzanti.it>

<http://www.treccani.it>