

## CARNE VIVA: A ESTREIA LITERÁRIA DE MARIO SOLDATI EM PORTUGAL

Vanessa Castagna<sup>1</sup>

*Recebido em 06/10/2017. Aprovado em 18/10/2017.*

**Resumo:** O presente artigo aborda a primeira tradução em português do romance *Le lettere da Capri* (1954) do escritor italiano Mario Soldati, que pode ser considerado um caso de estudo pertinente para a descrição do sistema de normas implícitas que orientavam a produção de literatura traduzida em Portugal nos anos 1950, em pleno Estado Novo. O enquadramento teórico que subjaz à análise é o dos estudos descritivos de tradução inaugurados por Gideon Toury, que leva a observar e a interpretar os elementos fornecidos pelo metatexto (*Carne Viva*, 1955), no sentido de reconstruir as expectativas perante uma tradução literária de ficção narrativa nessa determinada época e nesse específico espaço cultural. De acordo com a análise proposta, o critério que se revela predominante no processo tradutório, neste caso, é o da maior aceitabilidade, ou seja, de uma forte adesão às normas do sistema cultural de chegada.

**Palavras-chave:** Tradução. Literatura traduzida. Literatura italiana. Censura. Autocensura

### Introdução

Em meados do século passado observa-se em Portugal um aumento pronunciado das obras de literatura narrativa italiana contemporânea que entram a fazer parte do sistema da literatura traduzida no país<sup>2</sup>. Em particular, nos anos 1950 e 1960, não só se continuam a propor ou repropor autores considerados clássicos, como também se traduzem vários romances, sobretudo de autores contemporâneos, como Curzio Malaparte, Alba De Cespedes, Francesco Jovine, Guido Piovene, Giuseppe Berto, Mario Tobino, Vasco Pratolini, Cesare Zavattini, Giorgio Bassani, Cesare Pavese, Alberto Moravia, Italo Calvino, Elio Vittorini, Carlo Levi, Pier Paolo Pasolini e Renata Viganò. O suposto interesse pela literatura italiana mais recente parece confirmada por uma antologia de contos italianos que, sob o título ambicioso de *Mestres do Conto Italiano* (1957), é

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Ibéricos e Anglo-Americanos (2006) pela Universidade Ca' Foscari de Veneza, onde atua como pesquisadora.

<sup>2</sup> A este respeito são esclarecedores os dados quantitativos e comparativos fornecidos por Teresa Seruya (Seruya 2009).

publicada precisamente em meados da década de 1950 pela Portugália Editora, que apresenta uma das coleções de antologias de contos mais apreciadas naquela época.

Entre os tradutores que se dedicam a verter para o português obras italianas, incluem-se nomes por si importantes da cultura e da literatura portuguesa, como, entre outros, Manuel de Seabra, Alfredo Margarido ou António Ramos Rosa, além de um tradutor de prestígio muito estimado pelos contemporâneos, como o poeta João Cabral do Nascimento. Este último, com efeito, aventurou-se na tradução para português de várias obras italianas, servindo-se quase sempre da colaboração de outras tradutoras, nomeadamente Maria Franco (sua esposa) e Inácia Dias Fiorillo, ambas também tradutoras autónomas de obras estrangeiras editadas em Portugal nesses mesmos anos<sup>3</sup>.

Das obras traduzidas por Cabral do Nascimento, um interessante caso de estudo é representado por um romance de Mario Soldati, intitulado *Le lettere da Capri*, publicado na Itália em 1954 (SOLDATI, 1954) e vencedor, nesse mesmo ano, do Prémio Strega, um reconhecimento que deve ter contribuído de um modo decisivo para a sua rápida tradução para português pela Editorial Minerva (SOLDATI, 1955); a atribuição do prémio, de facto, é destacada na badana da capa, que apresenta a tradução de uma parte da sinopse que ocupava a badana da capa da edição italiana. Esta é a primeira obra de Mario Soldati a ser publicada em Portugal e, de resto, como relembrou Andrea Camilleri (2011) no discurso inaugural da manifestação *Mario Soldati – Un autore controtempo* (16/10/2006), o autor italiano chegou à notoriedade precisamente com o romance *Le lettere da Capri* que se tornou num dos primeiros best-sellers italianos<sup>4</sup>. O forte erotismo presente no romance também inspirou uma transposição cinematográfica livre por parte de Tinto Brass, no filme *Amor e Paixão* (título original: *Capriccio*, 1987).

### Elementos paratextuais

Ao examinar a tradução portuguesa de *Le lettere da Capri*, observa-se que o

---

<sup>3</sup> Inácia Dias Fiorillo foi também a tradutora da antologia, mencionada acima, de contos italianos publicada pela Portugália Editora.

<sup>4</sup> “Soldati raggiunse la notorietà con le *Lettere da Capri* che vinse il premio Strega e che divenne uno dei primi best seller italiani. Il romanzo ad alcuni apparve freddamente costruito a tavolino, ad altri invece sembrò una delle sue opere migliori” (CAMILLERI, 2011, p. 2).

paratexto fornece diversos dados significativos e ao mesmo tempo emblemáticos acerca das normas que orientavam o sistema da literatura traduzida em Portugal em meados do século passado.

Em primeiro lugar não pode deixar de surpreender o título, *Carne Viva*, que parece afastar-se bastante do original e faz apelo a evocações eróticas, que apenas parcialmente o prefácio de Antonio Fiorillo tenta atenuar. O título original é contudo indicado, após a referência aos tradutores e à língua fonte, e também a capa remete vagamente para a correspondência epistolar, graças à inserção de uma imagem em tons de verde (típica da coleção) que reproduz alguns envelopes estilizados.

O breve prefácio focaliza-se diretamente no autor e no romance e é plasmado pelo intuito de Antonio Fiorillo de convencer o leitor português, por um lado, da autenticidade do valor literário da obra de Mario Soldati e, por outro, da inconsistência de alguns supostos preconceitos que a afetam. Em especial, é minimizado o peso do “espírito e [d]a agudeza de toda uma série de aventuras americanas” na sua produção narrativa (FIORILLO, 1955, p. 9), num esforço persuasivo que é no mínimo curioso. Por outro lado, emerge um estranho jogo de equilíbrios relativamente aos costumes morais descritos no romance, uma vez que se entrelaçam indissolavelmente a insinuação de que haverá elementos explicitamente eróticos e a afirmação repetida que na realidade esses elementos seriam de alguma forma transpostos para outro plano e até mesmo transfigurados pela sensibilidade literária do autor. Na esteira do título escolhido para a edição portuguesa, a leitura do prefácio consegue suscitar num leitor habituado à intervenção da censura, ativa durante toda a época do Estado Novo (1933-1974), expectativas quase picantes, em virtude inclusivamente das alusões à “infidelidade” do casal protagonista, a uma “realidade que quase se poderia definir bocaciana”, às “cenas lúbricas” etc., até à “condescendência para o pecado”; ao mesmo tempo tenta amortecer antecipadamente as possíveis suspeitas do censor, garantindo que, na verdade, não há motivo para escandalizar-se.

### **Receção e censura do metatexto**

Como a leitura do prefácio já deixa entrever, uma apreciação do metatexto português não pode ignorar o impacto que o aparelho censório da época podia exercer, tanto diretamente como indiretamente, sobre a atividade de um tradutor. A história externa

da edição portuguesa de *Le lettere da Capri* vem confirmar esta consideração: *Carne Viva* foi inscrito no índice dos livros proibidos em Portugal (COMISSÃO, 1981, p. 85) e uma segunda edição, publicada em 1973, revela elementos que sugerem precisamente a tentativa de contornar a censura. De facto, a segunda edição, em formato de bolso e com um visual gráfico muito diferente da anterior, apresenta-se sem prefácio e com um título diferente e sem dúvida mais literal: *Cartas de Capri*. Além disso, contém informações extraviadoras, porque esta edição é indicada como sendo a primeira e contendo o “texto integral”, embora a tradução seja a mesma (e tudo menos que integral) publicada em 1955 com outro título, ainda que com uma atualização ortográfica. Nesta segunda edição falta também a menção da língua a partir da qual o romance foi traduzido.

Vale a pena salientar, ainda, que a presença da censura amiúde produz como resultado – até mesmo programático (AZEVEDO, 1999, 1997) – a autocensura consciente ou inconsciente por parte do escritor e do tradutor<sup>5</sup>, que o censor em certa medida tenta educar. Os procedimentos tradutórios que respondem a esta necessidade são principalmente a omissão, com cortes que por vezes abrangem vários parágrafos, e o recurso a eufemismos. Em geral, isso se observa sobretudo em relação a âmbitos específicos que deveriam refletir o sistema de valores promovido pelo Estado Novo, tais como a religião, as questões políticas e sociais, o papel da mulher, a centralidade da família, o erotismo e a sexualidade. Limitar-nos-emos a fornecer alguns exemplos capazes de apontar para a importância deste fenómeno. No que concerne ao tema da sexualidade e do erotismo, os casos detetados são inúmeros e alguns deles podem até parecer pueris a um olhar atual:

*Vedevo la macchia nera dei capelli, il piccolo ovale del volto senza distinguere i tratti, il corpo snello nell'acqua e l'altra macchia nera e più piccola.* (SOLDATI, 1954, p. 126).

Vi-lhe a mancha escura dos cabelos, o pequeno oval do rosto, sem distinguir as feições, o corpo elegante... (SOLDATI, 1955, p. 88).

*Perfino l'ultimo orgasmo gioca in favore dell'onanismo [...].* (SOLDATI, 1954, p. 154).

---

<sup>5</sup> Cfr. as considerações sobre censura e autocensura em tradução apresentadas por José Lambert (1995, p. 164-165).

Até a última sensação favorece essa espécie de onanismo [...].  
(SOLDATI, 1955, p. 108).

Várias passagens desaparecem completamente na tradução portuguesa, como acontece no caso de considerações que chocam com uma moralidade tradicionalista e católica do género de “*Chi ama una donna sposata, o impegnata ad altri, non è ridicolo: ebbene, egli desidera la donna d’altri nè [sic] più nè [sic] meno del marito, o dell’amante, che continua ad amare la propria moglie, o la propria amante, anche se questa lo tradisce, o proprio perché lo tradisce*” (SOLDATI, 1954, p. 119).

Entre outros âmbitos sensíveis em que se registam omissões, no caso específico de *Carne Viva*, surge a caracterização negativa de outras culturas, que acaba por ser quase sempre neutralizada:

*Col suo inglese cattivo e affascinante di ebreo, austriaco o alsaziano, dove comunque c’erano le gutturali germaniche e l’erre francese, il piccolo vecchio mago mi caricò allora di commissioni personali.*  
(SOLDATI, 1954, p. 88).

*O mago encarregou-me então de ultimar os pormenores da minha partida.* (SOLDATI, 1955, p. 63).

*Era un bell’uomo, tra i cinquanta e i sessanta, sbarbato, pulito, i lunghi capelli bianchi ravviati, e una cert’aria britannica che partiva dagli occhi azzurri e finiva ai pantaloni di flanella, e che diventava sospetta non appena egli se ne usciva col suo inglese altrettanto privo di esitazioni che di esattezza, o anche soltanto sorrideva il suo subdolo sorriso mediterraneo.* (SOLDATI, 1954, p. 92).

Era homem de boa presença, entre os cinquenta e sessenta anos, barbeado, limpo, de cabelo branco e comprido e certo ar britânico originado talvez nos seus olhos azuis e nas calças de flanela que usava. Quando, porém, começava a falar inglês, notavam-se-lhe hesitações frequentes. (SOLDATI, 1955, p. 69).

Contudo, é impossível estabelecer ao certo quais são as razões que, caso a caso, levaram o tradutor a omitir ou eufemizar elementos do prototexto: se por autocensura, se por gosto pessoal (o que revelaria uma grande liberdade de apropriação do texto fonte), ou se por exigências editoriais, como poderia ser a necessidade de reduzir o número de

páginas a um número padrão preestabelecido para efeitos de impressão<sup>6</sup>. As omissões, de facto, são numerosíssimas e constituem uma das operações tradutivas mormente atuadas no romance de Soldati, por vezes sem ser possível determinar para tal uma justificação clara ou unívoca.

### **Um modelo tradutivo domesticador**

Uma análise comparativa do prototexto e do metatexto, como já evidenciado em outros estudos (CASTAGNA, 2009, p. 134-151), permite definir a abordagem tradutiva de Cabral do Nascimento e Inácia Dias Fiorillo como a tentativa de apropriar-se do texto estrangeiro, em particular mediante alguns procedimentos que são atuados de forma sistemática. Essa tendência poderia já ser sugerida pelo facto de que o próprio nome do autor, como era habitual naquela época, surge aportuguesado em “Mário”, com o acento gráfico previsto em português, mas não em italiano. O mesmo acontece ao longo da tradução do romance, onde o narrador intradieético se apresenta como sendo o próprio autor; analogamente, Dorothea no metatexto é indicada sempre pelo diminutivo Dora, enquanto o francês Père de Lalande passa a Padre Lalande. O processo de aportuguesamento, pelo contrário, não afeta o casal norte-americano de Harry e Jane, até porque isso teria dado lugar a fortes incoerências.

Na tradução portuguesa observa-se, em geral, uma vincada propensão para neutralizar os aspetos culturais específicos, ou seja tipicamente italianos: muitos elementos históricos, sociais ou artísticos que poderiam parecer estranhantes ao suposto leitor médio português da época são minimizados, sendo muitas vezes apagados pelo recurso à omissão ou mediante generalização.

A tendência para aproximar o texto do leitor (SCHLEIERMACHER, 2004)

---

<sup>6</sup> Este aspeto material não deveria ser negligenciado: naquela época em Portugal muitas vezes as coleções, que era possível subscrever, tinham um número fixo de páginas para a publicação das obras. Não era raro uma única obra ser dividida em duas partes, ou seja dois volumes separados, com títulos diferentes. Como exemplos desta prática podem-se mencionar casos bastante variados: uma mesma obra de Maksim Gorki foi publicada nos anos 1950 pela Editorial Minerva nos dois volumes *Clim Sanguine* e *O Espectador. Segunda parte de Clim Sanguine*; o romance *L'uomo di fuoco* de Emilio Salgari saiu pela editora Romano Torres nos dois volumes intitulados *Na Costa do Brasil* e *O Homem de Fogo*. A análise das traduções da obra de Salgari, tomadas individualmente, parece confirmar também a prática de cortes que provavelmente visavam mesmo a redução do número de páginas do metatexto.

manifesta-se na maior parte das escolhas lexicais e estilísticas: os tradutores sentem-se legitimados a alterar os tempos verbais ou a pontuação sem uma justificação aparente que não seja a de tornar a narração mais dinâmica, mais fluente, mais facilmente desfrutável. As escolhas tradutivas que se afastam do texto original muitas vezes são mínimas se tomadas individualmente, como no caso da pontuação, a substituição de artigos definidos/indefinidos, pronomes indefinidos ou demonstrativos); porém, sendo atuadas de forma persistente, acabam por possibilitar uma leitura global do romance em tradução mais simples e, simultaneamente, mais vivaz.

Na tradução do romance de Mario Soldati, a domesticação do texto começa pela reorganização sintática, atuada seguindo critérios de pontuação e subordinação/coordenação diferentes dos escolhidos pelo autor e apagando, portanto, as marcas estilísticas que frequentemente remetem para a narração cinematográfica, com um amplo recurso a sequências de imagens justapostas e uma montagem hábil e inusual de segmentos. Os elementos inovadores e não canónicos da escrita de Mario Soldati são neutralizados, adaptados a uma escrita mais padronizada: a sequência de orações absolutas ou as listas de elementos sem separação mediante vírgula ou então separados um do outro sempre pela conjunção “e” são sistematicamente normalizadas, eventualmente até omitindo alguns elementos, como se pode observar nos dois exemplos que se seguem (sublinhado nosso):

*Dorothea era un capriccio saltuario se pur regolare, un piacere secondario se pur fortissimo, un vizio come per gli altri il gioco l'alcool l'oppio [...]. (SOLDATI, 1954, p. 67).*

Dora seria apenas um capricho, se bem que regular, um prazer secundário, embora fortíssimo, um vício como para outros era o jogo, o álcool e o ópio [...]. (SOLDATI, 1955, p. 50).

*Ma io ormai, per via del mio lungo soggiorno in Italia e dei miei stessi studi che mi avevano profondamente abituato ai riti ai miti al costume degli italiani, mi sentivo quasi cattolico [...]. (SOLDATI, 1954, p. 152).*

Eu, por meu lado, também me sentia muito perto dessa crença, devido à minha longa permanência na Itália e aos meus próprios estudos, que me haviam habituado aos ritos e costumes dos italianos. (SOLDATI, 1955, p. 107).

A apropriação do texto episodicamente abeira-se da naturalização, alterando de um

modo mais vincado os conteúdos textuais, embora isso aconteça sempre num nível marginal. Dos vários casos curiosos, vale a pena assinalar uma evidente adaptação cultural pela qual “*le musiche della televisione*” (SOLDATI, 1954, p. 351) que provêm das casas de Long Island se tornam “músicas de aparelhos de rádio” (SOLDATI, 1955, p. 237).

### **Idiomatismos e estrangeirismos**

A tendência apropriadora que orienta o processo tradutório do romance de Mario Soldati explicita-se, ainda, no recurso habitual a expressões idiomáticas, não só para traduzir em português as que estão presentes no prototexto, mas também em adição a estas, como se pode observar desde as primeiras páginas:

*Da molti mesi, forse da più di un anno, non lo vedevo.* (SOLDATI, 1954, p. 2).

Havia muitos meses – talvez um ano – que não lhe punha a vista em cima. (SOLDATI, 1955, p. 11).

– *Storia troppo lunga. Te la racconterò un'altra volta.* [...]. (SOLDATI, 1954, p. 5).

– Contos largos... Explicar-te-ei noutra ocasião. [...] (SOLDATI, 1955, p. 14).

A domesticação do texto realiza-se depois, especialmente, na forma em que os estrangeirismos presentes no texto italiano são transferidos para o metatexto.

Os estrangeirismos (palavras e expressões noutras línguas, não adaptadas ao italiano) são muito frequentes no romance de Mario Soldati e são principalmente galicismos – utilizados para dar certo tom moderno à narração ou, simplesmente, porque os protagonistas do romance permanecem por muito tempo na França e usam palavras que se referem a elementos típicos do lugar (mesmo quando existem termos equivalentes em italiano), – e anglicismos, utilizados sobretudo pelo norte-americano Harry e muito frequentes no “texto datilografado” que lhe é atribuído e que preenche uma parte extensa do romance. Em outros termos, as palavras estrangeiras a que recorre Mario Soldati são funcionais, porque contribuem para a caracterização das personagens estrangeiras e as suas experiências fora da Itália.



Observando a lista de estrangeirismos que surgem em *Le lettere da Capri* e a respetiva tradução em português, pode-se depreender que a estratégia dos tradutores portugueses prioriza a domesticação do texto, neutralizando na maior parte dos casos o recurso consciente aos estrangeirismos, presentes, com uma concentração diferente consoante as partes, ao longo de todo o romance de Mario Soldati.

Na lista que se segue referem-se, por ordem de aparecimento, os estrangeirismos presentes no romance, excluindo os que podem ser considerados empréstimos integrados; no caso de o mesmo termo surgir repetidamente mas sempre a mesma tradução, indica-se apenas a primeira ocorrência. Trata-se de uma série muito rica, que confirma o que se acabou de expor.

Primeira edição italiana	Primeira edição portuguesa
drink (p. 5); drinks (p. 227)	qualquer coisa (p. 14); bebidas (p. 159)
boat-house (p. 7)	<i>boat-house</i> (p. 15)
States (p. 7; p. 72)	Estados Unidos (p. 15); esses lugares (p. 52)
British Council (p. 9)	Instituto Britânico (p. 16)
Pink-gin (p. 11)	genebra (p. 17)
gin (p. 11)	o vermute com a genebra (p. 17)
<i>ouverture</i> (p. 13)	indicadora duma declaração (p. 19)
buffet (p. 34)	restaurante da estação (p. 32)
party (p. 35, 38, 189); <i>parties</i> (p. 199)	festa (p. 34), clube (p. 36), <b>omitido</b> (p. 132); reuniões (p. 139)
[prendere il/andare al] lunch (p. 37; 163)	almoçar (p. 35); almoço (p. 115)
<i>volage</i> (p. 43)	<b>omitido</b> (p. 38)
cellophane (p. 45)	celofane (p. 40)
reclame (p. 47)	anúncios (p. 41)
Bailey bridge (p. 48)	<b>omitido</b> (p. 41)
Dodges (p. 48)	<b>omitido</b> (p. 41)
réception (p. 52)	<b>omitido</b> (p. 44)
Post Office (p. 52)	Correio (p. 44)
apéritif (p. 65)	aperitivo (p. 49)
<i>college</i> (p. 66)	colégio (p. 49)
boulevard (p. 68); boulevards (p. 165)	<b>passagem omitida</b> ; avenidas (p. 117)
<i>emmener</i> (p. 68)	<b>passagem omitida</b>
Hôtel de la Gare (p. 69)	hotelzinho da estação (p. 51)
<i>belotte</i> (p. 69)	<b>omitido</b>
una vecchia <i>fine</i> (p. 69); <i>fine</i> (p. 157)	conhaque (p. 51); cálice de aguardente (p. 111)
businessman (p. 71)	homem de negócios (p. 52)
<i>pier</i> (p. 72)	cais (p. 52)
<i>the old man</i> (p. 73)	o marido (p. 53)
college (p. 75; 124 x2)	liceu (p. 54); Universidade (p. 87); colégios universitários (p. 87)

<p>New York University (p. 75)  Niagara Falls (p. 75)  Fine Arts (p. 75, 77)  <i>flat</i> (p. 76)  <i>village</i> (p. 76)  Faculty Club (p. 77)  <i>tube</i> (p. 79)  <i>tweed</i> (p. 80 x2)  <i>maternity dress</i> (p. 86)  <i>down-town</i> (p. 86)  ufficio del Department of State (p. 88)  <i>south wind</i> (p. 91)  uno chasseur (p. 92)  <i>ménage</i> (p. 98); per un <i>ménage</i> appena confortevole (p. 98)  nurse (p. 99 x2, 166)  Fräulein (p. 99)  <i>rest camp</i> (p. 103)  Mr. (p. 113 x2)  “soutener” (p. 116)  <i>lighter</i> (p. 117)  girl-friend (p. 124)  petting party (p. 124)  necking party (p. 124)  “wishfull thinking” (p. 125)  attaché (p. 126)  Town Major (p. 130)  Car Pool (p. 130)  pork and beans o Spam (p. 133)  <i>College Teacher</i> (p. 137)  <i>cafeteria</i> (p. 147)  <i>avenues</i> (p. 147)  bow-window (p. 153)  <i>toilettes</i> (p. 155); <i>toilette</i> (p. 157)  la più <i>haute</i> di tutte le <i>coutures</i> (p. 155)  <i>Rive gauche</i> (p. 157)  bistrot (p. 157)  Mademoiselle (p. 157); M.lle (p. 157)  <i>boîte</i> (p. 157 x2)  vermouth (p. 161; p. 215; 273)</p> <p><i>fin de siècle</i> (p. 165)  questa <i>détente</i> (p. 170)  <i>carpe diem</i> (p. 170)  flirts (p. 210, 320)  <i>coup de foudre</i> (p. 211)  living room (p. 237)  <i>high balls</i> (p. 246)</p>	<p>Universidade de Nova Iorque (p. 54)  cataratas do Niágara (p. 55)  Belas Artes (p. 55)  aposentos (p. 55)  arredores (p. 55)  clube da Faculdade (p. 56)  túnel (p. 57)  mescla (p. 58); <b>omitido</b> (p. 58)  <i>maternity dress</i> (p. 61); aquilo (p. 61)  <b>omitido</b>  repartição do Estado (p. 63)  vento do Sul (p. 64)  um pequeno, o pacote (p. 64)  a nossa vida (p. 69); para uma casa que distava quase vinte minutos do mercado (p. 69)  ama (p. 71 x2, 118)  <i>Fraulein</i> (p. 71)  campo de repouso (p. 73)  o senhor (p. 79)  amante que ela sustentasse (p. 81)  isqueiro (p. 82)  <i>girl-friend</i> (p. 87)  <i>petting-party</i> (p. 87)  <i>necking-party</i> (p. 87)  <i>wishfull thinking</i> (p. 125)  adido (p. 89)  <i>Town Major</i> (p. 91)  <i>Car Pool</i> (p. 91)  chocolate (p. 93)  <i>College teacher</i> (p. 96)  restaurante (p. 103)  avenidas (p. 104)  janela grande (p. 108)  vestidos (p. 109); vestido (p. 111)  os mais famosos costureiros (p. 109)  pela margem esquerda (p. 111)  botequim (p. 111)  <i>Mademoiselle</i> (p. 111); <b>omitido</b> (p. 111)  café-dançante (p. 111); restaurante (p. 111)  vermute (p. 114); <b>omitido</b> (p. 150); aperitivos (p. 189)  fins do século passado (p. 117)  isto (p. 118)  <b>frase omitida</b>  namoros (p. 146), namoricos (p. 219)  <i>coup de foudre</i> (p. 147)  <b>omitido</b> (p. 165)  bebidas (p. 171)</p>
---	---

sleeping (p. 273) metteur en scène (p. 281) Gare de Lyon (p. 283) armagnac (p. 300) Summer Session (p. 339) subway (p. 349) apartmente house (p. 350) drug-store (p. 351) undertaker (p. 351) salsaparilla (p. 351)	comboio de carruagens-camas (p. 190) <i>passagem omitida</i> (p. 193) estação de Lião (p. 195) aguardente (p. 206) curso de Verão (p. 231) metropolitano (p. 236) casa de habitação (p. 237) lojas (p. 237) restaurantes (p. 237) salsaparrilha (p. 237)
--	---

Mesmo prescindindo de uma análise exaustiva de cada um dos termos e das respetivas traduções, é contudo possível elaborar algumas considerações gerais sobre a questão. Em primeiro lugar, pode-se observar que apenas num número bastante reduzido de casos o estrangeirismo é mantido em português, porque, normalmente, o mesmo é traduzido por um termo ou uma expressão “autóctone”. As soluções adotadas são variadas, sendo que a mais comum consiste em traduzir a expressão estrangeira para português: por exemplo, Harry refere-se aos Estados Unidos sempre por “*States*”, que em português é traduzido sistematicamente por “Estados Unidos”; o “*British Council*” é traduzido por “Instituto Britânico”, “*party*” por “festa” ou “clube”, “*Post Office*” por “Correio” e assim por diante.

Outra solução recorrente é a omissão do elemento, que ocorre com palavras como “*volage*”, “*belotte*”, “*réception*”, “*living room*” ou nomes como “Bailey bridge” ou “Dodges” etc. Em vários casos, na realidade, o termo é omitido porque se encontra numa passagem que é cortada (cfr. “*metteur en scène*”, “*emmener*”...). Menos frequentemente, a tradução portuguesa simplifica e/ou substitui o estrangeirismo por um elemento que, mesmo semanticamente, se afasta do original: por exemplo, quando se listam as diferentes latas que os americanos tinham na Itália durante a guerra, “*pork and beans o Spam*” passa a simples “chocolate”.

O recurso aos estrangeirismos é sem dúvida mais amplo no prototexto, onde mais raramente do que no metatexto o mesmo termo se encontra em itálico (e por vezes o mesmo termo alterna itálico e letra redonda) ou entre aspas, como acontece com “*girl-friend*”, “*Mademoiselle*” etc. Sob este ponto de vista, o metatexto apresenta-se na verdade como mais coerente na transcrição dos estrangeirismos, adotando por norma o itálico.

A tradução dos nomes das bebidas alcoólicas merece uma consideração à parte, porque não se pode deixar de notar que a um mesmo termo correspondem traduções diferentes, assim como a mesma tradução pode ser usada para termos diferentes: são de observar, nomeadamente, as correspondências com “*fine*” (traduzido primeiro como “conhaque” e depois como “aguardente”) ou com “*vermouth*” (traduzido como “vermute” ou pelo genérico “aperitivos”). A estes casos poderíamos acrescentar o da marca italiana Martini, traduzida, mediante um procedimento de generalização, como “vermute” (SOLDATI, 1955, p. 17) ou, quando surge como substantivo plural, como “cacharotes” (SOLDATI, 1955, p. 87); aliás, “cacharote” é usado também como tradução de “*cocktail*”. Num caso, tanto o “*vermouth*” como o “*martini*” (SOLDATI, 1954, p. 18) são omitidos na tradução. Em certas passagens, insinua-se a suspeita de que os tradutores visem limitar as referências ao consumo de bebidas alcoólicas, sobretudo por parte de mulheres<sup>7</sup>.

### **Comentários metalinguísticos, dialetismos e *realia***

Outro aspeto reconduzível à supressão de elementos estrangeiros/estranhantes no metatexto se deteta na estratégia adotada para traduzir os comentários metalinguísticos que se referem a dialetos ou a variedades regionais da língua italiana e, sobretudo, à comunicação entre falantes de diversos idiomas, em relação com o facto que uma parte do romance seria a tradução do texto datilografado (em inglês) de Harry. Este expediente cria refrações linguísticas, pelo que, por exemplo, Harry ao relatar a confissão de Jane refere a expressão “*fatto il colpo*”, seguida de uma nota de rodapé onde se esclarece: “*In italiano nel testo (Nota del traduttore)*”<sup>8</sup> (SOLDATI, 1954, p. 209). A expressão citada é mantida no metatexto, onde também se insere numa nota de rodapé em que, compreensivelmente, a referência ao tradutor desaparece, ao passo que é fornecida uma explicação sublinhando o

---

<sup>7</sup> Logo no início do romance, regista-se no metatexto uma alteração de sujeito relativamente a ação de beber: no diálogo em que Harry se dirige a Dora dizendo “*Ma perché dici questo? Hai bevuto migliaia di Martini nella tua vita. Non sai fare un Martini? Prova!*” (SOLDATI, 1954, p. 11) na tradução portuguesa lê-se “Por que dizes isso? Não tenho bebido milhares de cacharotes na minha vida? E tu sabes prepará-los!” (SOLDATI, 1955, p. 17).

<sup>8</sup> Poder-se-á atribuir a pseudotradução do texto datilografado ao próprio narrador/Soldati, mas isso não é explícito no romance.

destaque dado à expressão no prototexto: “Acertado o alvo. Em itálico no original” (SOLDATI, 1955, p. 145). De resto a ideia do texto datilografado traduzido é apagada na tradução portuguesa, mesmo sucessivamente: antes da “*continuazione e fine del dattiloscritto di Harry*”, no prototexto declara-se “*Eccone la traduzione*” (SOLDATI, 1954, p. 293), enquanto no metatexto se lê: “Ei-la na íntegra” (SOLDATI, 1955, p. 201).

No exemplo seguinte, pelo contrário, pode-se observar que a língua inglesa, em diálogo com a italiana na exposição dos eventos por parte de Harry, desaparece na versão portuguesa:

*Rubino in italiano significa “ruby”.* (SOLDATI, 1954, p. 98).

[...] em italiano *rubino* quer dizer encarnado. (SOLDATI, 1955, p. 69).

Em particular, enquanto o narrador relaciona o termo italiano – que dá o nome a uma *villa* – com a sua própria língua (o inglês), no metatexto o termo italiano (mantido no original por ser um nome próprio) é posto em relação diretamente com a língua portuguesa. Mas quando se menciona a iguaria “*uova all’ostrica, come le chiamano in Italia*” (SOLDATI, 1954, p. 113) o nome da comida e a referência à língua estrangeira – como é o italiano do ponto de vista do narrador e, ao mesmo tempo, do ponto de vista do leitor português – é omitido no metatexto.

Um caso que envolve, por outro lado, os mal-entendidos na comunicação entre falantes de italiano e inglês regista-se quando Harry tenta referir o telefonema durante o qual se dá a suposta chantagem para a posse das cartas de Jane:

*E l’individuo, allora, chiunque egli fosse, poteva, nel suo italiano artificialmente infantile, averle detto: “Lettere? mai sentito.” [...] E Jane poteva aver pensato: “The letters? They have never been sent.”* (SOLDATI, 1954, p. 274).

A passagem em que estas frases se inserem apresenta-se muito simplificada e reduzida na tradução portuguesa e a reconstrução do mal-entendido não chega a aparecer.

Em vários momentos no romance comenta-se a tendência dos italianos a falar com os estrangeiros usando os verbos no infinitivo, chegando a questionar a eficácia dessa estratégia comunicativa. Na primeira parte do metatexto os diálogos em que essa tendência se manifesta são normalizados, como se pode ver pelo exemplo que se segue:

“Svegliare presto, oggi, signor maggiore, eh? Avere dormito poco?”  
(SOLDATI, 1954, p. 101).

– Acordou hoje muito cedo, senhor major. (SOLDATI, 1955, p. 71).

Mais adiante, porém, a tradução tenta reproduzir essa prática linguística:

“Ah, essere lei, signor maggiore?”  
“Sì, con chi parlo?”  
“Io dire adesso alla sua signora...”  
“Con chi parlo, prego?” [...]“È così che voi dimenticare vecchi amici, eh?” (SOLDATI, 1954, p. 172-173).

– Quer dizer-me, por favor, com quem falo?  
– Isso não *ser* bonito, senhor major. Sua senhora *dizer* também a mesma coisa. Vir a Roma e esquecer os velhos amigos! Mas nós *ter estado* juntos! Até a jantar! E *ter* amigos comuns muito íntimos... (SOLDATI, 1955, p. 122).

Contudo o parágrafo seguinte, onde se comenta precisamente o uso dos verbos no infinitivo e se menciona o sotaque do sul do interlocutor, é omitido no metatexto.

Por outro lado, as inflexões e os falares dialetais (sobretudo o romanesco) são neutralizados de forma sistemática e, por vezes, os diálogos em que aparecem reduzem-se notavelmente no metatexto português, que confirma mais uma vez o recurso extensivo à omissão. Um caso representativo é o seguinte:

“Figlio bello,” gli diceva per esempio, “ma tu me sa che di vino num te ne intendi proprio un c... scusi, sa, signor maggiore, vedo che lei l’italiano lo capisce benissimo, e qui bisogna che stiamo attenti come parliamo.” (SOLDATI, 1955, p. 118).

– Meu filho – dizia-lhe bondosamente – tu de vinho não percebes nada... (SOLDATI, 1955, p. 82).

Como se pode observar, a tradução portuguesa apresenta-se significativamente simplificada, porque não só apaga as nuances regionais do italiano (que de resto teria sido difícil manter em português), mas também elimina a alusão ao turpilóquio (“un c...”) e o comentário sobre as competências linguísticas do protagonista estrangeiro que comunica em italiano.

Outros casos em que se pode registar a neutralização dos falares regionais ou dialetais são, por exemplo, “U battello... Nun currite, signor maggiore... essere in tempo

*n'altra mezz'ora*" (SOLDATI, 1954, p. 101), que é completamente omitido na tradução portuguesa, e:

*"E come non l'aggio vista? [...]"* (SOLDATI, 1954, p. 103).

– Eu? Nunca a vi? [...]. (SOLDATI, 1955, p. 72).

É de observar, ainda, que em várias ocasiões as personagens populares italianas ao dialogarem com o protagonista norte-americano misturam dialetismos e estrangeirismos; nesses casos o metatexto muitas vezes atua uma dupla naturalização, propondo nomeadamente uma tradução em português padrão, num registo corrente, como exemplifica a passagem que se segue:

*"E come no? Capri era u rest camp. [...] Appena l'ho vista... tracchete, ma chista è chilla! [...]"* (SOLDATI, 1954, p. 103).

– Pois claro! Capri era o campo de repouso. [...] Assim que a vi, disse comigo: "Olha, é a tal!" (SOLDATI, 1955, p. 73).

Analogamente, para além das expressões dialetais, quase sempre se corrigem os estropiamentos ou a pronúncia imperfeita do inglês por parte das personagens italianas:

*"Io te penso sempre" [...]* *"Perchè [sic] non me scrivi una bella lettera?" [...]* *"Voglio una tua lettera, Arry."* (SOLDATI, 1954, p. 162).

– Eu penso sempre em ti [...]. Porque não me escreves uma carta, ao menos? [...] Quero uma carta, Harry. (SOLDATI, 1955, p. 114).

Aos dialetismos associam-se de alguma forma os *realia*, ou seja, palavras ou locuções que designam objetos específicos de uma determinada cultura. Esses termos não são muitos no romance de Mario Soldati em análise, mas vale a pena observar como foram traduzidos em português. Já no fim do primeiro capítulo Dora é definida uma *"ciociara"* (SOLDATI, 1954, p. 7); o termo é mantido em português (em itálico), mas é acompanhado de uma nota de rodapé que explica: *"camponesa das cercanias de Roma"* (SOLDATI, 1955, p. 16).

Um *realia* que aparece repetidamente, associado à figura de Dora, è a *"scarcella"*, um bolo típico da região Apúlia. A primeira, a segunda, a terceira e a quinta ocorrência do termo (p. 26 x2, 63, 303 do prototexto) são omitidas no metatexto (p. 26 x2, 48 e 208), a quarta é traduzida por *"doce da sua terra"* (p. 291/p. 201), a sexta por um genérico

“farinha” (p. 328/p. 225) e a sétima por “doce regional” (p. 349/p. 236). Poder-se-á dizer que, quando possível, os tradutores tentam evitar a mera reprodução do *realia* e só quando a omissão seria problemática para a coerência do texto, ou exigiria uma reformulação mais elaborada, o traduzem, reduzindo porém a sua especificidade semântica e cultural. Essa tendência parece confirmada inclusivamente pela omissão de uma série de pratos típicos que Dora cozinha nos Estados Unidos – “*gli spaghetti, i ravioli, le fettuccine, gli gnocchi*” (SOLDATI, 1954, p. 348), que não aparecem na tradução<sup>9</sup>.

O regionalismo “*bottigliaro*” (SOLDATI, 1954, p. 60) e a sua forma dialetal “*bottijaro*” (SOLDATI, 1954, p. 51) são traduzidos por “aguadeiro” (SOLDATI, 1955, p. 43 e 46), com uma variação semântica e não apenas de registo, ao passo que o vento “*ponentino*” (SOLDATI, 1954, p. 170, entre aspas no prototexto também) é mantido tal e qual em português. Por fim, todas as referências às “*segnorine*” (eufemismo romano para designar as prostitutas) não aparecem no metatexto.

## Conclusões

A análise específica de alguns aspetos lexicais do romance de Mario Soldati e da sua tradução em português, na edição que remonta a 1955, confirmam a orientação fortemente apropriadora que subjaz ao metatexto português. Em particular, o levantamento dos estrangeirismos, a que o autor italiano recorre abundantemente para melhor caracterizar as personagens do romance, e da sua respetiva tradução em português confirma que a redação na língua-alvo é mais homogênea e conservadora em relação ao léxico empregado e aos empréstimos linguísticos. Essa tendência reflete uma tentativa – talvez involuntária, ou talvez consciente – de naturalizar o romance, minimizando os aspetos estranhantes, quer do ponto de vista meramente lexical, quer do ponto de vista da especificidade cultural e linguística. Elementos históricos (as referências à guerra, por exemplo) e culturais típicos da Itália ou de algumas regiões do país (como o bolo *scarcella*) tendem a desaparecer ou, quando isso não é possível sem produzir fortes incoerências, tendem a ser traduzidos segundo uma lógica assimiladora, que visa apagar as diferenças. Além disso, o emaranhado de línguas e dialetos que se percebe na leitura do

---

<sup>9</sup> Cfr. Soldati (1955, p. 236).



prototexto simplifica-se bastante no metatexto português, onde, em especial, a comunicação por vezes difícil entre norte-americanos e italianos, sobretudo se de baixa extração social e/ou acostumados a falar em dialeto ou numa variedade regional do italiano, é completamente padronizada. Estas considerações, em adição ao que se deteta no plano sintático e mais em geral no plano estilístico, além das amplas supressões de frases e até mesmo de inteiros parágrafos, ajudam a delinear um modelo tradutivo de que *Cartas de Capri* é apenas um reflexo e que uma análise análoga de outras traduções de literatura narrativa da época poderia confirmar, ou seja um modelo em que prevalece a aceitabilidade, nos termos de uma forte adesão às normas do sistema linguístico e cultural de chegada (TOURY, 1995, p. 57).

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Cândido de. **A Censura de Salazar e de Marcelo Caetano**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_, Cândido de. **Mutiladas e Proibidas**: para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

CAMILLERI, Andrea. Vi racconto lo scrittore l'uomo di cinema e di tv. **Camilleri Fans Club**, 13 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.vigata.org/bibliografia/viraccontosoldati.shtml>>. Acesso em: 02 out. 2017.

CASTAGNA, Vanessa. **Voz de Muitas Vozes**: Cabral do Nascimento, Tradutor. Lisboa: Príncípa, 2009.

COMISSÃO do livro negro sobre o fascismo. **Livros Proibidos no Regime Fascista**. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, 1981.

FIORILLO, Antonio. Prefácio. In: Mario Soldati. **Carne Viva**. Lisboa: Editorial Minerva, 1955.

LAMBERT, José. Translation, or the Canonization of Otherness. In: POLTERMANN, Andreas (Org.). **Literaturkanon – Medienereignis – Kulturell Text**. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995. p. 160-178.

MESTRES do Conto Italiano. Lisboa: Portugália Editora, [1957].

SCHLEIERMACHER, Friederich D.E.. **Sobre os diferentes métodos de traduzir**. Porto: Porto Editora, 2004.

SERUYA, Teresa. Introdução a uma bibliografia crítica da tradução de literatura em Portugal durante o Estado Novo. In: SERUYA, Teresa; MONIZ, Maria Lin; ROSA, Alexandra Assis (Orgs.). **Traduzir em Portugal durante o Estado Novo**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2009. p. 69-86.

SOLDATI, Mario. **Carne Viva**. Lisboa: Editorial Minerva, 1955.

\_\_\_\_\_. **Le lettere da Capri**. Milano: Rizzoli, 1954.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam: Benjamins, 1995.

### **CARNE VIVA: MARIO SOLDATI'S LITERARY DEBUT IN PORTUGAL**

**Abstract:** This article deals with the first translation in Portuguese of the novel *Le lettere da Capri* (1954) by the Italian writer Mario Soldati, which can be considered a case-study relevant to the description of the system of implicit norms that guided the production of translated literature in Portugal in the 1950s, during the *Estado Novo*. The theoretical framework that underlies the analysis is provided by descriptive translation studies started by Gideon Toury, which in this case-study allows to use the elements provided by the metatext (*Carne Viva*, 1955) to reconstruct expectations about literary translation of narrative fiction in a particular time and in a specific cultural space. According to the proposed analysis, the argument is that in this case the translation process is informed by greater acceptability, that is, by a strong adherence to the norms of the targeted cultural system.

**Keywords:** Translation. Translated literature. Italian literature. Censorship. Self-censorship.