

JOSENI TEREZINHA FRAINER PASQUALINI

**Encontro e confronto do (in) visível na tradução
do romance *Il Fu Mattia Pascal* de Pirandello**

Florianópolis, (SC)

2005

JOSENI TEREZINHA FRAINER PASQUALINI

**Encontro e confronto do (in) visível na tradução
do romance *Il Fu Mattia Pascal* de Pirandello**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura – Mestrado em Teoria Literária – da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientadora: Dra. Andréia Guerini

Florianópolis (SC)

2005

DEDICATÓRIA

**À Deus, meus pais, Biti, Amanda e Gustavo, *per le volte che me avete fatto
saporire un attimo di pace.***

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho tornou-se possível graças ao incentivo e ajuda de

Maura, Célio, Jackeline e Jaqueline, colegas e hoje amigos.

Os demais agradecimentos vão para todos aqueles que de alguma forma

me incentivaram durante toda essa caminhada:

Aos meus irmãos e cunhados, pelo carinho e preocupação;

Ao Carlo pelo sincero carinho e grande incentivo;

Para Criss e Maria Teresa A. pela torcida e apoio;

**Ao pessoal da Banda Vecchio Scarpone: “*Sentirai una radio che suona
lontana, cantera una vecchia canzone italaliana... e nei occhi tuoi voglia di
vincere...*”;**

**À Coordenação do Curso de Pós Graduação em Literatura pelo carinho e
disponibilidade;**

Em especial, para Andréia Guerini pelo crescimento proporcionado.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é o de analisar duas traduções brasileiras do romance *Il Fu Mattia Pascal*, de Luigi Pirandello; verificar como Pirandello se inseriu na literatura italiana e os principais traços estilísticos de sua obra em geral e de *Il Fu Mattia Pascal*, em particular; observar se as traduções distanciaram-se ou aproximaram-se do original e se os tradutores brasileiros Mário da Silva e Helena Parente Cunha foram visíveis ou invisíveis de acordo com a teoria de Lawrence Venuti.

Palavras-chave: Tradução literária. Pirandello traduzido. Visibilidade/invisibilidade.

RIASSUNTO

Lo scopo di questa dissertazione è l'analisi delle traduzioni brasiliane del romanzo *Il Fu Mattia Pascal*, di Luigi Pirandello; come egli si è inserito nella letteratura italiana e osservare le principali caratteristiche dello stile della sua opera in generale e, *Il Fu Mattia Pascal*, in speciale; verificare se la traduzione si avvicina o si allontana dall'originale e se i traduttori brasiliani Mário da Silva e Helena Parente Cunha sono stati visibili o invisibili secondo la teoria di Lawrence Venuti.

Parole-chiave: traduzione letteraria, Pirandello tradotto, Visibilità/invisibilità

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 LUIGI PIRANDELLO NA LITERATURA	14
1.1 A Itália de Pirandello	14
1.2 Pirandello e a Crítica	18
1.3 A Literatura de Pirandello no Brasil	26
2 O ESTILO LITERÁRIO DE PIRANDELLO	31
2.1 Estilo: Peculiaridades da Escrita Literária	31
2.2 Aspectos Marcantes da Obra de Pirandello	34
2.3 Características Estilísticas do Romence <i>Il Fu Mattia Pascal</i>	43
3 A TRADUÇÃO DO ESTILO DE PIRANDELLO	51
3.1 Tradução: um Confronto, um Encontro	51
3.2 Aspectos a Confrontar	56
3.3 A Possibilidade do Visível	83
4 CONCLUSÃO	89
BIBLIOGRAFIA	96
ANEXOS	101

INTRODUÇÃO

A tradução é um fazer intelectual que não pode ser considerado isoladamente, pois trabalha articulando-se com outros universos tais como antropológico, sociológico, cultural e lingüístico.

Assim, os estudos da tradução transformaram-se numa via de mão dupla, contribuindo para a expansão não somente das suas bases de conhecimento, seus pressupostos, concepções e seus agentes, mas também pontos de encontro para as reflexões pertinentes a outras áreas do saber.

No campo da literatura, as traduções propiciam um espaço de cruzamentos múltiplos que são fundamentais para a construção da própria identidade cultural, contribuindo para a história das formas literárias e seu percurso evolutivo. É um processo interativo que envolve língua, literatura e cultura ligado às obras e à história, que se complementam, não se excluem.

Ao considerar os diversos elementos que compõem o ato tradutológico - língua de partida, língua de chegada, autor, fatores editoriais, contextos históricos e a ideologia que permeia o texto de partida e o traduzido -, percebe-se a figura central do tradutor, pois o resultado de seu trabalho não é somente a solução de um “problema” de língua e comunicação, mas revela uma função de mediação essencial entre os povos.

Os estudiosos da tradutologia concordam que o ato da tradução e o texto a traduzir encontram-se envolvidos em uma estrutura entremeada por

variáveis sociais, históricas, intencionais e ideológicas constitutivas da linguagem de cada indivíduo ou grupo de indivíduos e determinantes de um texto. Para Lawrence Venuti (1995, p. 116):

a matéria prima - componentes textuais para o autor, texto e língua estrangeira para o tradutor - e o campo conceitual, no qual essa matéria prima é transformada, são ambos ideológicos, porque já existem previamente na história cultural e porque estão implicados em conjunturas de forças sociais anteriores.

Os componentes textuais do autor, ou para usar as palavras de Venuti, a sua matéria prima permeada de forças sociais, através da prática tradutória poderão difundir-se ou renovar-se no panorama das literaturas, pois a tradução favorece a intertextualidade e o recíproco enriquecimento das culturas. É reveladora das particularidades ligadas a fatores sócio-culturais, às especificidades de cada língua e aos aspectos ligados a cada enunciação.

Para Umberto Eco (2003), a literatura é um valor imaterial que se lê por deleite, elevação espiritual ou ampliação de conhecimentos, assumindo funções na vida individual e social. Para o autor, a literatura mantém a língua como patrimônio coletivo, criadora tanto de uma identidade como mantenedora de uma comunidade. Outra de suas funções é a educativa, que não comporta meramente a transmissão de idéias morais ou a sua transformação, mas, sim, um educar para a liberdade, para a criatividade e para a vida.

Se a literatura tem essas funções, o texto literário traduzido as recebe direta ou indiretamente, abarcando outras que a história ao longo dos séculos lhe atribuiu. Bastará lembrar a função da tradução na Antigüidade, na Idade Média ou no Renascimento, além de tantas outras. Uma das funções a ser destacada, da qual faz menção o autor Friedrich Schleiermacher em seu ensaio *Sobre os diferentes métodos de tradução*, escrito em 1813, é a de colocar um

povo em contato com a literatura de outros povos e apreciar o que cada um deles, em diferentes épocas, escreveu; idéia compartilhada também por Madame de Staël. Octavio Paz (1971 apud OSIMO, 2002), a exemplo de Schleiermacher e Staël, defende que a razão da tradução, por um lado, é a supressão das diferenças entre as línguas e, por outro, acaba por revelar todas as diferenças em sua plenitude. Através da tradução podemos nos identificar com culturas diversas ou semelhantes à nossa.

A tradução propicia um intercâmbio de temas e formas com outras literaturas, seu papel torna-se cada vez mais importante devido ao aumento do comércio e às trocas culturais. Ao mesmo tempo, intensificam-se a revisão e discussão das teorias que abarcam aquela atividade. Uma série de estudos feitos permitem revelar tendências comuns ou dominantes, que levem a uma teorização com influências dos resultados teóricos impostos no passado. Steiner (1984) afirma que as teorias da tradução foram, durante muito tempo, simplesmente variantes de uma única questão, a da fidelidade. Esta variação gira em torno da oposição “*lettera e spirito*”, palavra por palavra ou o sentido das palavras.

Venuti (1995, p. 112) diz que “a tradução é uma produção ativa de um texto original, mas que mesmo assim o transforma”; a transformação é possível e é delimitada pelo “campo conceitual” - expressão de que o autor se utiliza quando, por analogia, compara o processo de tradução ao processo produtivo de Althusser, ou seja, é delimitada pela forma, pelo conteúdo, pela corrente intelectual e pelo estilo.

Já a delimitação do estilo de um autor é tão difícil de ser feita quanto definir o que seja o estilo. Para uma primeira corrente, estilo é um desvio em

relação à norma gramatical, para outra, refere-se às escolhas em relação à língua. Representante desta é Charles Bally, o criador da estilística como disciplina, que segundo Proença Filho (2005, p. 54) é “tarefa que consiste na busca dos elementos expressivos e que, num dado momento, servem para produzir os movimentos do sentimento e da razão”. A primeira corrente também tem suas restrições: desvio em relação à norma implica em que esta última seja definida e estabelecida e, como sabemos, a norma não é assim tão clara. No entanto, as duas correntes convergem no sentido de ver o estilo a serviço da criação artística.

Compagnon (2003, p. 173) expressa a dificuldade de se encontrar um conceito puro para estilo e acrescenta “é uma noção complexa, rica, ambígua, múltipla. [...] é norma, ornamento, desvio, tipo, sintonia, cultura, é tudo isso que queremos dizer, separadamente ou simultaneamente, quando falamos estilo”.

Embora de difícil definição, é sobre o estilo, ou seja, a tradução de alguns elementos do estilo de Luigi Pirandello que se focará este trabalho, não na tentativa de encontrar o conceito, mas de observar se o estilo deste autor mantém-se ou não nas traduções brasileiras. Da obra de Pirandello, servirá de *corpus* para esta dissertação o romance *Il Fu Mattia Pascal*.¹

O romance *Il Fu Mattia Pascal* foi pela primeira vez traduzido para o português do Brasil no ano de 1933, por Souza Jr., com o título *O falecido Matias Pascal*, editora Globo Porto Alegre e reeditado em 1941. A editora Martins, de São Paulo, publica-o em 1964, também com o título *O falecido Matias Pascal*, porém sem indicação de tradutor, e, em 1970, com o mesmo título e a tradução de Raul de Polillo. As traduções analisadas serão as de Helena Parente Cunha

de 1970, com o título *O Finado Matias Pasca*² e a de Mário da Silva, de 1978, intitulada *O Falecido Mattia Pasca*³.

Para este trabalho, inicialmente, fez-se uma leitura do original, além da leitura de críticos literários, o que permitiu um levantamento de alguns dos traços considerados por estes pertinentes e característicos do estilo de Pirandello. Em seguida, fez-se a leitura das traduções para depois efetuar o encontro e o confronto entre o original e as traduções e averiguar se alguns aspectos do estilo pirandelliano foram mantidos ou não na tradução e se o tradutor se manteve visível ou invisível. Venuti foi o teórico que serviu de base para abordar a invisibilidade ou visibilidade dos tradutores.

Não foi objetivo deste trabalho aplicar à tradução conceitos de “boa ou má”, tentou-se verificar e apontar algumas das práticas adotadas pelos tradutores Mário da Silva⁴ e Helena Parente Cunha⁵, evidenciando o momento em que o tradutor estrangeiriza a tradução e o momento no qual ele a domestica.

Assim sendo, esta dissertação divide-se em três capítulos. Parte-se de um capítulo no qual se apresenta o escritor Luigi Pirandello, o contexto histórico-social do qual o autor faz parte e a sua presença no cenário brasileiro, bem como ele é visto por alguns críticos e historiadores literários como Bobbio, Galletti, Guglielmino e Sansone. Em um segundo momento, aborda-se a

¹ O romance foi escrito em 1904. A edição aqui utilizada é a 14^a, publicada pela Arnoldo Mondadori Editore.

² Além desta a editora Delta publicou, em 1966, uma tradução do mesmo romance feita por Cunha. Por não se encontrar mais disponível no mercado, não foi possível averiguar se a de 1970 foi uma reedição daquela de 1966.

³ A tradução de *O falecido Mattia Pasca* foi publicada pela primeira vez pela editora Abril Cultural, em 1972, e reeditada em 1978 e 1981.

⁴ Mário da Silva é tradutor não somente da língua italiana, mas também da alemã, foi o primeiro a traduzir *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o italiano, em 1928.

questão do estilo presente nas obras de Pirandello e em especial no romance // *Fu Mattia Pascal*. Por fim, analisam-se duas traduções brasileiras deste romance e se os aspectos relacionados ao estilo do autor italiano permaneceram nelas ou não e se os tradutores foram visíveis ou invisíveis.

⁵ Helena Parente Cunha é escritora de contos, romances, poesias e ensaios literários, é tradutora da língua francesa e italiana.

1 LUIGI PIRANDELLO NA LITERATURA

Se a história avança, o conhecimento que dela adquirimos retrocede, de tal modo que, ao escrevermos sobre nosso passado recente, descobrimo-nos continuamente fazendo o percurso inverso.
Terry Eagleton

1.1 A Itália de Pirandello

A partir da última década do século XIX, fatores como a descoberta de novas possibilidades no uso de minerais para obtenção de energia e, sobretudo, a inovação tecnológica contribuíram para uma mudança significativa no sistema de trabalho, estimulando um novo ciclo expansivo da indústria. O aço, a química, a eletricidade e a introdução de novas energias nos modos de produção deram origem a empresas gigantescas, passou a vigorar nas indústrias o “taylorismo”, sistema organizador do trabalho operário - uma produção em massa para um consumo em massa. A crescente necessidade de mão de obra transformou a vida nas cidades e a vida do povo.

A progressiva difusão, no mundo, da industrialização, da urbanização, do consumo e da produção em massa provocaram alterações quantitativas e qualitativas no modo de viver do povo. Um dos avanços significativos foi o desenvolvimento dos meios de comunicação e, com eles, a circulação de valores, idéias e modelos de comportamento. Mudaram as formas de organização social e apareceram novas formas de comunicação para atender às exigências de uma nova vida. O rádio, o cinema, as revistas e os jornais

transformaram-se, aos poucos, nos meios de comunicação em massa e em potentes veículos de possível instrumento político e de condicionamento ideológico a favor das classes dominantes.

Na Itália, a política que envolvia a questão do desenvolvimento industrial não se preocupava com um desenvolvimento homogêneo, pois as indústrias instalavam-se quase exclusivamente na região Norte do país, área abrangendo Turim, Gênova e Milão. Havia um abandono da região Sul, fato que contribuiu ainda mais para sua separação econômica da Itália Setentrional. O Sul era formado, em sua maioria, por um povo miserável, faminto por alimento, por terra e por liberdade. Essa característica imanente de almejar uma vida melhor de acordo com Deliso Villa (2002, p. 40) “Non era semplicemente il desiderio di possedere; era la voglia di uscire dal nulla, di acquistare una dignità”.

O *Resorgimento*, movimento político criado com o intuito de fazer da Itália um Estado descentralizado, formado por regiões autônomas, com um povo senhor de seu próprio destino e que não fosse alijado da vida política do seu país, passava por um momento de extrema fragilidade. Aquilo que deveria ter sido libertação transformou-se em uma guerra de conquistas (VILLA, 2002). Os humildes permaneceram como antes do *Resorgimento*, sem voz, e dirigidos por autoridades insensíveis às necessidades das massas.

Para Salvatore Guglielmino (1986), a vida política desse período estava sob o fenômeno do “transformismo parlamentar”, quando grupos parlamentares perderam suas características distintas, provocando o enfraquecimento dos grupos políticos e a possibilidade de oposição. A partir daí,

a burguesia instalou-se no poder. Esse pano de fundo fez crescer um contingente de indiferentes e céticos em relação à vida política da época.

No início de 1900, Giovanni Giliotti assumiu o poder e passou a orientar a vida política italiana de forma diversa daquela dos últimos anos do século precedente, buscando sem sucesso a integração entre as forças do socialismo e do liberalismo.

No campo das idéias, de um modo geral, em toda a Europa era latente a necessidade de mudanças com vistas a suplantando uma cultura positivista já em crise. Aquele modelo positivista de descrição e explicação científica que, após o triunfo do final do século XIX, sofreu uma progressiva banalização de suas idéias e métodos, não era mais capaz de satisfazer os espíritos ansiosos por respostas sobre a razão e a verdade.

Na cultura filosófica, freqüentemente, reapareciam questões sobre a crise da ciência, da razão e dos valores. “Si vive ormai nella più assoluta incertezza ideologica, mancano punti capitali di riferimento, e tutto può diventare possibile proprio perché, tutto in fondo, si equivale”. (SQUAROTTI, 1991, p. 471). Socialistas ou liberalistas, nacionalistas ou idealistas tinham em comum a consciência da necessidade de mudanças.

Croce, neoidealista e antipositivista, um dos principais filósofos e críticos italianos da época, fundamentou em *Filosofia dello spirito*, 1902, as bases para uma reflexão sobre a arte. Para ele a arte é autônoma, é uma atividade expressiva e intuitiva estranha a qualquer valor intelectual ou valor moral. Concebia a história da arte como um processo contínuo de melhoramento, pois uma obra de arte nunca se repete, portanto, ela não deveria

seguir modelos e sim se renovar. De acordo com Aurelia Bobbio (1980), a influência de Benedetto Croce foi bastante significativa no campo da literatura.

Gabriele D' Annunzio, escritor italiano, também representou a incerteza desse complexo mecanismo da nova época, quando a única certeza era de se querer o novo. D'Annunzio, na busca da mudança, suscitou reflexões, para tanto retornou ao sistema filosófico do passado, baseando-se nas noções de uma nação de origem romântica, de uma Itália das glórias do Renascimento ou ao grego-mitológico. Para Giorgio Bárberi Squarotti (1991), D' Annunzio, na ânsia de renovar seus escritos, produzia uma impressão de novidade. Impressão, pois na verdade eram produções marcadas pelo passado distante e não possuíam nenhuma relação com as gerações contemporâneas.

Nessa atmosfera que emanava da crise da ciência, da razão e dos valores, das formas e tradições literárias, expandiram-se as possibilidades de transformação em todas as áreas do conhecimento humano. A literatura passou a explorar, como protagonistas, personagens de classes sociais inferiores: o mundo dos pobres, dos trabalhadores, dos marginais e dos soldados, entre outros. Os escritores franceses, por exemplo, ofereciam uma arte que denunciava, de forma clara, a insustentável situação dos operários franceses, sendo Émile Zola um dos principais expoentes do Naturalismo francês, como ficou conhecida essa literatura de denúncia.

Na Itália, Luigi Capuana e Giovanni Verga foram os representantes de uma análoga tendência, revelando em seus escritos o mundo dos pescadores e trabalhadores braçais sicilianos. Porém, diferiam dos naturalistas franceses, pois, ao contrário deles, os italianos descreviam a situação do homem siciliano, oprimido pela miséria e pela injustiça social de modo velado, sem um cunho

revolucionário. Essa escrita imprimiu uma renovação na literatura italiana e passou a ser conhecida como “Verismo”, um modo de afirmação dos direitos de uma arte que fosse capaz de oferecer uma “ilusão” da realidade.

A literatura européia continuou influenciando a literatura italiana. No romance, notava-se a presença de escritores que procuraram transferir o interesse de escritos que narravam fatos externos para aqueles que narravam fatos de caráter interno, mais íntimos e profundos, pertencentes ao mundo interior das personagens. Na Itália, foram exploradores dessa nova característica Italo Svevo e Luigi Pirandello.

1.2 Pirandello e a Crítica

Luigi Pirandello nasceu em Agrigento, na Sicília, em 28 de junho de 1867. Filho de Stefano Pirandello e Caterina Gramitto, passou a infância em Agrigento e a juventude em Palermo, para onde o pai se transferiu com a família a fim de melhor gerir seus negócios, ligados à exploração de uma mina de enxofre. Fez seus estudos universitários em Palermo, Roma e na Alemanha, concluindo o curso de Filologia com a tese de licenciatura *Sons e Evolução Fonética do Dialeto de Agrigento* (1891). Casou-se com Maria Antonietta Purtulano em 1894.

A família abastada pôde garantir ao escritor, por um tempo, a tranqüilidade para dedicar-se à literatura. No entanto, os negócios com a mina

de enxofre decaíram e a sua vida tomou novos rumos. Pirandello, sem os rendimentos da mina começou a trabalhar. Tornou-se professor de uma instituição de ensino médio e deu aulas particulares. Na mesma época, Maria Antonietta, sua esposa, começou a apresentar os primeiros sinais de loucura. Pirandello, além das aulas, intensificou sua produção literária. Segundo Silveira (1999, p. 37), o escritor italiano buscou na ficção um refúgio para os problemas domiciliares e, mais do que isso, os “títulos de algumas de suas peças *Como Queiras, O prazer da honestidade, Assim é (se Ihes Parece), Mas Não é Coisa Séria e Cada um a Seu Modo*, parecem soar a réplica irônica e estóica aos acontecimentos”.

Em 1889 foi editado o primeiro livro do autor, *Mal Giocondo*, livro em versos e a partir de então romances, contos, comédias, tragédias, ensaios e peças de teatro. Pirandello também foi crítico literário e tradutor, seus sucessivos trabalhos ajudaram a desenhar a história da literatura italiana como hoje a conhecemos.

O escritor morreu em 10 de dezembro de 1936, em Roma, no mesmo ano em que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, não só pelo conjunto de sua obra, mas, principalmente, pelo sucesso de não só levar aos palcos histórias de aristocratas e burgueses, mas uma nova forma de teatro, o “teatro no teatro”. Foi o próprio Pirandello que assim nomeou o seu teatro, talvez pelo fato de o autor fazer uso da metalinguagem. Suas personagens discutiam seus próprios papéis, a influência do autor da peça e de certa forma a relevância do teatro para a vida de um povo.

Pirandello reproduziu de modo diverso a representação convencional da realidade. Com os novos modelos de narrar suscitou opiniões diversas sobre a composição exterior de fatos e de personagens e a sua decomposição interior. Sua narrativa era preferencialmente voltada ao interior. Era rebelde à retórica tradicional, por acreditar que esta ensinava, nas escolas, uma composição de caráter essencialmente externo, e aos escritores, como Benedetto Croce, que acreditavam ser o humorismo um gênero de arte. As divergências entre o pensar de Pirandello e de estudiosos como Croce, acabou provocando um fato positivo, o debruçar dos críticos a fim de tecerem um parecer sobre a arte pirandelliana.

Os romances do início do século XX revelavam a crise do homem moderno: a solidão e o aniquilar-se. O campo das indagações psicológicas se abria vastíssimo e passava a ser tema da literatura ocidental, e diversas se tornaram as formas, as estruturas e os estilos de narrar.

Sob influência de Freud, ganhava espaço a tentativa de desvendar o homem através da *psique*. Sua teoria revolucionária sobre a vida psíquica humana gerou influência da psicanálise não somente no campo clínico, mas também no âmbito das produções artísticas e da crítica literária.

Sob o olhar da psicanálise, a descrição do comportamento das personagens e suas motivações tomou novos rumos; aprofundou-se a análise dos comportamentos individuais e coletivos, buscando na revelação dos sonhos a resolução de medos, angústias e traumas, invadindo para isso a mente, parte mais individual e secreta do ser humano. Afirma Sansone (1951, p. 601) “È naturale che con lo svolgersi di una narrativa di tal natura debbano mutarsi profondamente le forme, le strutture e lo stile”. Nomes como Mallarmé, Proust,

Baudelaire, Kafka, Virginia Woolf e Joyce apareceram e ditaram características e maneiras novas de narrar.

Pirandello, assimilando as concepções freudianas, colocava-se ao lado desses romancistas, exploradores do labirinto interior, subvertendo e alterando as estruturas temporais e espaciais dos romances até então existentes. Passava da fase verista - preocupação com os fatores externos -, para uma fase mais interna. A partir de agora, o autor italiano, alimenta seus escritos com a situação do homem em crise, ressaltando em suas obras uma tendência psicológica.

As personagens se renovavam, não possuíam mais origens certas, não eram os burgueses donos de grandes capitais e poder de direção na política, nem o homem artesão e agricultor, nem o operário das fábricas que, com as inovações tecnológicas, executava tarefas repetitivas, mas sim o pequeno burguês. Os fatores que mais contribuíram para a ascensão dessa personagem foi a crescente oposição à sociedade burguesa e, em particular, ao positivismo.

A matéria prima dos textos de Pirandello eram os fatos da vida cotidiana, da vida do homem que seguia secamente as normas impostas pela sociedade, que ignorava os desejos do seu íntimo. Por vezes, esse homem queria viver livre de normas, entretanto não era o simples livrar-se das normas que o libertaria, mas a sua auto-superação, com o objetivo de alcançar valores humanos maiores em detrimento dos valores impostos pelas convenções sociais.

A temática existencial e os problemas da subjetividade, conforme os críticos Cesarini e Federicis, na produção literária de Pirandello, ligavam-se ao

movimento de idéias, gostos literários e pensamento filosófico, influências de Nietzsche e Dostoievski. Esse homem moderno, na incansável busca da verdade, acaba perdendo a noção de totalidade, só conhece a realidade fragmentada e como bem observam estes críticos: “L’uomo moderno conosce la realtà solo nei suoi dettagli, si perde nei suoi labirinti; (...) per uscire dai labirinti non ha più nessuna guida e nessun filo segreto”. (CESARINI; FEDERICIS 1996, p. 121).

A personagem pirandelliana, guiada por regras gerais e igualitárias, vivia momentos de angústia, de não ser ela mesma e nem outra, ao mesmo tempo em que não sabia mais quem era. No romance *Uno, nessuno e centomila* de sua autoria, publicado em 1925, a personagem Vitangelo Moscarda exprime essa angústia, quer descobrir sua identidade e acaba por reconhecer que não tem nenhuma, e ao mesmo tempo tem mil: “[...] acreditava que esse estranho fosse um só, um só para todos, [...] esse meu drama atroz se complicou com a descoberta dos cem mil Moscardas que eu era não só para os outros, mas também para mim”. (PIRANDELLO, 2001, p. 32). Ocorria o desdobramento da personagem, ela percebia que para cada indivíduo seria única e diferente, era uma e era muitas, portanto, teria várias “máscaras”, uma para cada pessoa com quem se relacionava. Recorrente era também sua individualidade, perseguida pelo tormento de livrar-se de um passado que a condenava, do estigma que a sociedade lhe impunha.

Para Alfredo Galletti (1967, p. 395), os enredos pirandellianos e os personagens são:

Umili e mediocri personaggi, casi dolorosi o meschinamente crudeli, fiacchezza e disorientamento della volontà, malattia della personalità, umorismo, contituiscono pure gli elementi dell'arte del Pirandello, cioè dello scrittore italiano forse più ammirato e discusso in Europa e che certo esprime più efficacemente di molti altri un aspetto della sensibilità artistica e morale contemporanea.

A crítica, ao se reportar a Pirandello, enfatiza sua dramaturgia. É possível que tal relevância advinha do fato de ele ser conhecido e descrito por muitos como o reformulador do fazer teatral.

Ao que tudo indica, a paixão pelo teatro começou cedo na vida de Pirandello. Aos doze anos escrevia peças de teatro para os irmãos e primos representarem, dando seus primeiros passos como dramaturgo e diretor. Mas somente quando o autor já contava com quarenta e quatro anos, em 1910, deu-se a encenação de uma de suas primeiras peças - *La Morsa* - em palcos italianos.

Seu trabalho como dramaturgo em muito contribuiu para torná-lo mais conhecido não apenas na Itália, mas também internacionalmente. Homem inquieto que procurava sensibilizar dramaturgos, instigando-os a “re-ouvir” e a “re-pensar” a dramaturgia. Nas palavras do próprio autor:

A possibilidade de obter todos os efeitos, a técnica levada à sua perfeição máxima, está acabando por matar o teatro. (...). As danças, as acrobacias, o circo equestre, as mutações rápidas de cena e com máquinas potentes e perfeitas acabaram por tornar-se outros tantos meios de corrupção do próprio teatro. Eu, com o meu drama novo, pretendo reagir contra essa tendência. (PIRANDELLO Apud MAGALDI, 1991, p. 92)

O dramaturgo propunha um cenário simples, o mais vazio possível, causando ao espectador um efeito de estranheza. O que de regra geral acontecia era que os dramaturgos procuravam uma forma de transferir a permanente busca da “estabilidade e segurança social” também através do cenário. Fazendo uso das palavras de Eagleton (2003, p. 258) “a especificação

do mobiliário e a busca de uma ‘verossimilhança’ perfeita - inevitavelmente nos transmitem a sensação da inalterável solidez desse mundo social”. Para o dramaturgo italiano, o teatro representava a vida de uma nação, por isso a sua preocupação com as novas técnicas e efeitos especiais que poderiam, ao invés de ajudar, corromper o teatro.

Entre os anos de 1915 e 1925, Pirandello afirmou-se como dramaturgo. Seus temas e formas, sem as histórias de presumíveis burgueses e aristocratas, eram os do teatro futurista, um teatro de vanguarda. No teatro de fantoches, trabalho proposto pelo Futurismo de Marinetti, acontecia a interação entre o público e os fantoches, esta característica, inteligentemente, Pirandello adaptou em suas peças a fim de exaurir a comédia burguesa, sem mais razão de continuar existindo naquela época.

Uma característica marcante do teatro da época, denominado “comédia grotesca”, era a questão do riso. O riso tinha o intuito de não deixar transparecer diretamente a tragédia que envolvia cada ser humano, tragédia advinda na maioria das vezes de convenções sociais, das quais o ser humano estava à mercê. Pirandello soube individualizar o riso e tirar proveito ao marcar a tragicomédia, nas peças teatrais e nos romances, com um toque de seu humorismo, no qual o amargo é justaposto ao divertido. Seria o riso o provocador da reflexão que passaria a existir na dramaturgia pirandelliana.

Os temas nas peças de teatro do autor italiano eram, de certa forma, os dos romances, onde a personagem procura reconstruir-se, encontrar-se e, nessa busca incansável do verdadeiro eu, perde-se para sempre. O homem se interroga e suas respostas são sempre incertas. Seus escritos marcados pelo humor espelhavam ora uma tendência filosófica, ora realista.

Pirandello não se afastou dos problemas sociais e morais, pelo contrário, apresentou-os em situações complexas. A idéia do que o outro faz de alguém, ou de alguma situação, e o efeito provocado por esse parecer é explorado sob vários ângulos. O da loucura, por exemplo, aparece na peça *Enrico IV*, escrita no ano de 1921, na qual a mentira e a verdade se mostram como temas éticos. Nesta peça, um jovem, após um acidente, perde a memória e passa a acreditar ser Henrique IV, rei da Alemanha em 1077. Após doze anos nesse “papel”, recupera a memória e percebe o quanto a vida a sua volta havia mudado, até sua amada se tornara amante de seu melhor amigo. Não aceita essas mudanças e resolve então viver uma farsa, finge-se de louco, vive uma ficção e se assiste vivendo. É a mentira que se transforma em verdade.

Pirandello demonstrou capacidade e ousadia ao explorar metalingüisticamente o fazer teatral, ao dar relevância ao jogo cênico e às personagens, modificando significativamente o texto dramático. Essa nova dimensão teatral pôde ser observada na peça *Sei Personaggi in cerca d'Autore*, escrita em 1921. Nela, o dramaturgo levou ao palco seis personagens que chegam à procura de um autor e, ao longo da peça, desenham a diferença entre um ator e uma personagem. Um jogo onde a imaginação toma conta para trazer à luz o que é a verdade do teatro. Pirandello nesta peça revelou a eternidade da personagem e a sua independência em relação ao autor.

O autor dedicou-se ao teatro escrevendo aproximadamente 44 (quarenta e quatro) peças. Os temas básicos - para cada um, uma verdade e realidade, enigma da personalidade, loucura e sanidade - foram aplaudidos em muitos países. Para Otto Maria Carpeaux (1959, p. 319), o autor pode ser

considerado o reformulador do teatro moderno e afirma que “Pirandello descobriu mais uma dimensão do teatro, o teatro no teatro”.

1.3 A Literatura de Pirandello no Brasil

De acordo com Sérgio Buarque de Hollanda (2002), em *A contribuição italiana para a formação do Brasil*, os europeus corroboraram na formação da identidade brasileira, povos ibéricos e não ibéricos deixaram seu legado nesse país contribuindo para a sua diversidade cultural. Na literatura, a exaltação aos italianos teve início no século XVI e foi usada como antídoto ao espanholismo que aqui existia. Ainda, no século XVIII, não somente os letrados e ricos, mas também a população mais humilde passa a conhecer os escritores italianos.

Para Hollanda (2002, p. 109), a influência italiana esteve

presente e ativa nos mais variados aspectos da história e até da pré – história da colonização do Brasil [...] razão poderosa para que se estimule o conhecimento recíproco entre dois povos, duas culturas tão distantes entre si no espaço, mas tão próximas nas suas raízes comuns e seculares.

Através das traduções deu-se maior relevo à literatura italiana no Brasil, como resultado surgiu a interação enriquecedora entre as literaturas em questão – brasileira e italiana. Muitas vezes, é somente por intermédio da tradução que o “outro” cruza fronteiras e, portanto, é na prática tradutória que se poderá difundir ou renovar o panorama das literaturas, favorecendo a intertextualidade e o recíproco enriquecimento das culturas.

Na década de vinte do século XX, apareceram no Brasil as primeiras traduções de Luigi Pirandello. A partir daí, tivemos disponíveis alguns estudos em ensaios e prefácios, que enfatizaram as inovações trazidas por Pirandello à linguagem teatral e à narrativa daquele século. Nestes trabalhos foram destacados seu modo particular de representar a realidade e as suas personagens, reflexivas e introspectivas por conta do embate entre as regras sociais e as suas convicções íntimas, o que, geralmente, acarretava uma crise de identidade.

Conforme Sabato Magaldi, Pirandello, com extraordinária riqueza estética, adotou como tema a inconstância humana e as coincidências entre a realidade vivida e a ficção, abarcava questões da personalidade humana, da sua verdadeira identidade, da impossibilidade de se distinguir o que é real do que é aparente. Por deixar a razão fluir e debater idéias em seus textos foi muitas vezes acusado de filósofo, mas afirma Magaldi (1991, p. 82), “a verdade é que Pirandello embora possa parecer, numa análise superficial, um sofista que se deleita em realizar jogos cerebrais, funda a sua obra numa ação dramática feita ao mesmo tempo de paixão e razão”.

Pirandello surpreende porque explorou com arte aspectos psicológicos, transformando-os em literatura. Suas personagens são tomadas por profundas reflexões, são solitárias, desajustadas, com um comportamento bizarro que as leva até as portas da insanidade, destacando-as da realidade costumeira.

No romance *Uno, nessuno e centomila*, a personagem Vitangelo Moscarda declara que nem ela nem ninguém possui realidade fixa: “*Há em mim e para mim uma realidade minha, aquela que eu me dou; e uma realidade sua e*

de vocês, para vocês, aquela que vocês se dão - as quais nunca serão as mesmas, nem para vocês nem para mim". E ainda alerta a personagem que, diante dessa descoberta, só nos resta o consolo: "*que a minha realidade não é mais verdadeira que a sua, e que tanto a minha quanto a sua duram um só momento*". (PIRANDELLO, 2001, p. 56).

O ser humano mostrado por Pirandello, frente à imposição da sociedade, perde sua identidade e vai assumindo máscaras, identidades múltiplas, dependendo de onde e com quem está. Quando o próprio autor, em 1927, no Rio de Janeiro, perguntado se a idéia da multiplicidade de identidades não acarretaria também uma negação de responsabilidade e, portanto, de qualquer espécie de moral, Pirandello assim respondeu ao repórter do "*O Jornal*", Sérgio Buarque de Hollanda (1927 apud PIRANDELLO, 2001, p. 221):

Ao contrário, a minha concepção de vida impõe a afirmação da lei moral, nunca a negação. É preciso compreender a minha obra, que eu não sou um autor de farsas, mas um autor de tragédias. E a vida não é uma farsa, é uma tragédia. O aspecto trágico da vida está precisamente nessa lei a que o homem é forçado a obedecer, a lei que o obriga a ser um, nenhum, cem mil, mas a escolha é um imperativo necessário. E é essa escolha que organiza a nossa harmonia individual, o sentimento de nosso equilíbrio moral. É ela que constitui a tragédia e faz com que meus dramas não sejam simples farsas. Eles apresentam uma lei de sacrifício: o sacrifício da multidão de vidas.

Apesar de seu reconhecimento no Brasil, poucos foram os que se dedicaram a um possível estudo comparativo entre o autor e dramaturgo italiano com autores brasileiros.

Dentre as opiniões externadas por brasileiros, destacamos Tristão Ataíde (1928, *apud* FABRIS e FABRIS, 1999). Para ele, Pirandello escreve sobre o homem moderno, um homem que vive com a relativização da verdade, que ao contrário de torná-lo alheio aos sentimentos da humanidade, irá

transformá-lo em um ser mais humanizado, levando-o para mais perto de sua verdade. Já para Oscar Mendes (1941 *apud* FABRIS e FABRIS, 1999, p. 388):

a sua arte estranha, seca, misteriosa e surpreendente, oscilante entre o trágico e o grotesco, quando não, hibridamente, misturando-os, o seu inóspito cerebralismo, a sua dúvida ansiosa, o seu hamletismo desorientador e dessorante, tudo conspira para afastar do escritor siciliano a média do público leitor.

Outro crítico Cláudio de Souza (1946 *apud* FABRIS; FABRIS, 1999) também registra sua opinião sobre o escritor italiano, afirma que Pirandello militava numa prosa filosófica e usava suas obras para demonstrar sua tese e suas crenças. O palco seria o momento em que a ação cederia lugar ao mundo das idéias e da razão.

O escritor e crítico modernista Oswald de Andrade, em momentos distintos, posicionou-se quanto ao escritor italiano. Em 1923, emitiu opiniões quanto a capacidade e intelectualidade de Pirandello, ombreando-o com Einstein e Freud. Dizia ainda que a sua dramaturgia renovadora correspondia às renovações da ciência. O brasileiro acreditava que o autor italiano não poderia ser rotulado de pessimista, pois os escritos carregavam em seu bojo as marcas do humorismo, qual seja, o “sentimento do contrário”. Já no ano de 1943, Oswald, militante do Partido Comunista Brasileiro, condenava os escritos de Pirandello pela ausência de engajamento político “anti-revolucionário e o afastamento daquilo que ele considerava o verdadeiro objetivo da arte teatral”. (1972 *apud* FABRIS; FABRIS, 1999, p. 386). Andrade, ao contrariar sua idéia inicial, vem evidenciar um fato negativo em relação ao autor Pirandello, porém positivo para a história da literatura, já que oportunizou a releitura do autor.

Além dos estudiosos citados, outros também se manifestaram e repisaram idéias já anteriormente expostas. Há de se frisar que Pirandello foi

lido muitas vezes no italiano, ou ainda no francês, no alemão e no espanhol. Das obras traduzidas para o português que corroboraram para o reconhecimento do autor como romancista e dramaturgo no Brasil, destacamos, com base em fontes variadas e, sobretudo, segundo Annateresa Fabris e Mariarosário Fabris (1999) as seguintes obras:⁶ *O Falecido Mattia Pascal*; *Seis Personagens à Procura de Um Autor*, *Henrique IV*, *Um nenhum e cem mil*, *Os Velhos e os Moços*, *O humorismo*, *Esta Noite se representa de Improviso*, *Cada Um a Seu Modo*.

Após essas considerações passaremos agora a analisar alguns traços característicos da escrita pirandelliana, a fim de individualizar o estilo de Pirandello.

⁶Anexo tabela que contem as obras traduzidas para o português do autor Luigi Pirandello (Anexo A).

2 ESTILO LITERÁRIO DE PIRANDELLO

... A língua está aquém da literatura. O estilo está quase além: imagens, uma elocução, um léxico, nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte.
Roland Barthes

2.1 Estilo: Peculiaridades da Escrita Literária

O estilo é uma norma, um ornamento, um desvio, um gênero (tipo) ou uma cultura, ou ainda, a soma de todos esses conceitos? Conforme uma tendência sociológica e antropológica de pensadores alemães, ingleses e franceses, o estilo resume o espírito, a visão do mundo própria de uma comunidade. A noção de estilo designa um valor dominante e um princípio de unidade, “um traço familiar”, característico de uma comunidade no campo de suas manifestações simbólicas. (COMPAGNON, 2003, p. 180-183).

A história da literatura é descrita, às vezes, como uma sucessão de vários estilos que irão determinar um período, que será definido pela predominância de traços marcantes: o estilo romântico, o renascentista, o barroco, o clássico, o impressionista, o abstrato e outros, mesclados com gostos e padrões de beleza variados e singulares. “A esse conjunto de textos de determinada nação, que se singulariza pela presença de determinados valores estéticos, dá-se, nas palavras de Diderot, o nome de arte”. (SILVA, 1999, p. 6).

As características de uma obra de arte resultam da decisão pessoal do artista, que poderá mediar ou alterar forma e conteúdo, entendida a forma como o modo de organizar e escolher as palavras e temas, e o conteúdo é o resultado da forma, ou seja, a escrita. Para Fischer (1959, p. 147), a forma “persiste em um estado de equilíbrio relativamente estável, está sempre sujeita a ser destruída pelo movimento e pela mudança do conteúdo”. Ao se analisar um determinado período artístico, precisa-se levar em conta as mudanças estilísticas e formais do estilo dominante. Considerar e respeitar a arte não somente como um conjunto individual e anônimo, mas um trabalho de artistas individuais, com as condições sociais de cada período e o contexto real. Uma análise do estilo “acabará por fracassar se não reconhecer que o conteúdo – quer dizer em última instância: o elemento social - é fator decisivo na formação dos estilos na arte” (FISCHER, 1959, p. 175).

Para Ernest Gombrich (1999, p. 65), o estilo se constitui entre as relações biunívocas de forma e conteúdo. “A essa lei, a qual todas as criações parecem obedecer, chamamos de estilo”. Desde os gregos eram comparados os méritos dos vários trabalhos realizados, discutiam-se poemas e teatro, criticavam-se ou elogiavam-se as características pertinentes a cada obra.

As noções de estilo são complexas e amplas, sofreram a influência de várias ideologias e filosofias, também são sugestionadas pela Lingüística. Charles Bally, ao trilhar os conceitos já percorridos pela lingüística de Saussure, define o estilo como um espaço entre a língua e a fala, ou ainda, um componente coletivo da fala que se difere da língua. (COMPAGNON, 2003).

A língua é um sistema de signos que permite traduzir a consciência coletiva e ao mesmo tempo individual. Ela está à disposição do indivíduo que, no

momento do discurso, dentro de uma gama de possibilidades, evidencia atitudes individuais que singularizam o modo de expressar suas idéias e pensamentos, essa escolha também caracteriza o estilo. Para Umberto Eco (2003, p. 152), não somente o uso da língua pertence ao estilo, “mas também o modo de dispor estruturas narrativas, de desenhar personagens, de articular pontos de vista”.

Vale ressaltar a sistematização que faz Compagnon, após um levantamento das noções que permeiam o entendimento do estilo. Conforme o autor, três aspectos são inevitáveis e insuperáveis para o entendimento das noções de estilo:

O estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável; O estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor; o estilo é uma escolha entre várias “escrituras” (COMPAGNON, 2003, p. 194).

Estilo pode ser entendido como uma forma mais ou menos constante, que varia de acordo com as qualidades e as expressões que persistem na arte de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. É difícil definir com precisão formas, tendências e conteúdos, o que podemos encontrar são zonas de sensibilidade, terrenos comuns entre autores e obras. As formas, tendências e conteúdos das obras literárias envolvem dimensões universais, sociais, históricas e de expressão, traços que caracterizam a individualidade de um escritor, que garantem a construção de um estilo.

Nas diversas manifestações artísticas, podemos entender estilo como sinônimo do modo de exprimir-se do ser humano. Para Bakhtin (1998, p. 201), o romance nos dá a possibilidade de estudar diversos níveis estilísticos a partir das personagens e do narrador, pois no romance estão representadas “todas as linguagens [...] o romance deve ser o microcosmo do plurilingüismos”.

Por possibilitar o estudo da multiplicidade das linguagens e por representar a sociedade de uma época, escolhemos para delinear o estilo pirandelliano, dentre os gêneros literários de que fez uso, o romance. Individuamos um dos primeiros escritos, *Il Fu Mattia Pascal*, 1904, e seu último romance *Uno, nessuno e centomila*, de 1925. Aquele, além de estrutura para análise do estilo pirandelliano, será alvo para confronto do original italiano com suas traduções feitas para o português brasileiro.

2.2 Aspectos Marcantes da Obra de Pirandello

A partir do conceito de estilo proposto por Compagnon, elencamos algumas características que marcam os escritos de Luigi Pirandello. Escolhemos aquelas que servirão de objeto de análise quando do confronto das traduções: o humorismo, a descrição das características psicológicas das personagens, suas máscaras, a conversa do narrador com o leitor e o falar dialetal.

a) Humorismo, o sentimento do contrário: foi no final do século XIX que aconteceram as primeiras mudanças significativas na maneira de narrar e descrever as personagens. Nesse sentido, o romance passa a descrever o choque entre o indivíduo, seu mundo interior e tudo o que o cerca. A nova forma de conceber a arte literária ocorre, segundo Lukács (1982, p. 36), porque “a arte tornou-se autônoma e por isso mesmo deixou de ser cópia, porque desapareceu

qualquer modelo; é totalidade criada, porque a unidade natural das esferas metafísicas está para sempre quebrada”.

A visão naturalista e realista não retratava a complexidade do subjetivismo, o ser e seu íntimo. Pirandello, homem sensível a mudanças, decidiu-se pelo novo. A subjetividade e o dissecar da alma passam a ser focos de seu interesse, homem a frente de seu tempo, assinalou o novo com o toque do seu estilo, fazendo o uso do humorismo, marca fortemente presente em sua obra. Conforme o autor, um escritor poderia fazer uso da ironia, da comicidade ou do humorismo, cada qual possui características distintas, embora sutis, muito bem descritas em seu ensaio *L'umorismo*, de 1908.

O humorismo é diverso do cômico, este não leva à reflexão. É daquele que surge a reflexão, a partir da qual a representação frente à realidade passa a ser profunda, pois ao se refletir,abrir-se-á mão do divertimento. Em citação do próprio autor, em seu ensaio *L'umorismo*, tem-se a explicação dessa diferença:

Vejo uma velha senhora, comos cabelos retintos, [...] toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. [...]. Assim posso, à primeira vista e superficialmente, determe nessa impressão cômica. [...] *advertimento do contrário*. Mas se agora em mim intervém a reflexão e me sugere que aquela velha senhora [...] pensa que, assim vestida, escondendo assim as rugas e as câs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço do que ela, eis que já não posso mais rir disso como antes, porque precisamenre a reflexão, trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira *advertência*, ou antes, a entrar mais em seu interior: daquele primeiro *advertimento do contrário* ela me fez passar a esse *sentimento do contrário*. E aqui esta toda a diferença entre o cômico e o humorístico. (PIRANDELLO, 1999, p. 147).

A primeira impressão grotesca da mulher demasiadamente maquilada é o que Pirandello chama de *advertimento do contrário*, ou seja, o cômico. A reflexão trabalha no sentido de ultrapassar o advertimento e chegar ao *sentimento do contrário*, o humorismo. No entender de Pirandello, a arte não

deveria revelar ou apresentar os dissabores e o sofrimento em um clima de melancolia ou um falso riso, a tragicomédia deveria ser alimentada do humorismo. Ainda de acordo com o autor, a ironia e a sátira muito raramente se transformam em reflexão, pois a ironia consiste em dizer o oposto do que se pensa, do que se quer dar a entender, já a sátira consiste em evidenciar os defeitos de forma grotesca. É através do humorismo que se marcará a simbiose entre arte e reflexão.

De certa forma, a reflexão se coloca diante do sentimento, analisa-o e o decompõe, dessa análise emana o *sentimento do contrário* e o autor assim o define “humorismo não se torna, como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, embora seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue ao corpo” (PIRANDELLO, 1999, p. 177).

Para o escritor italiano, analisar e dissecar a alma só é possível e passa a interessar aos poetas em um período de civilização mais adiantado. Pirandello, ao interessar-se por essa análise e dissecamento, usou um dos seus traços mais significativos, o humorismo.

b) Uma personagem, muitas máscaras: Os heróis descritos nas narrativas antigas, se analisados pelo viés psicológico, eram figuras pouco complexas, seus conflitos internos foram pouco exploradas por seus escritores. Na obra pirandelliana, percebe-se a presença de um herói contemporâneo, que vai tomando consciência de si próprio, rejeitando a versão dos outros quanto a sua pessoa, a sua realidade. É um “herói sempre em busca”, característica do romance herdada da epopéia (LUKÁCS, 1982, p. 66), porém, vale lembrar que os heróis de Homero buscavam glórias, conquistas, amores e a paz em ilhas paradisíacas. O protagonista da *Divina Comédia*, de Dante, busca o

crescimento, o paraíso. Já os heróis contemporâneos rompem com o caos dentro de si, mergulham no abismo da alma para encontrar a liberdade, de certa forma um paraíso. Assim, através da exploração do interior do protagonista, Pirandello mostra a busca em outra perspectiva, uma viagem que explora as profundezas do inconsciente.

Os romancistas do final do século XIX destacam-se pela desmistificação das estruturas temporais, aparece a fugacidade do tempo que permeia a memória, influência de Bérqson – filósofo francês que ressignifica o conceito de tempo e duração. O passado se projeta sobre o presente, condicionando-o. Como nos lembra a personagem Vitangelo Moscarda, protagonista do romance *Uno, nessuno e centomila*:

Quando se cumpre um ato, ele é aquilo, não muda mais. Quando alguém conclui uma ação, mesmo que não se reconheça nela e discorde do ato cometido, aquilo que ele fez fica, como uma prisão. [...] As conseqüências de suas ações os circundarão como espirais e tentáculos; pesa-lhes em cima, em volta, como um ar compacto, irrespirável, a responsabilidade que, por aquelas ações e por suas conseqüências – ainda que indesejáveis e imprevistas -, vocês assumiram para si. (PIRANDELLO, 2001, p.89)

Para esse tipo de romance, um dos recursos adotados pelo autor é o recuo no tempo - os *flash back*, o tempo subjetivo, conhecido como o tempo de Bérqson, o passado pesa sobre as ações do presente, na vida nada é certo, na história tudo é indeterminado, de acordo com Silva (1999).

Aurelia Bobbio concorda que os escritores italianos do início do século XX introduziram em suas narrativas importantes inovações, influenciados que foram por Bérqson e Freud. Apareceu o monólogo interior, um discurso que o protagonista faz consigo mesmo “registrando le impressioni e le reazioni al mondo esterno, e il tempo della memoria, per cui il passato è continuamente vivo nel presente attraverso alla coscienza della persona”. (BOBBIO, 1980, p. 424).

O escritor apresentou personagens enigmáticas, multifacetadas, inquietas, que não admitem fixar-se em uma ou outra personalidade, tirando uma a uma suas máscaras. Apresentou também personagens quietas, que se acomodaram, mas, conforme o próprio autor “a fusão é sempre possível: o fluxo da vida está em todas”. (PIRANDELLO, 1999, p. 170).

A partir de uma ou várias realidades percebidas sobre um determinado fato, o homem vive seus próprios sentimentos e ilusões, de modo individual assume uma máscara ou várias máscaras, segundo a realidade e o seu interior. São, de acordo com Silva (1999, p. 707), personagens “complicadas, contraditórias, difíceis de serem explicadas ou de serem enquadradas em uma uniformidade, visto que são descentradas, destituídas de coerências ética e psicológica, instáveis e indeterminadas”.

Para intensificar e evidenciar as máscaras das personagens, Pirandello se mostrou cauteloso na escolha do nome das personagens. Para o autor, o nome mostra-se um fecundo personificador da personagem, existe a impossibilidade de sermos o que queremos, pois atrás do nome estará escondido nosso ser social. Abandonar o nome é querer sair da sociedade.

A personagem Moscarda, por exemplo, discute seu nome e o nome Gengè, pelo qual sua esposa o chama. Para Moscarda, o nome é a revelação de mais uma de muitas máscaras, nome é marca, é estigma. Mattia Pascal, do romance *Il Fu Mattia Pascal*, por sua vez, troca de nome passando a chamar-se Adriano Meis. Abandonar o nome significa o desejo de trocar de vida. Mattia assume a personagem que ele cria, a vida nesse caso imita a arte, representação e realidade confundem-se, desaparecem as fronteiras do real e do imaginário.

Na tentativa de desnudar as várias máscaras, Pirandello revelou os desdobramentos e os conflitos das personagens, o escritor projetou o olhar sobre a condição trágica do homem, criou espontaneamente suas próprias formas e estruturas representativas. Traduziu em palavras e atos a vida interior de suas personagens, que muitas vezes deviam se ajustar às máscaras impostas pela sociedade como podiam, lembrando que uma máscara exterior não se harmonizava com a interior. A relação entre o indivíduo e a sociedade aparecia no comportamento das personagens que lutavam por uma existência livre de qualquer convenção, inseridas em situações em que desempenhavam seus papéis sociais e procuravam controlar as impressões que transmitiam umas as outras. Era a crise de valores, nada era certo e absoluto, sua identidade era fragmentada recorrente de uma realidade não homogênea.

c) Um narrador intrometido: as personagens pirandellianas contam sua vida e intercalam a narração, em primeira pessoa, com freqüentes explicações para quem as “escuta”, justificam para si e explicam aos outros os acontecimentos que motivaram seus atos. Bem ao estilo pirandelliano, traduzem as incertezas de sua identidade, a complexidade de suas relações e sua vida. O protagonista provoca o leitor em uma série de afirmações, interrogações, exclamações, por vezes imperativas, em outras como que num pedido de desculpas. É um “reconstruir-se”, de tal maneira que todos o vejam de um mesmo modo, sem os valores impostos pela sociedade, procurando desnudar-se das máscaras.

A dicotomia entre a idéia de vida e a vida, aparência e forma, vai ao encontro de uma busca do conhecer a realidade, provocando, também no leitor,

a reflexão sobre a realidade ou sobre as muitas realidades, saindo de sua condição passiva, provocado e envolvido que é pelo narrador.

A intromissão é recorrente nos romances pirandellianos. O fragmento retirado do romance *Uno Nessuno e Centomila*, marca esse recurso:

Eu queria estar só de modo inusitado, totalmente novo. O oposto do que vocês pensam: isto é, sem mim e, portanto, com um estranho por perto.

- Isso já lhes parece um primeiro sinal de loucura?

Pode ser que a loucura já estivesse em mim, não nego, mas peço que acreditem que o único modo de se estar realmente só é este que lhes digo. (PIRANDELLO, 2001, p. 29)

Outra passagem que ilustra a fala do narrador com o leitor é a retirada do romance *Il Fu Mattia Pascal*.

Teve a arte de não nos fazer nunca faltar nada, enquanto minha mãe viveu [refere-se a Malagna]. Mas aquela abastança, aquela liberdade até a estroinice, que nos deixava gozar, servia-lhe para esconder o abismo que, mais tarde, depois que minha mãe morreu, tragou somente a mim; já que meu irmão teve a sorte de contrair, a tempo, um casamento vantajoso.

O meu casamento, ao contrário...

- vai ser preciso que fale dele, não é, Padre Elígio, do meu casamento? (PIRANDELLO, 1978, p. 30)⁷

Para Italo Borzi (1993, p.17), o uso de diálogos e de monólogos, responde às exigências de “trovare una forma che sia mobile come mobile è la vita”, esse era o objetivo de Pirandello.

d) O colorido dialetal: Pirandello resgatou as construções sintáticas próximas da linguagem falada e, para tanto, optou pelo colorido dialetal, o que de certa forma dá continuidade à herança lingüística. De acordo com Cesarini e Federicis, (1996) essa maneira singular de escrever permitiu mostrar como, na narrativa, as personagens manifestam uma identidade subjetiva não separada da sua cultura. O intento não era o de responder a gostos e a exigências de

opere di Pirandello, un forte interesse per i rapporti strutturali, oppositivi.[...] Egli ama mettere i suoi personaggi davanti allo specchio e fa loro vivere l'esperienza perturbante di essere a un tempo se stessi e degli altri".

No romance *Uno, nessuno e centomila*, o espelho é o objeto que apresenta ao protagonista a falta de uma identidade homogênea. Vitangelo Moscarda está em frente ao espelho, quando sua esposa lhe relata que o nariz dele pende para o lado direito e, ainda, que as sobrancelhas parecem acentos circunflexos, as pernas são um pouco tortas e as orelhas mal grudadas. A revelação desses pequenos "defeitos" físicos é o acontecimento que marcará a entrada de Moscarda num abismo de reflexões, começa a interrogar-se quanto ao seu verdadeiro eu. Foi dessa maneira que o escritor apresentou sua personagem, envolta em uma profunda crise de identidade e, a partir de então, ela vivenciará experiências perturbadoras.

No romance *Il Fu Mattia Pascal*, o protagonista frente ao espelho afirma:

Não o podendo com os outros, tornei a aconselhar-me frente ao espelho. Naquela superfície, a imagem do falecido Mattia Pascal, vindo à tona como do fundo da levada, com aquele olho que, tão somente, me ficara dele, falou-me assim:

- Em que feia trapalhada te meteste Adriano Meis! Tens medo de Papiano, confessa! E desejarias atribuir a culpa a mim, ainda a mim, só porque em Nice briguei com o espanhol. (PIRANDELLO, 1978, p. 199)

O jogo de oposições dá-se entre passado e presente. O passado representado por Mattia e o presente por Adriano. O protagonista percebe que o estrabismo é estigma, e é lembrança viva do passado que ainda o perturba.

Ao refletir sobre o conjunto de traços que, segundo Compagnon, revelam de modo intuitivo um autor, confirmamos que Luigi Pirandello é um escritor da modernidade, nos modos e estilos de narrar. Nas palavras dos

críticos literários Cesarini e Federicis (1996, p. 233) “È, nell’ ambito tematico e in quello delle strutture narrative e teatrali, dei procedimenti della finzione, della creazione dei personaggi, dell’invenzione teatrale che egli ha esercitato il suo sperimentalismo”.

A sua obra, admiravelmente, tem, como nos diz Umberto Eco (2003, p. 6), “um poder imaterial que de alguma forma pesa”, um convite à leitura por deleite, por curiosidade de desvendar os segredos da alma, por prazer em apreciar uma forma “especial” de linguagem que se difere da forma cotidiana e, por isso, chamada de arte.

Diante da exposição dessas peculiaridades de Pirandello, levantadas pela análise do conceito de estilo feita por Campagnon, parte-se ao objetivo central do trabalho. Inicialmente é exposto um resumo do romance *Il Fu Mattia Pascal* e em seguida exemplificaremos com base neste romance algumas características do estilo pirandelliano que, quando do capítulo três, servirão de mote central para o confronto e a verificação da presença dessas na obra traduzida.

2.3 Características Estilísticas do Romance *Il Fu Mattia Pascal*

Il Fu Mattia Pascal, romance escrito em 1904, narra a história do pequeno burguês Mattia Pascal. Mattia pertencia a uma família abastada da

região da Sicília, mas com a morte do pai e a contratação de Malagna, um administrador desonesto, a família acaba na miséria.

Anos mais tarde, Mattia casa-se com Romilda, um casamento necessário e problemático, já que está grávida e ele tem constantes problemas com a sogra. Para sustentar a família, começa a trabalhar como bibliotecário. A vida miserável, tanto conjugal quanto financeira que leva, e a morte pela peste da mãe e da filha, fazem com que Mattia resolva dar um basta e “foge” de sua casa e da cidade.

Numa de suas paradas, Monte Carlo, joga em um cassino e ganha quantia considerável em dinheiro. Pensa muito e resolve voltar para sua cidade e tentar salvar seu casamento. Na viagem para casa, ainda no trem, lê uma nota num jornal que o surpreende e o faz mudar de idéia: a notícia de seu suicídio. Seu “corpo” fora encontrado em sua pequena propriedade, *Stia*, e reconhecido por sua esposa e sua sogra.

Sua pseudomorte servirá para que ele sonhe com a liberdade. Muda de nome, Adriano Meis. Muda de cidade, Roma. Começa uma nova vida. Aluga uma casa, mas logo percebe a necessidade de ter um passado e de documentos que comprovem sua “velha-nova” história.

Por um tempo consegue se equilibrar na mentira, entretanto vários acontecimentos provam para Mattia/Adriano a impossibilidade de alcançar a liberdade através da mentira. O presente de Adriano passa a ser assombrado pelo passado de Mattia. A angústia se tornará insustentável e ele resolve, então, morrer pela segunda vez. Adriano simula um suicídio deixando um bilhete, um chapéu e uma bengala em uma ponte. Volta para sua cidade – *Stia*, e encontra sua esposa casada com outro e mãe de um filho. Resolve os problemas que

ficaram inacabados pela sua primeira fuga e decide permanecer em sua terra natal. É incentivado por D. Elígio a escrever sua história.

A trama do romance *Il Fu Mattia Pascal*, narrada em primeira pessoa, é construída sobre a história de um homem que morre duas vezes. A originalidade do tema logo decretou o sucesso da obra.

No primeiro capítulo do romance, Mattia se apresenta ao público como protagonista e, ao mesmo tempo, como o autor da história. Essa apresentação se dá através de uma conversa, um diálogo entre a personagem e os possíveis leitores:

*Com certeza aparecerá alguém para se condoer de mim (custa tão pouco), imaginando a atroz desgraça de um infeliz que, de repente, descobre... bem, quer dizer, afinal de contas: nem pai, nem mãe, nem como foi ou como não foi; e, com certeza há de se indignar (custa menos ainda) com a corrupção dos costumes, os vícios, a tristeza dos tempos que podem provocar tantos males a um pobre inocente. Pois muito bem, esteja à vontade. Mas é meu dever avisá-lo de que não se trata exatamente disso. De fato, poderia expor aqui, numa árvore genealógica, a origem e descendência da minha família e demonstrar que não só conheci meu pai e minha mãe, como também meus antepassados e suas ações, nem todas realmente louváveis. Então?
Aí está: o meu caso é muito mais estranho e diferente; tão diferente e estranho, que me proponho a narrá-lo. [...] Vocês vão ouvir. (PIRANDELLO, 1970, p. 53).⁸*

A personagem usa do diálogo com o leitor para se justificar das atitudes tomadas em seu passado. Isenta a sociedade e a família de parte da culpa, transferindo para si o ônus de ter fugido da família, de ter-se aproveitado de um corpo e de ter enganado uma mulher pela qual se apaixonou [Adriana]. Para Compagnon (2003, p. 151), quando o autor faz uso dessa técnica, “construir seu leitor da mesma forma que ele constrói seu segundo eu”, está reservando um lugar para o leitor, que poderá ocupá-lo ou não, julgar da mesma

⁸ As passagens do romance *Il Fu Mattia Pascal*, expostas como forma de exemplificação e datadas de 1970, são do romance traduzido por Helena Parente Cunha.

forma que o narrador ou não. O narrador Mattia é presunçoso, expõe que seu caso não é um caso qualquer, é um caso estranho e, por isso, merece ser narrado. Tenta com isso persuadir o leitor e o convida a ser seu “confessor”, a segui-lo na narrativa.

Há momentos, durante o romance, em que o narrador Mattia revela ao leitor suas “fraquezas”, mesmo com receio das possíveis interpretações: “*Devo dizer?*” Ao mesmo tempo em que o receio parece ser seu conhecedor e vê nele um alguém em quem pode confiar e partilhar a dor, como na ocasião da morte da mãe e da filha. Reforça, mais uma vez, a cumplicidade que se estabelece no decorrer da narração:

Morreu ao mesmo tempo que minha mãe, no mesmo dia, quase a mesma hora. Não sabia mais como dividir meus cuidados e minha dor. Deixava minha pequenina repousando e orria para perto de minha mãe. [...] E me durou nove dias essa tortura! Pois bem! Depois de nove dias e nove noites de assídua vigília, sem fechar os olhos nem por um minuto... devo dizer? – muitos talvez se sentissem envergonhados de o confessar. Mas é humano, tão humano! No momento, não sofri, não. Permaneci num instante num sombrio e terrível estupor e adormeci. Isso mesmo. Tive que dormir primeiro. Depois então, sim, quando despertei assaltou-me, raivosa e feroz, a dor pela minha filhinha e pela minha pobre mãe que não vivem mais... E por pouco não enlouqueci. (PIRANDELLO, 1970, p. 100)

A notável presença do diálogo do narrador/leitor serviu, em muitos momentos, como caminho para Pirandello levar ao leitor suas próprias angústias, e, juntos, refletirem sobre os fatos da vida. A reflexão se constituiu em uma marca na narrativa do autor italiano, ela aparece através de um protagonista mais contemplativo do que ativo. Essa razão em lugar da ação levou o autor a se defender do rótulo de obra filosófica⁹.

⁹ O autor italiano quando concedeu entrevista a Sérgio Buarque de Hollanda, afirmou não se considerar filósofo, se assim fosse interpretado quando lido, não tinha essa intenção ou premissa no ato da escritura. (1927 apud PIRANDELLO, 2001).

A ação e a reflexão aparecem marcadas pelo humorismo, e não há nada de inocente no humorismo pirandelliano, que deixa para o leitor interpretar, inferir, concluir em fatos aparentemente insignificantes, temperados com humorismo, os dissabores da vida. A dor é disfarçada de riso. A essência do humorismo é a do riso que se encontra próximo ao doloroso.

Interrupções entremeadas de digressões contínuas eram para Pirandello características evidentes em todos os escritos humorísticos. O humorismo foi tema de estudos do próprio autor, dedicando o seu ensaio *O humorismo*, ao protagonista do romance *Il Fu Mattia Pascal*. Mattia, um homem que nos leva ao riso ao narrar o fato de seu olho esquerdo não acompanhar o direito, como no dia em que resolveu começar a ser leitor: “[...] e sim senhores comecei a ler, eu também e, só com um olho, porque o outro se recusava a semelhante prática”. (PIRANDELLO, 1970, p. 98); ou quando narra sua alegria por finalmente, em seu primeiro emprego – bibliotecário, encontrar uma ocupação:

De vez em quando, das prateleiras se precipitavam dois ou três livros, acompanhados de certos ratos, tão grandes quanto coelhos. Foram para mim, como a maçã de Newton. [...] E, para começar, escrevi um elaboradíssimo requerimento [...] a fim de que fosse com a maior urgência provida [a biblioteca] de pelo menos uns dois grandes gatos, cuja manutenção não acarretaria despesas à Administração Pública. (PIRANDELLO, 1970, p. 96).

Ou ainda, quando vai “visitar-se” no cemitério, “[...] de vez enquanto vou até lá, para me ver morto e sepultado”. (PIRANDELLO, 1970, p. 281).

Várias são as passagens marcadas pelo humorismo. Nestas, a reflexão se abre para múltiplas interpretações e significados: sujeito dividido entre seguir as regras íntimas ou àquelas impostas pela sociedade, um indivíduo fragmentado; uma sociedade fadada à ignorância, longe dos livros; com objetivo

de perseguir a liberdade, acaba por revelar que ela não existe e que *“fora da lei e fora das particularidades alegres ou tristes, graças as quais nós somos nós próprios não é possível viver”*. (PIRANDELLO, 1970, p. 280). Em um primeiro momento há comicidade, mas logo o *advertimento do contrário* cede lugar ao *sentimento do contrário*, isto é o humorismo.

Foi através do protagonista Mattia que o escritor Pirandello revelou ser Copérnico o precursor do humorismo. O episódio se dá no Capítulo II, durante uma conversa entre Mattia e Dom Eligio: *“Maledetto sia Copernico!”*. Para Mattia, a partir das revelações feitas por Copérnico, o homem percebeu sua insignificância, perdeu-se, já não está mais no centro do universo. Dom Eligio concorda e acrescenta que, por sorte ou providência divina, o homem se distrai facilmente e, logo esquece de que a Terra gira em volta do Sol, voltando o homem a se achar o centro do universo. (PIRANDELLLO, 2004, p. 6).

Outra característica presente no romance *Il Fu Mattia Pascal* é o tema da incerteza que existe na personagem quanto à sua identidade. O uso de máscaras é imposição da sociedade, o que faz com que o protagonista questione suas próprias crenças, seus valores pessoais, sua identidade. Alcançar a subjetividade através do psicológico caracterizará esse romance.

Outro aspecto do romance a destacar é a proximidade da ficção com o real: o momento histórico é marcado pela crise de valores, na Itália os partidos políticos perderam sua identidade e o problema da emigração ainda persistia. A questão da noção de exílio, deixar a “terra natal”, parece representar a solução, não somente da miséria econômica, mas o protagonista vê na América a recompensa do sofrimento *“[...] Se isso não lhe parecer digna recompensa para*

o que você sofreu vá para a América”. (PIRANDELLO, 1970, p. 114), ir ao encontro da liberdade, lá cada qual poderá ser ele mesmo, sem máscaras.

Pirandello, em *Il Fu Mattia Pascal*, faz com que reflitamos sobre a ilusão da liberdade ao esquecermos as regras impostas pela sociedade. A personagem Mattia se delicia com essa ilusão até concluir que ela é um equívoco, uma ilusória liberdade. A reflexão o leva a perceber o peso do passado sobre o presente, o ser humano é estigmatizado, é marcado pela sociedade em que vive. Uma personagem é sujeita à “intenção” do autor. O ser humano também não é livre, necessita sujeitar-se à sociedade da qual faz parte.

Nunca poderia imaginar que a vida que se apresentara diante de mim, livre, tão livre, fossê no fundo apenas uma ilusão, que não se transformaria em liberdade, a não ser superficialíssimamente; uma vida mais do que nunca escrava por ser escrava das ficções e mentiras, que com tanto desgosto me vira obrigado a adotar, escravo do temor de ser descoberto, embora sem eu ter cometido um delito... (PIRANDELLO, 1970, p. 225).

A certeza de que a liberdade usa a máscara da ilusão não se dá repentinamente, mas é consequência de uma sucessão de fatos que ocorrem na vida de Mattia. O protagonista reflete sobre a realidade e sobre si mesmo, não sabe mais quem é verdadeiramente, sua identidade não é precisa, vive em conflito, amarga crises de identidade, sua vida não se encaixa aos padrões sociais. Conclui a personagem que sua liberdade tinha limites, a sombra de Mattia persegue Adriano e a sombra de Adriano perseguirá Mattia, a liberdade acaba tendo outro significado: solidão e tédio.

Pirandello reproduziu as formas do falar coloquial, este aproveitamento do falar ganha no romance *Il Fu Mattia Pascal* a condição de linguagem literária. Buscou caracterizar uma realidade apoiada no cotidiano, de

certa forma, representando a recusa em seguir as normas, de sentir-se encerrado numa fórmula: a de seguir a língua literária tradicional.

-Eccolo, - disse Papiano, indicandomi; poi rivolto a me: - Signor Adriano, una grata sorpresa! Il Signor Francesco Meis, di Torino, suo parente [...]
- Cusin, - appoggio, senza aprir gli occhi. – Tut i Meis i sôma parent.
- Ma io non ho il bene di conoscerla! – protestai.
- Oh ma còsta ca l'é bela! Esclamò colui. – L'è propri pèr lon che mi't sòn vnù a trôvè. (PIRANDELLO, 2004, p. 144).

Assim, a escritura é cada vez mais cheia de vivacidade. O movimento está na língua e na forma que se cria, conforme Pirandello (1999). Para Pirandello, no dialeto poderíamos mais facilmente encontrar os elementos para o humorismo.

Conforme Umberto Eco, uma das funções da literatura diz respeito à língua: “A literatura mantém em exercício, antes de tudo, a língua como patrimônio coletivo” (2003, p. 12). Na época de Pirandello, o fascismo pregava uniformidade de uma língua, mas ela, a língua não lhe deu atenção. Pirandello manteve em exercício a língua individual, a de uma região, a de uma personagem.

Sua forma de apresentar e organizar as palavras, de criar um narrador/personagem que chama o leitor a ser partícipe da história e a revelação das várias máscaras, são características pessoais que compõem o estilo pirandelliano e o inscrevem na literatura italiana e mundial. Serão estes elementos de estilo do autor que procuraremos observar se foram mantidos nas traduções do romance *IL Fu Mattia Pascal*, e a conseqüente visibilidade ou invisibilidade dos tradutores Mário da Silva e Helena Parente Cunha.

3 A TRADUÇÃO DO ESTILO DE PIRANDELLO

Não há mais eminente serviço que se pode prestar à literatura de que transportar de uma língua para outra as obras primas do espírito humano.
Madame Stël

3.1 Tradução: um Confronto, um Encontro

A circulação de idéias, favorecida pela tradução, é instrumento capaz de impedir que se perpetue a desigualdade entre povos; une o passado, seus autores, temas e histórias ao presente. Proporciona uma troca quase que instantânea entre as nações, tanto na área econômica como na cultural. Salienta-se, ainda, sua importante contribuição no desenvolvimento da literatura e na evolução da cultura como um todo.

A tradução constitui um imperativo da intercomunicação no mundo moderno. É considerada uma atividade fundamental para a difusão de conhecimentos, reforçando os já existentes ou trazendo o novo, aproxima culturas e povos, influencia na formação da língua e da literatura de uma nação, sua formação histórica, fixação de conceitos estéticos e na evolução de formas estilísticas da literatura moderna. Como afirma Walter Benjamin (2001, p. 205), “ao longo dos séculos, a tradução imprimiu marcas profundas na história, não menos que as deixadas pela poesia e a doutrina”.

Para os romanos, estimulados a conquistas que eram, a finalidade da tradução era de emulação: tomar o modelo dos gregos, por exemplo, para superá-los, “de fato, naquela época se conquistava quando se traduzia – não somente deixando de lado o que era histórico [...] eliminava-se o nome do poeta e colocava-se no seu lugar o próprio”. (NIETZSCHE, 2001, p. 183).

Na Idade Média, a tradução era usada para difundir a religião, além da exaltação à língua e ao estilo nacional. Conforme Murilo Pérez González (1996), muitos eram os tradutores de índole religiosa, familiarizados com a literalidade dos textos sacros, por isso, neste período, predominaram as traduções literais.

No período humanista, revelou-se uma maior preocupação pelo conteúdo do texto original e pela preservação da intenção do autor. Nesse contexto, foi expressiva a contribuição de Leonardo Bruni quando da escrita do tratado *De interpretatione recta*, em 1420. Nele, percebia-se a ressalva de se manter o espírito e a alma do original, mas sempre na língua de chegada: “non c'è nulla in greco che non possa essere espresso en latino”. Também se notava a preocupação em exaltar a língua nacional, o latim. (apud NERGAARD, 2002, p. 78).

No período Renascentista, Lutero, em estreita conexão com a Reforma, percebeu a necessidade de traduzir as Sagradas Escrituras para o vernáculo, sem seguir a versão literal, acontecimento esse marcante para a cultura, língua e identidade do povo alemão. Muitos outros que se dedicaram à tradução poderiam ser citados, cada qual com a contribuição e a compreensão advindas de seus estudos.

Nas teorias sobre tradução mais recentes, vai-se abrindo cada vez mais um diálogo profícuo com outras áreas do conhecimento: lingüística, filosofia, história, literatura e psicanálise. Foi com Saussure que se abriu o ciclo dos grandes debates na área da lingüística no que concerne ao sentido das palavras. Esta contribuiu para suscitar no tradutor a incerteza da possibilidade de traduzir, na totalidade, o sentido de um enunciado. Este teórica também nos mostrou, ao longo de seus estudos, o porquê de tal incerteza, já que os problemas da tradução se acentuam a partir da expressividade que as palavras comportam, em especial na literatura.

Foi Grammont quem se preocupou em descobrir os mecanismos que estão na base da expressividade, no entanto foi Charles Bally, em seu *Traité de Stylistique Française* (1902), quem levantou o problema da existência da “linguagem afetiva”, diversa da “linguagem intelectual”. (MOUNIN, 1965, p. 102).

Para Eugene Nida, a ciência dos significados, ou semântica, não deverá mais ser considerada problema de exclusividade lingüística, como haviam apontado Saussure e Bloomfield, mas sim, que o problema da semântica na língua deva ser estudado à luz da etnografia, já que quanto maior a distância cultural, maiores os problemas de tradução. Mounin concorda com Nida e ainda acrescentou que a caracterização da tradução se dá pelo contexto, bem mais complexo na relação de duas culturas, dois modos de pensamento. Extraí-se de Mounin (1965) que o tradutor, além de ser bom lingüista, precisa ser um excelente etnógrafo e filólogo.

O tradutor deverá ter em mente a forma e o conteúdo do original, assim como o contexto da língua de partida e da língua de chegada. A tradução deixa de ser uma operação isolada da lingüística, exige-se um cabedal de

conhecimentos onde a etnografia e a filologia também se fazem necessárias para uma tomada de decisões.

Um dos pontos mais polêmicos no campo tradutológico parece ser a tradução de textos literários. Benedetto Croce escreveu sobre impossibilidade das traduções, se as mesmas tiverem as pretensões de transvazar uma expressão em outra. A dificuldade reside no fato de que a poesia e a prosa têm uma elaboração de caráter estético, um escritor determina no ato da escritura uma forma estética, ou seja, cria uma expressão, um modo singular de escrever. Para Croce (1902 apud NERGAARD 2002) esse é um obstáculo insuperável, pois a tradução poderá diminuir ou poderá modificar a forma estética primeira.

O tradutor lida com diferenças culturais, geográficas, temporais, sintáticas e rítmicas. Frente às preocupações quanto às “perdas” e à possibilidade da “intraduzibilidade”. Friedrich Schleiermacher (2001, p. 43), aponta dois caminhos que poderão ser trilhados pelo tradutor de obras literárias:

o verdadeiro tradutor, aquele que realmente pretende levar ao encontro essas duas pessoas tão separadas, seu autor e seu leitor, e conduzir o último a uma compreensão e apreciação tão correta e completa quanto possível e proporcionar-lhe a mesma apreciação que a do primeiro, sem tirá-lo de sua língua materna, que caminhos ele pode tomar? A meu ver, só existem dois. Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele.

O primeiro caminho apontado por Schleiermacher acena para as traduções que carregam as marcas do estrangeiro, já no segundo, a obra soa nacional.

Conforme o autor alemão, a entrada do elemento estrangeiro através da tradução enriqueceria a literatura e a língua de chegada, “nossa língua só pode prosperar bem renovada e desenvolver completamente a sua força própria

através do contato multilateral com o estrangeiro”. (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 83).

Essa observação de perceber que a tradução contribui para ampliar as fronteiras da língua e enriquecer a literatura e cultura local já fora, anteriormente, defendida por Madame de Staël (2004, p. 141) no seu ensaio *Do Espírito das Traduções*:

Não há mais eminente serviço que se pode prestar à literatura do que transportar de uma língua para outra as obras primas do espírito humano. Existem tão poucas produções de primeira ordem; o gênio em qualquer área que seja é um fenômeno tão raro, que se cada nação moderna fosse reduzida a seus próprios tesouros, seria sempre pobre. Aliás a circulação de idéias é, de todos os tipos de comércio, o que apresenta as mais seguras vantagens.

A tradução funciona na literatura como inovadora ou subversora – pode introduzir novos conceitos e gêneros, novos mecanismos e a história da tradução é também a história da inovação literária. Os escritores pertencem a uma determinada cultura ou um determinado tempo, herdando suas tradições literárias, os seus padrões, universo discursivo, incluindo neste aspecto o universo poético e ideológico. A obra literária original ou traduzida é objeto mutável por efeito dos leitores que a transformam, e também pelos tradutores que são os primeiros leitores. (NERGAARD, 2002).

Uma tradução seria teórica e praticamente impossível se esperássemos dela transferências de significados estáveis; o que é possível e o que inevitavelmente acontece a todo o momento, em toda a tradução, é uma transformação de uma língua para outra. A tradução não será imitação do original, mas sim uma constante transformação e evolução, visão compartilhada por Lawrence Venuti (1995, p. 112): “a tradução é uma produção ativa de um texto que se assemelha ao texto original, mas mesmo assim o transforma”.

Venuti entende que o papel do tradutor, ou seja, seu empenho em transformar o texto original, poderá dar-se através de dois processos fundamentais: a visibilidade ou a invisibilidade do tradutor.

A invisibilidade é vista como um auto-aniquilamento por parte do tradutor em função de sua prática tradutória. Relaciona-se com o parco reconhecimento do seu trabalho no mercado editorial, que apaga o tradutor em função do comportamento das editoras, da exploração econômica e, ou ainda, pelo conceito já arraigado da superioridade do autor em detrimento do tradutor, o que marginaliza este último.

Venuti defende a visibilidade, e um dos caminhos para alcançá-la é a estrangeirização. Dentre as possibilidades oferecidas pela teoria schleiermacheriana, o primeiro método, “deixar o autor em paz e levar o leitor até ele”, vai ao encontro da visibilidade proposta por Venuti. Essa visibilidade nos leva a refletir não somente sobre a questão da afirmação profissional do tradutor, com o intuito de que seu trabalho tenha reconhecimento, mas também sobre a visibilidade do estilo, da expressividade e da ideologia que se materializam na linguagem tanto do autor como na do tradutor.

3.2 Aspectos a Confrontar

A tradução é uma atividade intelectual que, no seu fazer, lida e se banha em ideologia. Ideologia entendida como aquele conjunto de idéias, valores e normas que indicam e prescrevem aos membros de uma sociedade o

que devem e como devem pensar, valorizar, sentir e fazer. No sentido marxista do termo, tais valores e normas da classe dominante aparecem como conceitos e normas da sociedade em geral, encobrendo e disfarçando as diferenças de classe. (BORDENAVE, 1991)

O tradutor percebe que, envolvidos na estrutura lingüística, haveria variáveis sociais, históricas e ideológicas constitutivas da linguagem que determinariam o significado do texto. Na tradução, realiza-se o encontro e confronto de duas línguas que são representações de culturas, carregadas da ideologia de diferentes sociedades. Nela, a instância do conflito é aquela em que a ideologia, cultura de uma comunidade lingüística, diverge parcial ou totalmente da de outra comunidade lingüística para a qual uma obra deve ser traduzida. Nas palavras de Bordenave (1991, p. 52):

Chamo esta situação de confronto, pois no seio da atividade tradutória – na mente do tradutor - se dá uma dinâmica onde o universo de significações de uma língua – denotações conotações, vivências, imaginário, cultura, história, ideologia – se depara com outro universo igualmente vivo e pungente.

Uma tradução exige do tradutor a capacidade de confrontar áreas específicas de duas línguas e duas culturas diferentes, esse confronto é sempre rico e único, já que suas variáveis são imprevisíveis. A tradução será o encontro de linguagens, mas também o encontro ou desencontro de ideologias, por isso, iniciamos o confronto das traduções por uma característica presente no escrever pirandelliano: uma escrita marcada pela oralidade, por acreditar que em tal prática perpassem questões ideológicas do autor do original e de sua época.

a) O colorido dialetal: A língua italiana, assim como muitas outras línguas, inclusive o português do Brasil, possui variações espaciais, tanto fonéticas quanto lexicais. Se percorrermos a Itália, de Norte a Sul, notaremos

uma diversificação na pronúncia. Nos escritos de autores, quando provenientes de locais geográficos diversos, um leitor atento também consegue notar diversidades dialetais.

As razões históricas dessa diversidade nos dialetos italianos advém da fragmentação política que caracterizou a história da Península Itálica, desde a época pré-romana até a unificação ocorrida em 1861. O italiano como língua escrita e unitária é resultado de uma variante geográfica, isto é, do florentino. Essa variante assumiu maior prestígio graças às obras literárias de escritores florentinos e do crescente desenvolvimento econômico da região, fatos que a fortaleceram para ser eleita como língua oficial.

O florentino, como língua oficial italiana, começa a difundir-se. Entretanto, ao mesmo tempo, a diversidade dos dialetos falados continuava presente em cada região. O homem da “campagna” continuaria a se expressar oralmente quase que somente na forma dialetal.

O panorama da língua italiana em 1900, de acordo com Stefano Lanuzza (1994, p. 72), pode ser assim resumido:

All'inizio del secolo e tra le due guerre, la controversia linguistica ha tra i suoi orientamenti "l'individualismo" linguistico de Gabriele D'Annunzio e Benedetto Croce, la "lingua nazionale-popolare" teorizzata da Antonio Gramsci, il futurismo e il lessico del fascismo" dalla nascita della dittadura (1925) alla fucilazione di Mussolini (1945).

Com a ascensão do fascismo, os dialetos chegaram a ser excluídos das escolas. No meio literário, alguns escritores se identificavam com a postura fascista e pregavam o “Marciare e non marcire” [duas palavras que possuem o mesmo significado, marchar, mas com uma pronúncia diversa: uma da língua oficial, a aceita e a outra em dialeto, não aceita]. As regras impostas pelo fascismo não foram admitidas por todos, sendo que alguns escritores,

continuaram a privilegiar o dialeto por acreditarem que era o mais apropriado para expressar os sentimentos, “il fatto più nuovo della lingua letteraria dal secondo ‘800 al ‘900 è l’ affermazione dei dialetti divenuti essi stessi lingua”. (LANUZZA, 1994, p. 79). Assim o dialeto “parola della bocca” torna-se “parola della penna”.

Pirandello comungava da idéia da força expressiva de uma língua e julgava lícito a liberdade dialetal. Reservou lugar para a questão dialetal em sua tese de Doutorado, na qual discorreu sobre o dialeto de *Girgenfi*. A página escrita não era, para Pirandello, um lugar de distanciamento da oralidade e fruição isolada do pensamento, por isso seus escritos são coloridos pelo falar regional.

No momento em que um escritor registra os usos, costumes, falares e lendas de um povo, eterniza a riqueza dessas formas e deixa transparecer uma ligação com os aspectos sociais, ideológicos e culturais de um povo ou uma nação. O escritor Luigi Pirandello fundamentava seu estilo na mescla da linguagem oral e da total contemporaneidade da sua língua, o que resultou em um falar urbano moderado com uma dialetalidade atenuada. Procurou transpor para a linguagem escrita as características da língua cotidiana, observando o viver burguês e a ambigüidade psicológica das personagens.

As personagens pirandellianas mostram seu universo através de um veio dialetal. Encontramos nos escritos de Pirandello palavras normalmente usadas no dialeto siciliano como: “*striciando una riverenza*”, “*quasi asserpolato su un baule*”, “*tutto aggrupato*”; em outras, a marca da lexicalidade siciliana: “*majalese*”, “*nijos*”, “*pojo*”, “*nojosi*”, “*grand guajo*”, “*mugnajo*”. Observa-se, naturalmente, particularidades do vernáculo nativo da região da Sicília, sua terra

natal, mas não somente desse dialeto, pois o modelo de sua prosa era a vivacidade da língua falada. Portanto, o que foi escolhido e será objeto de análise a seguir é a forma dialetal turinense de que o autor faz uso e que aparece no capítulo XII, quando um novo personagem entra em cena.

O capítulo XII, intitulado “L’occhio di Papiano, narra a inesperada chegada de Papiano, trazendo um homem à pensão onde está hospedado Adriano/Mattia. Esse homem, que fala com sotaque regional turinense, fato comunicado pelo narrador ao leitor – “*si mise a gridare con stretto accento turinese*”-, tem suas falas transcritas na forma dialetal típica italiana. Assim, o autor transporta para sua obra a vivacidade e a riqueza que pode ser perfeitamente sentida na língua falada daquela região italiana.

No romance, a visita desse homem que se diz parente de Adriano Meis/Mattia Pascal deixa o protagonista Adriano em uma situação de desconforto. Lembremos de que ele está usando uma identidade forjada, uma situação que gera medo e insegurança quanto ao seu futuro. Pensava o protagonista que Papiano arranjava essa visita para acabar com a farsa de sua identidade e, por isso, trouxera o tal homem que se dizia seu “*parent*”. As conjecturas acabaram por deixá-lo angustiado e revelava a cada acontecimento a fragilidade de sua liberdade. Vejamos:

Uma sera me lo vidi [Papiano] arrivare in casa insieme con un tale che intrò battendo forte il bastone sul pavimento,[...].

- Dôva ca l'è stô me car parent? – si mise a gridadare con stretto accento turinese, senza togliersi dal capo il cappelluccio dalle tese rialzate, [...]. Dôva ca l'è stô me car parent?

-Eccolo, - disse Papiano, indicandomi; poi rivolto a me: - Signor Adriano, una grata sorpresa! Il Signor Francesco Meis, di Torino, suo parente[...]

- Cusin, - appoggio, senza aprir gli occhi. – Tut i Meis i sôma parent.

- Ma io non ho il bene di conoscerla! – protestai.

- Oh ma côsta ca l'é bela! Esclamò colui. – L'è propri pèr lon che mi't sôn vnù a trôvè.

(PIRANDELLO, 2004, p. 144)

Uma noite, voltou acompanhado por um sujeito, que entrou batendo fortemente a bengala no chão[...]

Pô-se a gritar, com forte acento turinense, perguntando onde estava o seu car parent. Não tirava da cabeça o chapêuzinho de abas levantadas, [...]. Perguntava insistentemente pelo seu caro parente.

- Aqui está – disse Papiano, indicando-me. E depois, voltando-se para mim: - Senhor Adriano, uma grata surprêsa! O Senhor Francisco Meis, de Turim, seu parente[...].

- O senhor Francisco Meis assegurou-me que o senhor é seu...

- Primo! – Apoiou o recém chegado, sem abrir os olhos. – Tut i Meis i sôma parent.

- Todos os Meis são parentes? Mas eu não tenho a honra de o conhecer! – protestei.

- Ora esta é boa! – exclamou. – É justamente por isto que eu vim procurar você.

(CUNHA, 1970, p.193).

Uma noite, vi-o voltar para casa na companhia de um fulano, que entrou batendo com força a bengala no chão,[...]

- Onde esta meu querido parente? – pegou a gritar, em dialeto piemontês e com carregado sotaque turinês, sem tirar da cabeça o chapeuzinho de abas levantadas[...] - Onde está este meu querido parente?

- Ei-lo – disse Papiano, indicando-me; depois, dirigindo-se a mim: - Senhor Adriano, uma grata surpresa! O Senhor Francesco Meis, de Turim, seu parente[...]

- O senhor Francesco Meis asseverou-me, mesmo, que é seu...

- Primo – confirmou o outro, sem abrir os olhos. – todos os Meis somos parentes.

- Mas eu não tenho o prazer de conhecê-lo! – protestei.

- Oh, mais essa é muito boa! – bradou ele. – É justamente por isso que vim ver você.

(SILVA, 1978, p. 193)

Na tradução de Silva, a exemplo do original, é comunicado ao leitor que a personagem possui um sotaque turinense. Para verter os diálogos, Silva

escolhe a língua de chegada, o português brasileiro. Cunha procede de modo diverso e escolhe estar mais perto da língua de partida quando intercala a forma dialetal turinense com algumas falas em português. Os tradutores vertem as falas da personagem de maneira diversa.

Considera-se que, muitas vezes, o tradutor trabalha numa relação assimétrica, ou seja, sem correspondência, inclinando-se a cooperar com a cultura doméstica. No entanto, seu trabalho deveria proporcionar ao leitor uma simetria em relação às culturas em questão.

A opção de deixar o leitor perceber a presença do falar dialetal como na tradução de Cunha, implicaria no “conservar” o estilo pirandelliano e, além disso, marcar a visibilidade do tradutor. Já Silva suprime características que enfatizam as diferenças culturais, pois a personagem não se expressa na forma dialetal, agindo assim, faz passar despercebido o estilo de Pirandello. O tradutor oferece, então, uma leitura na sua língua de chegada como se fosse a leitura de uma obra sem a tradução. Assume a postura de tradutor invisível. De acordo com Venuti, a invisibilidade é reducionista e marginalizadora, relegando ao tradutor o papel de não mediador entre duas culturas diferentes.

A tradução deve ser redirecionada a um processo de inclusão de outras possibilidades de representação, tanto da cultura estrangeira como da doméstica. Necessário se faz que ela cruze as fronteiras, vá além de mostrar uma ou outra cultura - estrangeira ou doméstica.

A proposta de Venuti é de resistência à transparência, que dá o ilusório efeito de ler um texto não traduzido. Portanto, o verdadeiro tradutor agiria esforçando-se para, conforme Schleiermacher (2001, p. 43), “deixar o autor em paz e levar o leitor até ele”, ou seja, tornar-se visível, somente desse

modo o tradutor resistiria à transparência e aos dissabores dela advindos. Já o tradutor, seguidor da outra opção apontada por Schleiermacher (2001, p. 43), “deixar o leitor em paz e levar o autor até ele”, não permite que o texto permaneça estrangeiro, sendo assim, priva o leitor do confronto com a cultura do outro, limitando-o tão somente a sua.

A proposta das traduções e a conseqüente presença da visibilidade/estrangeirização e da invisibilidade/domesticação é observada também nos exemplos que seguem:

- Ma sì! – ripresi quegli allora, seccato che si mettesse in dubbio una cosa per lui certissima. – Cusin, cusin! Questo signore qua... come si chiama?

- Terenzio Papiano, a servirla.

- Terenziano: a l' à dime che to pare a l'è andàit an America: cosa ch' a veul di' lon? A veul di' che ti t' ses fieul' d barba Antôni ca l'è andàit 'ntla America. E nui sôma cusin.

(PIRANDELLO, 2004, p.145)

- Claro – continuou o outro, aborrecido por se duvidar de uma coisa para êle certíssima. – Cusin, primo! Êste senhor aqui... como se chama?

- Terêncio Papiano, - às suas ordens.

- Terenciano. Êle me disse que o seu pai estêve na América. Quer dizer que você é filho do tio Antôni que estêve na América. E nui sôma cusin.

(CUNHA, 1970, p. 193)

- Pois claro! - Continuou o outro, aborrecido de que se duvidasse de uma coisa, para ele, mais do que certa.

- Primo! Primo! Este senhor aqui... como é que ele se chama?

- Terenzio Papiano, a seu dispor.

- Terenziano. Contou-me que seu pai foi para a América: o que quer dizer isso? Quer dizer que você é filho do Seu Antônio, que foi para a América. E que somos primos.

(SILVA, 1978, p. 194)

A m' smiava Antôni, - disse stropicciandosi il mento ispido d' una barba di quattro giorni almeno, quase tutta grigia. – 'I veui nen côtradite: sara prô Paôlo. I ricordo nen ben, perchè mi' i l' hai nen conôssolo.

(PIRANDELLO, 2004, p. 145)

- Vá lá que seja Paôlo. Não quero contrariar você, afinal não me lembro bem, pois nem sequer o conheci.

(CUNHA, 1970 p. 194)

- Parecia-me que era Antonio - disse, esfregando o queixo, hispido de uma barba de, ao menos, quatro dias, já quase toda grisalha. – Não quero contradizer: vai ver que era Paolo. Eu não lembro direito, porque nem sequer o conheci.

(SILVA, 1978, p. 195)

Pirandello, ao utilizar a particularidade dialetal, “orquestra a sua verdade de autor e a sua consciência lingüística, consciência de um prosador”. (BAKHTIN,1998, p. 120). O dialeto, ao entrar na literatura e participar de sua linguagem, perde sua qualidade de sistema sócio–lingüístico fechado, por outro lado, a literatura, com a entrada desse dialeto, também deixa de ser um sistema lingüístico fechado. Esta se beneficia com o plurilingüismo social, percebido principalmente nos discursos diretos das pesonagens.

Parece que a tradutora Cunha ficou mais próxima do estilo de Pirandello, pois optou, assim como o autor italiano, por não traduzir o falar dialetal. Além do respeito ao estilo, Cunha marcou sua visibilidade ao deixar soar o elemento estrangeiro, deixou o autor em paz e levou o leitor até ele. O tradutor Silva preferiu fazer a tradução das falas dialetais e, com isso, distanciou-se de uma das características, o falar dialetal, que marcam o romance *Il Fu Mattia Pascal*. Silva parece mais preocupado com a língua de chegada, reduzindo o possível estranhamento que seria provocado pelo falar dialetal. Tal aspecto do original poderia ter sido preservado nas duas traduções,

porém devemos lembrar que é um processo decisório pertencente ao tradutor e, portanto, deve ser respeitado. A maneira pela qual o texto traduzido será recebido e lido dependerá do trabalho do tradutor e não do autor.

b) Um narrador intrometido: Outro fato que merece destaque nos romances pirandellianos é a presença de um narrador que busca no leitor um partícipe para suas reflexões e, através destas, procura tornar clara sua visão de ser humano, como já falado anteriormente.

As intervenções do narrador, chamando seu leitor à reflexão, são freqüentes no romance *Il Fu Mattia Pascal*. Já nas primeiras páginas do livro, o narrador “chama” o leitor a acompanhá-lo no relato de sua história:

[...] io lascio questo mio manoscritto, com l' obbligo però che nessuno possa aprirlo se non cinquant' anni dopo la mia *terza, ultima e definitiva* morte.

Giacchè, per il momento (e Dio sa quanto me ne duole), io sono morto, sì, già due volte, ma la prima per errore, e la seconda... sentirete.

(PIRANDELLO, 2004, p. 4)

[...] lego este meu manuscrito, porém com o compromisso de ninguém o abrir, a não ser cinqüenta anos após a minha *terceira, última e definitiva* morte.

Uma vez que, no momento (e Deus sabe o quanto isto me dói), estou morto, sim, já duas vezes, mas a primeira por engano, e a segunda... vocês vão ouvir.

(CUNHA, 1970, p. 55).

[...] deixo meu manuscrito, com a obrigação, contudo, de que ninguém possa abri-lo senão cinqüenta anos depois de minha *terceira, última e definitiva* morte.

Porque, no momento (e Deus sabe quanto o deploro), já morri, sim, duas vezes, mas a primeira, por engano, e a segunda... irão saber.

(SILVA, 1978, p.11)

Cunha substitui o pronome *vós* pelo pronome de tratamento *vocês*.

Silva não faz uso do pronome, somente substitui o verbo da segunda pessoa do plural para a terceira pessoa do plural. Cunha e Silva conferem um tom de

informalidade. Se tivessem usado o vós, certamente o tom pareceria obsequioso. Mesmo com a substituição do pronome ambos preservaram a característica pirandelliana.

No excerto a seguir, também é buscada a interação com leitor. O narrador Mattia Pascal compartilha com o leitor algumas das reflexões que faz, ao lembrar do seu passado: num certo dia, Mattia descobriu-se o futuro pai de duas crianças: uma da esposa de Malagna (Olívia), a outra da sobrinha de Malagna, (Romilda), com quem Mattia se casará. Malagna como não tinha filhos, ao saber da gravidez da sobrinha, decide criar a criança, mas ao saber que sua esposa também lhe dará um filho, resolve exigir que Mattia cumpra com sua obrigação e se case com Romilda. A reflexão gira em torno de alguns questionamentos e da tentativa que faz Mattia de convencer o leitor de que ele não fez o papel de imbecil, mas será que Romilda era só dele? Será que ela era realmente amante de Malagna? Será que o filho era mesmo seu? Nesta volta ao passado através da memória, Mattia justifica ser a lógica e não a razão, esclarecedora dos fatos:

Ragioniamo un pò, arrivati a questo punto. Io n'ho viste de tutti i colori. Passare anche per imbecille o per... peggio, non sarebbe, in fondo, per me, un grand guajo. Già – ripeto - son come fuori della vita, e non m'importa più di nulla. Se dunque, arrivato a questo punto, voglio ragionare, è soltanto per la logica.

(PIRANDELLO, 2004, p. 32)

Chegamos a êste ponto, raciocinemos um pouco. Eu já sofri de tudo no mundo. Mesmo passar por imbecil ou por coisa pior, não me seria, no fundo, grande desgraça. Pois, repito, estou como fora da vida e nada mais me importa. Se portanto, chegado a êste ponto, quero raciocinar, é somente pela lógica.

(CUNHA, 1970, p. 83)

Chegando a este ponto, vamos raciocinar um pouco. Eu já vi de tudo, neste mundo. Passar também por imbecil ou, mesmo por... coisa pior não constituiria, para mim, no fundo, nada mais. Repito que já estou fora da vida e não me importo com coisa alguma. Se, portanto, chegado a este ponto, quero raciocinar, é somente por amor à lógica.

(SILVA, 1978, p. 48)

No trecho acima, Pirandello fez uso das reticências. Cunha, na tradução, opta por retirá-las e Silva por deixá-las. As reticências são normalmente usadas para expressar excitação e surpresa, ou deixar o sentido da frase em aberto, permitindo uma interpretação pessoal do leitor. Instaura-se com esta pontuação um tom reflexivo, deixa-se ao leitor um espaço para inferências. A tradução de Silva marca o estilo pirandelliano do narrador de compartilhar suas ações e reflexões com o leitor, possui, assim, maior proximidade com o estilo do autor.

Do capítulo V foi retirado um fragmento no qual se percebe, novamente, a tentativa de aproximação do narrador com o leitor, a fim de compartilharem algumas reflexões, agora provocadas através do humorismo. O protagonista do romance é vesgo e seu olho esquerdo não quis acompanhar o direito quando da leitura de alguns livros:

La prima volta che mi avvenne di trovarmi con un libro tra le mani, tolto così a caso, senza saperlo, da uno degli scaffali, provai un brivido d'orrore. Mi sarei io dunque ridotto come il Romitelli, a sentir l'obbligo di leggere, io bibliotecario, per tutti quelli che non venivano alla biblioteca? E scaraventai il libro a terra. Ma poi lo ripresi; e – sissignori - mi misi a leggere anch'io, e anch'io con un occhio solo, perchè quell'altro non voleva saperne.

(PIRANDELLO, 2004, p. 47)

Quando aconteceu de, pela primeira vez, me encontrar com um livro entre as mãos, apanhado de uma das prateleiras, ao acaso, experimentei um calafrio de horror. Será que eu acabaria igual a Romitelli, reduzido a sentir-me na obrigação de ler, eu, bibliotecário, por todos os que não vinham à biblioteca? E arremessei o livro no chão. Mas o apanhei novamente e, sim senhores comecei a ler, eu também e, só com um olho, porque o outro se recusava a semelhante prática.

(CUNHA, 1970, p. 98)

A primeira vez que me aconteceu encontrar-me com um livro nas mão, apanhado ao acaso, sem dar por isso, numa das estantes, tive um calafrio de horror, com que, então, eu me reduziria, como Romitelli, a sentir-me na obrigação de ler, eu, bibliotecário, por todos os que não vinham à biblioteca? E arremessei o livro ao chão. Mas, depois, tornei a apanhá-lo; e – sim, senhores - pus-me a lê-lo, eu também, e também somente com um olho, porque o outro não queria saber disso.

(SILVA, 1978, p. 66)

Em outra passagem, o narrador revela ao leitor que o riso fará parte dos acontecimentos desagradáveis de sua vida:

Posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento. Mi vide, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare: mia madre, scappata via, così, con quella matta; mia moglie, di là, che... lasciamola stare!; Marianna Pescatore lì per terra; e io, io che non avevo più pane, quel che si dice pane, per il giorno appresso, io con la barba tutta impastocchiata, il viso graffiato, grondante non sapevo ancora se di sangue o di lagrime, per il troppo ridere. Andai ad accertarmene allo specchio. Erano lagrime ma ero anche sgraffiato bene. Ah quel mio occhio, in quel momento, quanto mi piacque! Per disperato, mi s'era messo a guardare più che mai altrove, altrove per conto suo.

(PIRANDELLO, 2004, p. 41)

Posso dizer que a partir daquele momento tomei gosto em rir de todas as minhas desgraças e tormentos. Vi-me, naquele instante, ator da tragédia mais cômica do mundo: minha mãe fugindo, daquela forma, com uma doida; minha mulher, do outro lado que... bem, deixemos para lá; Mariana Pescatore, [sogra] ali no chão; e eu, eu, que não tinha mais pão, isso mesmo, pão, para o dia seguinte, eu, com a barba toda emplastrada, o rosto arranhado e encharcado não sabia ainda se de sangue ou lágrimas de tanto rir. Fui ao espelho para me certificar: eram lágrimas; mas havia também muitos sinais das garras. Ah naquele momento, como fiquei satisfeito com meu olho! De tão desesperado, se havia posto a olhar, mais que nunca, para outro lugar, por sua própria conta.

(CUNHA, 1970, p. 92)

Posso dizer que, desde então, tomei gosto a rir de todas as minhas desventuras e de todas as minhas aponquentações. Vi-me, naquele instante, ator de uma tragédia, que não se poderia imaginar mais burlesca: minha mãe, que tinha fugido daquele modo com a doida da tia Scolastica; minha mulher, do outro lado que... bem, não falemos nela! Marianna Pescatore ali, no chão; e eu, eu, que já não tinha pão a, mas aquilo que se chama pão, mesmo, para o dia seguinte, eu, com a barba toda emplastrada de massa, o rosto arranhado e pingando não sabia ainda se sangue ou lágrimas; pelo excesso de riso. Fui averiguá-lo no espelho. Eram lagrimas; mas estava, também, bastante arranhado. Ah, aquele meu olho, nesse momento, como gostei dele! Por desespero pegara a olhar, mais do que nunca, alhures, noutra rumo, por sua própria conta.

(SILVA, 1978, p. 59)

Pirandello chamou à reflexão os leitores também quando narrou “defeitos” de suas personagens, tais como sinais no corpo, estrabismo, tiques nervosos, defeitos físicos - descrevendo-os com ironia e comicidade, o que provocará no leitor o riso. O autor, em seu ensaio *L'Umoreismo*, diferia a

comicidade do riso. O riso era somente riso. Para o autor, o que deveria prevalecer na arte não era o riso, mas a comicidade reflexiva que culminaria no sentimento do contrário, ou seja, o humorismo que denunciaria a simbiose entre arte e a reflexão pirandelliana. (PIRANDELLO, 1999).

No capítulo VIII, o narrador se reporta ao leitor para justificar sua ação. Depois de ter abandonado sua família e sua cidade, ele ganha uma considerável soma em dinheiro no jogo e decide voltar. Quando já estava no trem, depara-se com a notícia sobre a sua morte por suicídio, ao ler o *Folheto*, jornal da cidade de Miragno: “*Ontem, [...] nas águas de um moinho um cadáver [...] foi reconhecido como nosso bibliotecário Mattia Pascal*”. (PIRANDELLO, 1970, p. 121). Os sentimentos de raiva, angústia e excitação parecem se confundir ao mesmo tempo em que se vê invadido pela alegria da liberdade conquistada pelo acaso. Lê e relê o jornal só para ter certeza, é invadido pela felicidade, porém, ao olhar para sua mão esquerda, vê nela a aliança, elo material de seu casamento, quer então se livrar dela. A aliança está com os dois nomes gravados, Mattia e Romilda, gravados. Levantaria suspeitas se ele somente a jogasse em um matagal qualquer? Que fazer? A idéia lhe veio quando o trem pára na estação:

Il treno, in quella, si fermò a un'altra stazione. Guardai, e subito mi sorse un pensiero, per la cui attuazione provai dapprima un certo ritegno. Lo dico, perchè mi serva di scusa presso co loro che amano il bel gesto, gente poco riflessiva, alla quale piace di non ricordarsi che l'umanità è pure oppressa da certi bisogni, a cui purtroppo deve obbedire anche chi sia compreso da un profondo cordoglio. Cesare, Napoleone e, perquanto possa parere indegno, anche la donna più bella... Basta. Da una parte c'era scritto *Uomini* e dall'altra *Donne*; e li intombai il mio anellino di fede.

(PIRANDELLO, 2004, p. 85)

Naquele momento o trem parou novamente. Olhei e, de repente, me veio uma idéia, cuja execução me repugnou um pouco no início. Digo-o para me servir de desculpa junto dos que amam o belo gesto, pessoas pouco meditativas que não gostam de se lembrar que a humanidade também esta oprimida por certas necessidades, às quais, infelizmente, deve obedecer, mesmo quem está esmagado por uma profunda dor. César, Napoleão e, por quanto pareça indigno, até a mulher mais bela... Basta. De um lado está escrito *Homens*, do outro, *Senhoras*. Ali deixei cair a minha aliança.

(CUNHA, 1970, p. 134)

O trem, nesse momento, parou noutra estação. Olhei e, logo, surgiu em mim um pensamento, para cuja execução experimentei, inicialmente, uma certa perplexidade. Digo-o, para que me sirva de desculpa junto das pessoas que apreciam os belos gestos, gente de escasso espírito de reflexão, que gosta de esquecer que a humanidade é também afligida por algumas necessidades, às quais, infelizmente deve obedecer mesmo quem esteja possuído por uma dor profunda. César, Napoleão e, por indigno que possa parecer, também a mais linda mulher... Fiquemos por ai. Num lado estava escrito "Homens" e no outro "Senhoras"; e ali sepultei minha aliança de casamento.

(SILVA, 1978, p. 115)

A justificativa do ato descortina os sintomas da dissolução do ser humano, projeta um olhar sobre a condição trágica do homem que busca com suas próprias forças um sentido para a vida em meio ao tormento individual, fruto do ambiente social em que está inserido. Em ambas as traduções, permanecem a situação melodramática, o tom filosófico que Pirandello soube tão expressivamente descrever.

A expressividade do texto, tanto na tradução como na escrita, acontece com a combinação, organização e escolha de palavras por parte do escritor e por parte do tradutor. Ambos, no ato da escrita ou no ato tradutológico, escolhem o que lhes parece mais adequado, segundo critérios estéticos e sociais. Isso porque, conforme Schleiermacher (2001), cada pessoa é dominada pela língua, ela e todo o seu pensamento são produtos dessa língua. O pensamento é produto da comunidade lingüística na qual se é criado e em tudo onde o pensamento mais domina, maior será a subjetividade. O que torna a tradução complicada e difícil. Tem-se no capítulo IX:

Ebbene, a pensarci, non avviene anche a noi uomini qualcosa di simile? Non crediamo anche noi che la natura ci parli? E non ci sembra di cogliere un senso nelle sue voci misteriose, una risposta, secondo i nostri desiderii, alle affannose domande che le rivolgiamo? E intanto la natura, nella sua infinita grandezza, non ha forse il più lontano sentore di noi e della nostra vana illusione.

Ma vedete un po' a quali conclusioni uno scherzo suggerito dall'ozio può condurre un uomo condannato a star solo con se stesso!
(PIRANDELLO, 2004, p. 103)

Vejam só, pensando bem, não acontece também a nós homens algo semelhante? Não acreditamos que a natureza nos fale? E não nos parece apreender um sentido nas suas vozes misteriosas, uma resposta segundo os nossos desejos, às ansiosas perguntas que lhe dirigimos? E, no entanto, a natureza, na sua infinita grandeza, talvez não tenha a mais leve suspeita da nossa existência e de nossa vã ilusão.

Mas vejam a que conclusões uma brincadeira ocasionada pela ociosidade pode conduzir um homem condenado a ficar sozinho consigo mesmo!

(CUNHA, 1970, p. 152)

Pois bem, se refletirmos, não acontece qualquer coisa parecida também a nós, os homens? Não pensamos, também, que a natureza nos fala? E não nos parece colher um sentido em suas vozes misteriosas, uma resposta, conforme os nossos desejos, às trabalhosas perguntas que lhe dirigimos? Enquanto isso, a natureza, em sua grandeza infinita, talvez não tenha nem o mais distante vislumbre de nós e da nossa vã ilusão.

Mas veja-se um pouco a que conclusões uma brincadeira, sugerida pelo ócio, pode levar um homem condenado a viver só consigo mesmo!

(SILVA, 1978, p. 138)

O modo como o narrador se dirige ao leitor carrega um tom em consonância com a sua situação e o seu contexto emocional. As traduções mantiveram certa proximidade de forma e conteúdo, contudo com o uso por parte de Cunha do gerúndio “*pensando*”, fica diluído o tom discursivo do original. Parece que Silva, ao optar por “*se refletirmos*”, mantém a força discursiva e o pedido de reflexão conjunta feito pelo narrador.

c) O discurso de Pirandello: Pirandello explora em seus escritos, como um dos muitos recursos de que faz uso com maestria, as três formas do discurso: direto, indireto e indireto livre. Nos ateremos ao discurso direto, já que é através da fala que a personagem pirandelliana procura se entender e entender o mundo que a cerca.

O discurso direto é, nas palavras de Ulisses Infante (1999, p. 116),

a reprodução direta das falas das personagens. É um recurso que imprime maior agilidade ao texto, permitindo ao autor mostrar o que acontece em lugar de simplesmente contar. Também permite utilizar o modo de falar dos personagens como um elemento caracterizador.

Extrai-se do romance *Il Fu Mattia Pascal* que a Senhora Caporale comenta com Adriana que as atitudes e o jeito de Adriano/Mattia lhe conferem um ar de homem viúvo, ela pergunta para a jovem Adriana se ela concorda com as observações:

<p>- Sissignore. Non pare anche a te, Adriana, che ne abbia l'aria, il signor Meis?</p> <p>Adriana si provò ad alzar gli occhi su me, ma li riabbassò subito, non sapendo – timida con'era – sostenere lo sguardo altrui; sorrise lievemente del suo solito sorriso dolce e mesto, e disse:</p> <p>- Che vuoi che sappia io dell'aria dei vidovi? Sei curiosa!</p> <p>(PIRANDELLO, 2004, p. 122)</p>
<p>- Sim, senhor. Você também não acha, Adriana, que o senhor Meis tem jeito de viúvo?</p> <p>Adriana tentou levantar os olhos para mim, porém os abaixou logo, não sabendo, tímida como era, sustentar o olhar dos outros. Sorriu levemente, com o seu habitual sorriso, doce e triste, dizendo:</p> <p>- O que é que você quer que eu saiba do jeito dos viúvos? Você tem cada uma!</p> <p>(CUNHA, 1970, p 171)</p>
<p>- Sim, senhor. Você também não acha, Adriana, que o senhor Meis tenha ar disso?</p> <p>Adriana tentou erguer os olhos para mim, mas tornou logo a baixá-los, não sabendo- tímida como era- sustentar o olhar alheio; sorriu de leve, com seu sorriso habitual, doce e triste, e disse:</p> <p>- Que é que você quer que eu saiba do ar que têm os viúvos! Você é engraçada!</p> <p>(SILVA, 1978, p. 165)</p>

Quando o narrador reproduz o discurso das personagens, ele confere maior naturalidade ao texto, já que o diálogo se desenvolve à maneira de uma conversa e lhe permite exprimir o linguajar próprio de suas personagens. Parece então, que ao optar por um tipo de discurso diferente do texto de origem, o tradutor interfere no mesmo, pois elimina características inerentes a cada um dos discursos.

Ao se confrontar as traduções de Cunha e de Silva, observa-se como este manteve a escolha de Pirandello, o discurso direto, e Cunha optou pela transformação do mesmo em discurso indireto que, ainda segundo Ulisses Infante (1999, p. 196), “é aquele em que as falas das personagens são

adaptadas e incorporadas pelo narrador. Dessa forma, conta-se mais do que se mostra”.

Ainda, no capítulo XIII:

- Intanto, questo, - egli mi dice:- che fuori della legge e fuori di quelle particolarità, liete o triste che sieno, per cui noi siamo noi, caro signor Pascal, non è possibile vivere.

(PIRANDELLO, 2004, p. 233)

Segundo Dom Eligio, o proveito é êste: Fora da lei e fora das particularidades, alegres ou tristes, graças às quais nós somos nós próprios, não é possível viver.

(CUNHA, 1970, p. 280)

Para começar, esta – diz-me ele: - que fora da lei e fora daquelas particularidades, alegres ou tristes que sejam, graças às quais nós somos nós, meu caro Senhor Pascal, não é possível viver.

(SILVA, 1978, p. 311)

O discurso direto produz um efeito de verdade, tem-se a impressão de que Mattia, no papel de escritor - lembremo-nos de que Mattia está escrevendo sua biografia por sugestão de Dom Elígio - e protagonista, preservou a integridade das falas das outras personagens, que ora está citando. É como se lêssemos/ouvíssemos a fala da pessoa citada com suas próprias palavras e com a mesma carga de emotividade.

Já o discurso indireto pode criar diferentes efeitos e sentidos, uma vez que elimina elementos emocionais e afetivos presentes no discurso direto, tais como: as interrogações, as exclamações, as formas imperativas e as interjeições. Este desprioriza o discurso da personagem em nome da objetividade. Cria-se a impressão de que o narrador analisa o discurso de maneira racional e isenta-se da carga emocional. Assim:

<p>- Ah sì? Proprio conosciuto? E com'era? Era... non se ne ricordava lui, <i>franc nen</i> . - <i>A sôn passa trant' ani...</i></p> <p style="text-align: right;">(PIRANDELLO, 2004, p. 145)</p>
<p>- Ah, sim? Conheceu mesmo? Como era? Era... não se lembrava mais... Já fazia tantos anos...</p> <p style="text-align: right;">(CUNHA, 1970, p. 194)</p>
<p>Ah, sim? Conheceu-o realmente? E como era? Era... não se lembrava mais, francamente. - Passaram-se trinta anos.</p> <p style="text-align: right;">(SILVA, 1978, p. 195)</p>

Ainda:

<p>A un certo punto, però, guardando Papiano e vedendolo gongolante, mi passo la voglia di scherzare. Licenziai quel pover'uomo mezzo ubriaco, salutandolo: - <i>Caro Parente!</i>- e ne domandai a Papiano, con gli occhi fissi negli occhi, per fargli intender bene che non ero pane pe' suoi denti.</p> <p style="text-align: right;">(PIRANDELLO, 2004, p. 146)</p>
<p>A um certo momento, porém, vendo Papiano e o vendo exultante, me passou a vontade de gracejar. Tratei de mandar embora aquele desgraçado bêbado, chamando-o de caro parente! E indaguei a Papiano, fitando-o nos olhos, a fim de lhe dar a entender que não me deixaria envolver por ele.</p> <p style="text-align: right;">(CUNHA, 1970, p. 194)</p>
<p>A certa altura, porém, olhando Papiano e vendo-o radiante da vida, perdi a vontade de brincar. Despedi o pobre homem meio bêbado, cumprimentando-o: - <i>Meu caro parente!</i> -, e perguntei a Papiano, cravando meu olhos nos dele, para fazer-lhe entender, claramente, que, em mim, encontraria osso duro de roer, se quisesse pôr-me a prova.</p> <p style="text-align: right;">(SILVA, 1978, p. 195)</p>

Ao analisar as ocorrências discursivas no romance *Il Fu Mattia Pascal* e comparando-as com as traduções, percebe-se que em relação ao original não

se mantiveram constantes. Ocorre uma apreensão do conteúdo por parte da tradutora Cunha na fala das personagens, o que não chega a criar uma objetividade analítica que substitua a emotividade, não houve perda no sentido do texto da afetividade e da subjetividade, porém assim procedendo, o estilo de Pirandello não foi preservado.

d) Colocação pronominal: O emprego dos pronomes, tanto na linguagem oral quanto na escrita, marcam o aspecto formal ou informal de um discurso. O uso dos pronomes oblíquos átonos - me, te, se, o, a, lhe, nos, vos, os, as, lhes-, em relação ao verbo, é bastante livre na língua falada no Brasil. A colocação depende muito do ritmo, da harmonia, da ênfase e principalmente da eufonia. O português brasileiro, em especial o falado, é essencialmente proclítico, isto é, utiliza-se o uso do pronome diante do verbo a maior parte do tempo.

Ainda que não aceita na linguagem culta formal, a colocação do pronome átono no início das frases é permitida na linguagem informal e nos diálogos – pode ser “proibida”, mas não é inaceitável. Celso Cunha e Lindley Cintra (1985) observam que esta possibilidade, especialmente com a primeira pessoa do singular – **me** -, é característica do português do Brasil.

Esse aproximar da língua escrita com a falada, realizada pela tradutora Cunha, é percebido na sintaxe da colocação, a exemplo dos capítulos VII e VIII:

Pensavo:

“Riscatterò la *Stia*, e mi ritirerò là, in campagna, a fare il mugnajo. Si sta meglio vicini alla terra; e – sotto – fors’ anche meglio”.
(PIRANDELLO, 2004, p. 68)

Refletia:

Vou resgatar a *Stía* e me retirar para o campo, onde serei moleiro. A gente vive melhor perto da terra e, debaixo, talvez ainda melhor.

(CUNHA, 1970, p. 117)

Quando scesero entrambi a uma stazione e mi lasciarono solo nello scompartimento, m'affacciai al finestrino, per seguirli con gli occhi: discutevano ancora, allontanandosi.

(PIRANDELLO, 2004, p. 83)

Quando ambos desceram numa estação, e fiquei só no compartimento, me debrucei para fora e os segui com os olhos.

(CUNHA, 1970, p. 132)

Oh levità deliziosa dell’anima; serena ineffabile ebbrezza! La Fortuna mi aveva sciolto di ongi intrico, all’improvviso, mi aveva sceverato dalla vita comune, reso spettatore estraneo della briga in cui gli altri si dibattevano ancora, e mi ammoniva dentro[...]

(PIRANDELLO, 2004, p. 84)

Oh, leveza deliciosa da alma, serena e inefável embriaguez! De repente a Fortuna me desembaraçara de todos os emaranhamentos, me afastara da vida comum, tornando-me um espectador alheio à contenda em que os outros continuavam a se debater e me advertia intimamente:[...]

(CUNHA, 1970, p.133)

Dunque diciamo figlio unico. Nato... – sarebbe prudente non precisare alcun luogo di nascita. Come si fa? Non si può nascer mica su le nuvole, levatrice la luna, quantunque in biblioteca abbia letti chi gli antichi, fra tanti altri mestieri, le facessero esercitare anche questo, e le donne incinte la chiamassero in soccorso col nome di Lucina.
(PIRANDELLO, p. 86)

Então digamos filho único. Nascido... Seria prudente não precisar o lugar do nascimento. Como fazer? Ninguém nasce em cima das nuvens, tendo a lua por parteira, embora na biblioteca eu tenha lido que os antigos, entre tantas outras funções, a fizeram exercer também esta.
(CUNHA, 1970, p. 135)

É lícito pensar que Cunha, ao usar essa regra como uma solução narrativa, torna o discurso das personagens mais próxima da língua falada. Ao recorrer a vocábulos e construções sintáticas da língua falada, ela, certamente, tinha o intento de responder às exigências de marcar as personagens como homens do povo, situados social e culturalmente no espaço e tempo escolhidos por Pirandello. Além disso, a opção garante ritmo e harmonia nas traduções das falas das personagens pirandellianas.

Já, abaixo, observa-se que a preocupação de Silva na sintaxe da colocação é fazer uso da norma padrão – deve-se lembrar de que na estrutura sintática da língua italiana, o uso da próclise faz parte das regras gramaticais. Silva privilegia a norma padrão culta da língua alvo. Tal procedimento parece diluir o ritmo e a harmonia pirandelliana.

Os mesmos trechos agora na tradução de Silva:

Riscatterò la *Stia*, e mi ritirerò là, in campagna, a farei l mugnajo. Si sta meglio vicini alla terra; e – sotto – fors' anche meglio.”
(PIRANDELLO, 2004, p. 68)

“Vou resgatar *Stia* e retirar-me para lá, no campo; serei moleiro. A gente está melhor perto da terra; e melhor ainda, talvez, debaixo.
(SILVA, 1978, p. 93)

Quando scesero entrambi a una stazione e mi lasciarono solo nello scompartimento, m'affacciai al finestrino, per seguirli con gli occhi: discutevano ancora, allontanandosi.

(PIRANDELLO, 2004, p. 83)

Quando ambos desceram numa estação, deixando-me sozinho no compartimento, debrucei-me na janela, para acompanhá-los com o olhar: ainda discutiam, afastando-se.

(SILVA, 1978, p. 113)

Oh levità deliziosa dell'anima; serena ineffabile ebbrezza! La Fortuna mi aveva sciolto di ongi intrico, all'improvviso, mi aveva sceverato dalla vita comune, reso spettatore estraneo della briga in cui gli altri si dibattevano ancora, e mi ammoniva dentro [...].

(PIRANDELLO, 2004, p. 84)

Oh, leveza deliciosa da alma; serena, inefável ebriedade! A sorte me libertara de todo o envolvimento, repentinamente, apartara-me da vida comum, fizera de mim um espectador alheio à lida em que os outros ainda se debatiam e dava-me, interiormente, a advertência [...].

(SILVA, 1978, p. 114)

Dunque diciamo figlio unico. Nato... – sarebbe prudente non precisare alcun luogo di nascita. Come si fa? Non si può nascer mica su le nuvole, levatrice la luna, quantunque in biblioteca abbia letti chi gli antichi, fra tanti altri mestieri, le facessero esercitare anche questo, e le donne incinte la chiamassero in soccorso col nome di Lucina.

(PIRANDELLO, 2004, p. 86)

Logo, digamos, filho único. Nascido ... – seria prudente não indicar exatamente nenhum lugar de nascimento. Mas de que maneira? Não se pode nascer nas nuvens, tendo a lua como parteira, se bem que, na biblioteca, eu tenho lido que os antigos entre muitos ofícios, faziam-na exercer também esse, e que as mulheres grávidas a chamavam em seu socorro como o nome de Lucina.

(SILVA, 1978, p. 117)

Outros trechos são exemplos de análise da colocação pronominal:

“E innanzi tutto”, dicevo a me stesso, “avrò cura di questa mia libertà: me la condurrò a spasso per vie piane e sempre nuove, né le farò mai portare alcuna veste gravosa.[...]”
(PIRANDELLO, 2004, p. 81)

“E antes de mais nada - dizia comigo mesmo – terei cuidado com esta minha liberdade. Eu a conduzirei comigo, por caminhos planos e sempre novos e jamais a farei levar vestes pesadas.[...]”
(CUNHA, 1970, p. 130)

“E, antes de mais nada”, dizia de mim para mim, “cuidarei bem desta minha liberdade: levá-la-ei a passear comigo por caminhos planos e sempre novos e nunca lhe farei usar nenhuma roupa incômoda. [...]”
(SILVA, 1978, p. 110)

Mesmo quando a próclise não é possível, Cunha, para continuar próxima ao ritmo da língua italiana, afasta a possibilidade de usar o pronome mesocliticamente e opta por acrescentar ao texto um elemento que lhe permitirá usar o pronome antes do verbo. Diferenciando-se de Silva, Cunha está mais próxima do ritmo e harmonia de Pirandello.

É notório que a “fidelidade” não pode ser reduzida em termos simplistas de equivalência lingüística, no caso de traduzir mantendo a próclise ou mesóclise. Percebe-se um redimensionamento da polêmica através da consciência da inviabilidade de se manter a equivalência na tradução, já que ela é condicionada por vários fatores sintáticos, semânticos, culturais, rítmicos, métricos, dentre outros, com maior ou menor peso.

A milenar persistência em torno da fidelidade na tradução, segundo Siri Nergaard (2002), é de que não há por parte dos estudiosos uma obsessão em torno da questão de fidelidade, o que existe são valores diferenciados que ela recebeu ao longo da história da tradução.

Walter Benjamin (2001, p. 206 –207), expressa o entendimento e a impossibilidade da fidelidade (palavra por palavra) quando diz que:

Fidelidade e liberdade – liberdade na reprodução do sentido e, a serviço dessa liberdade, fidelidade à palavra – são os velhos e tradicionais conceitos presentes em qualquer discussão sobre tradução. Eles parecem não mais servir para uma teoria que procurava na tradução algo mais que a mera reprodução do sentido.

A concepção de fidelidade – literalidade, reprodução idêntica ao original-, não é mais concebível. Língua e homem são históricos e a língua está em constante transformação, permitindo modificar a opinião sobre a tradicional fidelidade. Passou-se a entender essa lealdade para com o sentido do texto original, em outras palavras, com o que o autor do texto de partida quis dizer. Entretanto o problema não cessa: traduzir não é uma mera transferência de significados, mas, sobretudo, a tradução significa a relação entre tradutor, autor, leitores e os mundos de que fazem parte os envolvidos no processo tradutológico.

O autor, ao produzir seu texto, constrói um leitor em sua mente, todos os recursos expressivos serão selecionados tendo em mente esse leitor. O tradutor também converte o texto para um que não conhece a língua original e compartilhará um nível de competência lingüística entre ele, o tradutor, e o leitor. Parece que Cunha e Silva diferenciaram-se, Silva procurou ficar próximo à língua padrão do português brasileiro e Cunha próxima ao autor italiano, ambos, cada um a seu modo, estabeleceram uma relação entre a tradução, o autor e o leitor.

3.3 A Possibilidade do Visível

Um texto é constituído de outros textos, de outros dizeres, de outras vozes e discursos. As palavras de uma língua têm para cada povo um valor, muitas vezes diferente do sentido, a carga expressiva se abre para a pluralidade de sentidos. Muitas vezes o autor, ou o tradutor, para definir ou ressignificar uma expressão, faz uso de recursos como, por exemplo, a nota de rodapé.

No caso de ser o tradutor quem recorre à nota, principalmente no campo da literatura, a “voz” assumida pelo tradutor é discutível em dois aspectos: ao inserir as notas estaria o tradutor julgando a capacidade do leitor de compreender um texto, e ou quanto menos o leitor tiver que desviar a atenção da leitura, maior será a fluência ou a ilusão de estar lendo o original e apagada estará a figura do tradutor.

Muitos editores e tradutores vêem como primordial a fluência do texto, sem a preocupação de apontar outras possíveis idéias ou conceitos e, nesse caso, não fazem uso da nota para esclarecer alguma passagem que careça de significado. Ocorrem também outros casos nos quais a nota acrescentará uma informação cultural, não sendo necessária para a compreensão do texto.

Sabe-se que a tradução apresenta uma estreita relação com a formação, manutenção e ou mudanças culturais, através da identificação de elementos culturais específicos que podem se fazer presentes no código lingüístico, espaço temporal e contexto histórico social. Assim, se os efeitos da tradução “revelam-se conservadores ou transgressores” irá depender em grande parte do tradutor e suas estratégias discursivas. Por outro lado, o tradutor

prende-se também ao tipo de texto a traduzir, com o maior ou menor grau de sua manipulação. (VENUTI, 2002, p.131.)

O escritor forma a língua à sua maneira, do mesmo modo que as pessoas, livres e independentes. As palavras são carregadas de uma tonalidade afetiva, o sentido não se esgota no designado, e então se julga, por isso que, muitas vezes o tradutor recorre à nota de rodapé.

Nas traduções do romance objeto de estudo, aparecem duas (02) notas de rodapé na tradução de Cunha, e na de Silva, vinte e sete (27). Por conta da quantidade de notas inseridas na tradução de Mário da Silva, é que se opta por analisar somente estas.

Das notas de rodapé que este tradutor usou, seis referem-se às dificuldades encontradas para uma possível equivalência na língua de chegada. O que Álvaro L. Hattner chama de “notas léxico-semânticas” que segundo ele são usadas para superar os problemas quando da presença de palavras ou expressões que não fazem parte do léxico da língua de chegada. (1985, p. 93). São exemplos:

<p>Il suo vero nome era Francesco, o Givanni, Del Cinque; ma tutti lo chiamavano Pinzone, ed egli ci s'era già tanto abituato che si chiamava Pinzone da se.</p> <p style="text-align: right;">(PIRANDELLO, 2004, p. 13)</p>
<p>Seu verdadeiro nome era Francesco ou Giovanni Del Cinque; mas todos o tratavam por Pinzone e ele já se acostumara tanto à alcunha, que se chamava Pinzone* sozinho.</p> <p style="text-align: right;">(SILVA, 1978, p. 24)</p>
<p style="text-align: center;">*Pinça grande (N. do T.)</p>

Rosina! -(chiamava la serva)- Dammene ancora um po'. Buona questa salsa majonese.

-Majalese! Sttacava allora la moglie inviperita. – Basta così! Guarda, il signore dovrebbe farti provare che cosa vuol dire star male di stomaco.

(PIRANDELLO, 2004, p. 20)

Rosina! (chamava a criada).- Dê-me mais um pouco disso aí. Boa esta maionese!

-*Maialese!** Bradava então, a mulher furiosa.-Chega assim! Deus deveria é fazer você experimentar o que significa estar doente do estômago.

(SILVA, 1978, p. 33)

* *Trocadilho intraduzível: maiale, em italiano, quer dizer “porco”(N. do T.)*

- Ho parlato però con la serva, - s'affrettò a soggiungermi. – E n'ho saputo di belle, sai? M'ha detto che il tuo *Malanno* lo han li sempre per casa, e che, così all'aria , le sembra che mediti qualche brutto tiro, d'accordo con la cugina, che è uma vecchia strega.

(PIRANDELLO, 2004, p. 25)

- Falei, porém, com a criada - foi logo acrescentando. - E soube de umas boas. Disse-me que o seu *Malanno** andava o tempo todo na casa dela e que, assim, pelo jeito, parece-lhe que estava preparando a

(SILVA, 1978, p. 38)

* *Outro trocadilho intraduzível: Malanno (em vez de Malagna)significa tanto “moléstia” como “desgraça” (N. do T.)*

Conoscevo il direttore, Miro Colzi, Lodoletta come tutti lo chiamavano a Miragno, da quando, giovinetto, aveva pubblicato con questo titolo gentile il suo primo e ultimo volume di versi.

(PIRANDELLO, 2004, p.74)

Conhecia o diretor, Miro Colzi, Lodoletta* como todos lhe chamavam em Miragno, desde o dia em que, mocinho, publicara, com esse título gentil seu primeiro e último volume de versos.

(SILVA, 1978, p. 101)

*Diminutivo de lodola, que quer dizer “cotovia”. (N. do T.)

O tradutor, frente ao seu trabalho, depara-se com situações nas quais percebe que a língua a ser traduzida não é uma questão de simples substituição de uma palavra por outra. Ele deverá fazer opções que tornam a tradução uma tarefa envolvida por um jogo de decisões. (VENUTI, 1995). Estas decisões podem levar à ilusão de estar lendo o autor original no texto traduzido, ou, na contracorrente dessa postura, poderá o tradutor nortear seu trabalho a fim de que no texto traduzido se façam presentes ele, como tradutor, bem como o autor do original. Assim, não se pode pensar que a visibilidade do tradutor se mostre de forma ingênua, pois para que sua presença esteja marcada através de sua visibilidade, necessária se faz uma intervenção com vistas a se alcançar esse objetivo.

Mário da Silva destina as notas de rodapé para informar o leitor sobre particularidades do texto. As expressões idiomáticas, por exemplo, nem sempre encontram equivalência na língua de chegada, havendo em alguns casos a necessidade do uso da nota para que seja mantido um sentido, mesmo que aproximado do original.

As demais notas encontradas na tradução assumem uma função explicativo-didática, pois fornecem informações sobre datas e fatos históricos, como as que seguem:

<p>[...] All'esimio cavalier Gerolamo Pomino, assessore comunale per la publica istruzione...</p> <p style="text-align: right;">(PIRANDELLO, 2004, p. 45)</p>
<p>Ao ilustríssimo Cav*. Gerolomo Pomino, assessor municipal para a Instrução Pública...</p> <p style="text-align: right;">(SILVA, 1978, p. 64)</p>
<p><i>* Cav: abreviatura de Cavaliere (cavaleiro) da coroa da Itália denominação honorífica com que a monarquia italiana distinguiu certos cidadãos por seus méritos cívicos e outros.</i> (N. do T.)</p>
<p>“Si! Carlo Martello...”.</p> <p style="text-align: right;">(PIRANDELLO, 2004, p. 76)</p>
<p>Sim! Carlo Martello*...</p> <p style="text-align: right;">(SILVA, 1978, p. 103)</p>
<p><i>*É esse, nos livros italianos de História Universal o nome italianizado daquele Carlos Martel que, em 732, derrotou os árabes em Poitiers, salvando a Europa da invasão muçulmana.</i>(N.do T.)</p>
<p>la signora Silvia Caporale dava di lei a Papiano almeno in presenza degli altri, ma quell' arcifanfano dava del tu a lei, apertamente; arrivava finanche a chiamarla <i>Rea Silvia</i>; e io non sapevo come interpretare queste sue maniere confidenziale e burlesche.</p> <p style="text-align: right;">(PIRANDELLO, 2004, p. 139)</p>
<p>A senhorita Caporale dava a Papiano o tratamento o senhor, pelo menos na presença dos outro, mas o bazófilo indivíduo tratava-a por tu, abertamente; chegava mesmo a chamar-lhe <i>Rea Silvia</i>* eu não sabia interpretar suas modos confidenciais e burlescas.</p> <p style="text-align: right;">(SILVA, 1978, p. 186)</p>
<p><i>* O nome italiano da vestal Réia Sílvia, filha do rei de Alba, que, tendo ficado grávida, deu a luz dois gêmeos – Romulo, o fundador de Roma, e Remo; motivo por que foi sepultada viva, segundo reza a história romana. Mas rea, em italiano, significa também ré, isto é, no sentido italiano, não apenas uma acusada, mas uma acusada que foi reconhecida culpada.</i>(N.do T)</p>

Silva preocupou-se em não violentar a língua de chegada, respeitando, simultaneamente, o espírito da língua de partida e o de chegada, tendo a cautela de se manter fiel ao sentido do texto.

Conforme Lyra (1996, p. 85), entre os tradutores, há duas grandes correntes quanto ao uso da nota “para uns a nota é indispensável quando da falta de equivalência cultural. Para outros, ela o é quando na falta de equivalência lexical”.

Não temos dúvidas de que as notas de rodapé cumprem uma função, mesmo que indiretamente, de mostrar a presença do tradutor, ou como diz Venuti, torná-lo visível. Ao inserir uma nota, o tradutor está comunicando ao leitor sua presença, é a certeza de que alguém já se antecipou a ele (leitor) “denunciando que o contato com o autor não se dá de forma direta” (LYRA, 1996, p. 75).

4 CONCLUSÃO

A tradução, nas últimas décadas, transformou-se numa via de mão dupla: contribui para a expansão das suas bases de conhecimento, pressupostos, concepções e agentes; é ponto de encontro para as reflexões que enriqueceram aspectos pertinentes a outras áreas do saber, em que implicou, supôs e trabalhou com universos antropológico, sociológico, cultural e lingüístico. Assim, confirma-se que a tradução não pode mais ser concebida como um instrumento no domínio da lingüística, visto que recorre a outras disciplinas para dar solidez e credibilidade ao seu produto – o texto de chegada.

Esse caminhar em um espaço de cruzamentos múltiplos entre as diversas ciências, propiciou um crescimento recíproco em que os estudos não se excluem, mas se complementam. Acredita-se que os estudos da tradução podem e devem fazer uso de várias teorias e disciplinas, pois cada uma tem muito a oferecer – conhecimentos que se ligam – e qualquer tentativa de escolher uma como resposta para todos os problemas é ingênua e fadada ao fracasso.

É bem verdade que ela também se doa a vários saberes e uma história da literatura que queira levantar dados precisos de momentos, difusão de temas, gêneros e modelos de escrita deverá, sem dúvida, procurar saber quando e como foram divulgadas as obras estrangeiras em seu solo.

A tradução influencia o desenvolvimento da linguagem, modifica os costumes, ou ainda contribui para construir ou substituir culturas dominantes, mas o intercâmbio não ocorre somente de forma hegemônica, as traduções

produzem efeitos multidirecionais nas literaturas através do surgimento de temas variados e estilos literários.

Conforme Lia Wyler (1999), a hegemonia predominante no Brasil desde o período colonial até a primeira Guerra Mundial era a dos franceses. Após a Primeira Guerra Mundial, a Itália, a exemplo dos franceses, passou a financiar traduções feitas diretamente de sua língua para o português brasileiro, o que veio corroborar para um maior conhecimento das obras de autores italianos, dentre elas as de Luigi Pirandello. Tal fato permite que se diga que ele foi lido e, provavelmente, apreciado em solo brasileiro.

Foi por meio da tradução que leitores brasileiros de Pirandello conheceram elementos de expressividade, do estilo e da cultura desse autor. Puderam perceber também como Pirandello revelou com sensibilidade e maestria o jogo da multiplicidade evidenciado pela existência conturbada de suas personagens: externava na ficção os problemas que assolavam as gentes daquele período, uma “viagem áspera” ao inconsciente humano obtendo, assim, um efeito de grande modernidade.

No entanto, é corriqueiro o leitor ignorar o complexo cenário do trabalho de um tradutor: ignorar, por exemplo, que ele esteja envolvido não somente com questões que dizem respeito aos aspectos lingüísticos ou formais, mas também com o conteúdo; poderá não se aperceber de que os códigos, temas, aspectos semânticos e sintáticos se estabelecem e remetem por contraste a outros aspectos e códigos, à singularidade, a um modo particular ou coletivo de originalidade. Ainda, ignorar que o trabalho dos tradutores é de leitor crítico, envolvido e que precisa atentar à forma, ao sentido, ao conteúdo das culturas em questão e aos aspectos lingüísticos.

Para Venuti (1995), as teorias da tradução desenvolvidas a partir da última década do século passado apresentam, de um modo geral, um interesse na valorização do tradutor, de tirá-lo da marginalidade, de reconhecê-lo juntamente com o seu trabalho como fundamental à história da humanidade. Porém, o que é comum acontecer é que o tradutor é percebido somente ao se focalizar as imperfeições do trabalho traduzido, o que demonstra o quadro desfavorável no qual ainda se encontra.

Antes de proceder a análise do trabalho dos tradutores, fez-se necessário tomar um posicionamento que nos auxiliou no desfecho do que se verificou neste estudo. Concorda-se que sair da marginalidade só é possível não se deixando situar pela difundida noção de fluência e neutralidade que resultam de modelos e hipóteses pré-concebidos que não privilegiam a diversidade cultural e a escrita determinada por valores sociais e ideológicos. Para fugir da invisibilidade, consequência da fluência, Venuti (1995) sugere um auto-monitoramento contínuo com constante e ativa consulta a fontes e regras culturais, postura contributiva para a visibilidade do tradutor. Assim, somos adeptos a marcante presença do tradutor, ou seja, sua visibilidade.

No trabalho propôs-se uma observação do estilo pirandelliano e de sua manutenção quando da tradução do romance *Il Fu Mattia Pascal* para o português brasileiro, percebeu-se que os tradutores Helena Parente Cunha e Mário da Silva comungaram de zelo e responsabilidade na transferência dos valores culturais e do estilo pirandelliano.

Os tradutores do romance italiano em questão por suas opções contributivas, e acertadas valorizaram seu trabalho. Afirma-se isto embasados na certeza de que estes tradutores conheciam a obra e o autor italiano, bem

como os aspectos culturais que permeiam o romance, o que, para Leonardo Bruni (2002), é essencial, pois o tradutor deve ser um bom conhecedor não somente das línguas, mas também das culturas em questão.

Como dito anteriormente, a definição de estilo não é fácil de se delinear. No entanto, as peculiaridades estilísticas de Pirandello - poeta, contista, romancista, dramaturgo e romancista -, gêneros reveladores de sua singularidade, foram foco desse estudo. O diálogo do narrador com o leitor, o colorido dialetal e a descrição psicológica que faz de suas personagens sempre com um certo humorismo através de colocações que nos levam ao riso para em seguida vir à reflexão, são temas recorrentes e que de certa forma se apresentam de fácil percepção em seus escritos.

Mediante a análise da tradução, toma-se ciência da importância do ato tradutológico para o conhecimento e estudo das normas, dos aspectos semânticos, culturais e ideológicos de um escritor, ou melhor, as características estilísticas, de grande contribuição para a história e evolução literária no período em que se inseriu. A fidelidade estética, para usar as palavras da tradutora Helena Parente Cunha (1982 *apud*, OLM, 2001, p. 303), “só admite a forma em que o artista a realizou, registrando-se a fundamental importância da organização e da mensagem”.

O tradutor que ignorar o elemento estrangeiro, ao ajuizar como irrelevante um aspecto primordial, não estaria marcando a singularidade do autor ora traduzido. Uma tradução, então, poderá não oferecer uma compreensão real do texto estrangeiro, nem uma contribuição para o conhecimento da literatura, nacional ou estrangeira. Sendo assim, tende a não-

especificação de um estilo em particular ou um movimento estilístico, privando o leitor do conhecimento da cultura e do elemento estrangeiro.

Na tradução do romance, *Il Fu Mattia Pascal*, evidencia-se a transferência de valores próprios da cultura do texto fonte, a presença do humorismo, das falas dialetais, do narrador que se mantém em estreita conexão com o leitor, as dicotomias entre o tempo, as máscaras e o psicológico. Percebe-se, então, que Helena Parente Cunha e Mário da Silva mantiveram a marca pirandelliana e, deste modo, pode-se afirmar que preservaram o estilo pirandelliano na a tradução.

Da análise do estilo pirandelliano, adentramos à segunda proposta buscada por este trabalho, ou seja, a observância da visibilidade ou invisibilidade dos tradutores Cunha e Silva. Os mesmos tópicos levantados para analisar a presença do estilo de Pirandello na tradução foram utilizados como objeto da caracterização do trabalho do tradutor, a visibilidade ou invisibilidade.

Em relação ao processo decisório dos tradutores, pode-se afirmar que as notas de rodapé e a presença do dialeto são fatos que contribuíram para desfazer a idéia do texto fluente, ou seja, domesticado. Tão diferentes entre si, estas duas possibilidades ajudam no resgate da dignidade do tradutor. As muitas notas de rodapé de Silva e poucas de Cunha deixam marcas da visibilidade dos tradutores, resgatam a autoria da tradução ao lado do conhecimento de fatos históricos e culturais do texto fonte.

Através da visibilidade confere-se ao ato tradutológico menos inocência e neutralidade e mais comprometimento para os envolvidos com o processo. Também merece destaque a tradução de Cunha quando da escolha acertada e cautelosa no Capítulo XII, intitulado *L'occhio di Pomino*, no qual

encontram-se as falas dialetais, característica marcante nos escritos pirandellianos, que tão criativamente a tradução de Cunha soube preservar. De outro modo, pelo menos para grande parte dos leitores, a tradução seria lida como se Pirandello tivesse escrito o mesmo romance, só que em português.

Ainda em relação ao processo decisório dos dois tradutores, puderam ser notadas algumas particularidades no tocante ao nível lingüístico da tradução: Cunha insere uma modernidade de linguagem, ao passo que Silva revela certa preocupação com a gramática normativa culta. Outra diferença é que Silva mantém como no original os nomes das personagens, enquanto Cunha preferiu traduzi-los. Ambos evidenciaram a preocupação com a língua de chegada e isso em nada diminui o valor estético do original; os dois conseguiram “um equilíbrio”, se é que podemos assim chamar, entre o texto original e o texto traduzido. Relembrando os dizeres de Campagnon (2003, p. 95) “de que a presunção de intencionalidade permanece no princípio dos estudos literários” - pressupondo-se que todo texto, e aqui incluímos o traduzido, assim representa uma ação intencional: o processo tradutológico faz-se mediante uma escolha que cabe, na maioria das vezes, ao tradutor.

Acreditamos, pois, que no ato tradutológico se o tradutor quiser perseguir a visibilidade terá em alguma parte do texto esta possibilidade de “deixar o autor em paz e levar o leitor até ele”. (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 43). Ressalta-se que a manutenção do estilo de um autor não é garantia da visibilidade ou da invisibilidade do tradutor. Ou melhor, poderá o tradutor preservar o estilo de um determinado autor e tornar-se visível, ou, ao contrário, invisível.

Porém a de se pensar de que uma vez visível, visível ao longo de toda a tradução, pois mesmo que de maneira indelével, se sua presença já foi comunicada, não mais poderá ser apagada ou anulada. Concorda-se que as considerações teóricas devem ser refletidas como instrumentalização a serviço da prática e se uma teoria viesse a prescrever normas estaria desvinculada da realidade. A proposta de Venuti é de respeitar simultaneamente as particularidades do texto fonte e sua inserção em determinado contexto e momento histórico, estaria assim o tradutor perseguindo a inclusão.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. *Questão de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto G. Júnior, Helena S. Názario, Homero F. Andrade. São Paulo: UNESP, 1998.

BENJAMIN, W. A tarefa renúncia do tradutor. In HEIDERMANN, Werner (org.) *Clássicos da teoria da Tradução: antologia bilíngüe*. Trad. Susana K. Lages. Florianópolis: UFSC, 2001.

BOBBIO, Aurelia Accame. *Profilo storico della letteratura italiana*. 12. ed. Brescia: La Scuola, 1980.

BORDENAVE, Rocha Maria Candida. In: COUITHARD, M. & Caldas COUITHARD, C.R. *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: UFSC, 1991.

BORZI, Italo. Pirandello narratore. In: Pirandello, Luigi. *Uno, nessuno e centomila*. Roma: Biblioteca Economia Newton, 1993.

BRUNI, Leonardo. Tradurre Corretamente. Tradução de Costantino Marmo. In: *La teoria della Traduzione nella storia, a cura di Siri Nergaard*. Milano: Strumenti Bompiani, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental: literatura e realidade*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959. v.I - IV.

CESARINI, R. et. al. *Il Materiale l'immaginario*. Torino: Loescher Editore, 1996. v. 4.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CROCE, Benedetto. Invisibilidade da expressão em modos ou graus. In: *La teoria della Traduzione nella storia, a cura di Siri Nergaard*. Milano: Strumenti Bompiani, 2002.

CUNHA, Celso; CINTRA Lindly, *Nova gramática do português contemporâneo*. São Paulo: FTD, 1985.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Presença de Pirandello no Brasil. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 385 – 405. (Coleção Textos, 11).

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1959.

GALLETTI, A. *Storia Letteraria d'Italia: Il Novecento*. Milano: Dr. Francesco Vallardi, 1967.

GOMBRICH, Sir Ernest. *A História da arte*. Tradução de Alvaro Cabral. 16. Ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUGLIELMINO, Salvatore. *Guida al Novecento*. Milano: Principato Editore, 1986.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. *A contribuição italiana para a formação do Brasil*. Tradução de Andreia Guerini. Florianópolis: NUT/NEIITA/UFSC, 2002.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Conversando com Pirandello. In: PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 219 – 229. (Coleção Prosa do Mundo)

HOTTNER, Á. L. *Nota de pé de página: alicerce fundamental da tradução*. In: Tradução & Comunicação. nº 6. P. 89 –100. Revista Brasileira de Tradutores. Faculdade Ibero Americana de Letras e Ciência Humanas. São Paulo: Álamo, 1985.

INFANTE, Ulisses. *Do texto ao Texto: curso prático de leitura e redação*. São Paulo: Scipione, 1999.

LANUZZA, Stefano, *Storia della lingua italiana*. Roma: Tasbacali Economici Newton, 1994.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Tradução Alfredo Margarida, Lisboa: Presença, 1982.

LYRA, Regina Maria de Oliveira Tavares de. Explicar é Preciso? Nota de Tradutor: Quando, Como e Onde. *Fragmentos, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da UFSC*. Florianópolis, v. 1 n. 1, p. 76- 86, jan/jun, 1986.

MADAME de Staël. Dos Espíritos das Traduções. In: FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine (orgs). *Clássicos da teoria da tradução*. Tradução de Marie-Helénè Catherine Torres. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2004. (Antologia Bilíngue, v. 2)

MAGALDI, Sábato. *Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MOUNIN, George. *Teoria e storia della traduzione*. 3. ed. Torino: Einaudi, 1965.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre o problema da tradução. In: HEIFERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria de tradução*. Trad. Reichard Zenker. Florianópolis: UFSC, 2001. (Antologia Bilíngue, 1)

OLMI, Alba. *Metodologia crítica da tradução literária: duas versões italianas de Dom Casmurro*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

OSIMO, Bruno. *Storia della Traduzione: riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*. Milano: Ulrico Hoepli, 2002.

PAZ, Octavio. Traduzione: letteratura e letteralità (1970), a cura di Antonio Lavieri. In: Testo Afronte, n. 14, Milano, Crocetti, 1996. p. 23 –35. In: OSIMO, Bruno. Storia della Traduzione: riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei. Milano: Ulrico Hoepli, 2002.

PÉREZ GONZÁLEZ, Murilo La Reflexión Traductora desde la Antigüedad Romana hasta el S. XVIII: una propuesta de interpretación. *Minerva, Revista de Filología*. n. 10, p. 107-124, 1996.

PIRANDELLO, Luigi. *Il fu Mattia Pascal*. 14. ed. Milano: Arnoldo Mondadori, 2004.

_____. *Um, nenhum e cem mil*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *O falecido Mattia Pascal*. Tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *O finado Matias Pascal*. Tradução de Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1970. (Biblioteca dos Prêmios Nobel de Literatura)

_____. O humorismo. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 41 – 141. (Coleção Textos, 11)

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2005. (Série Princípios, 49)

SANSONE, Mario. *Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Principato Editore, 1951.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIDERMAN, Werner (org.) *Clássicos da teoria da Tradução: Tradutora Margarete Von Mühlen Poll*. Florianópolis: UFSC, 2001. (Antologia Bilíngüe, 1)

SILVA, V.M Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Pirandello: sou aquele por quem me tomam. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 35 – 40. (Coleção Textos, 11)

SQUAROTTI, Giorgio Bárberi. *Letteratura Italiana – Lineamenti problemi autori*. Firenze: Casa Edirice G. D' Anna, 1991.

STEINER, George. *Dopo Babele: il linguaggio e la traduzione*. Firenze: Sansoni Editore Nuova, 1984.

VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor*. Tradução Carolina Afaro. Rio de Janeiro: Grypho, 1995. (Palavra, 3)

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Tradução Laureano Pelegrin, Lucinéia M. Villela, Marileide D. Esqueda, Valéria Biondo. São Paulo: Edusc, 2002.

VILLA, Deliso. *Storia Dimenticata: L'emigrazione italiana: il più grande esodo di un popolo nella storia moderna*. Porto Alegre: EST, 2002.

WYLER, Lia. *Uma perspectiva multidisciplinar na tradução do Brasil*. p. 96 –104 In: *Tradução e multidisciplinaridade*. Org. Márcia A. P. Martins, Rio de Janeiro. Lucerna, 1999. P.

ANEXOS

Anexo A - Traduções de Obras de Pirandello no Brasil

De Novelle Per Un Anno

Novelas Escolhidas, tradução de Francisco Pati. São Paulo: A. Tisi, 1925.

A Luz da Outra Casa, Novelas Escolhidas, tradução de Francisco Pati. São Paulo: Piratininga, 1932.

A Morta e a Viva e Outras Novelas, tradução de Daysy Brescia. São Paulo: Martins, 1960.

Entre Duas Sombras e Outras Novelas, tradução de Jacob Penteadó. São Paulo: Martins, 1962.

O Marido de Minha Mulher e Outras Novelas, tradução de Jacob Penteadó. São Paulo: Martins, 1963.

Sol e Sombra e Outras Novelas, Tradução de Jacob Penteadó. São Paulo: Martins, 1963.

O Velório e Outras Novelas, Tradução de Jacob Penteadó. São Paulo: Martins, 1963.

Kaos e Outros Contos Sicilianos, Tradução de Fulvia M.L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

Il Fu Mattia Pascal

O falecido Matias Pascal, tradução de Souza Jr. Porto Alegre: Globo, 1993.

O Falecido Matias Pascal, tradução de Souza Jr. Porto Alegre: Globo, 1941.

O Falecido Matias Pascal, [sem indicação de tradutor]. São Paulo: Martins, 1964.

O Finado Matias Pascal, tradução de Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Delta, 1966.

O Finado Matias Pascal, Tradução de Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1970.

O Falecido Matias Pascal, Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

O Falecido Matias Pascal, tradução de Raul de Polillo, São Paulo, Martins, 1971.

O Falecido Mattia Pascal, tradução de Mário da Silv. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

O Falecido Mattia Pascal, Seis Personagens à Procura de um Autor, tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira & Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

O Falecio Mattia Pascal, Seis Personagens à Procura de um Autor, [sem indicação do tradutor]. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

Il Vecchi E I Giovani

Os Velhos e os Moços, tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1947.

L'Esclusa

A Excluída, tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949.

A Excluída, [sem indicação do tradutor]. São Paulo: Martins, 1960.

Vestire Gli Ignudi

Vestir os Nus, tradução de Ruggero Jacobbi. São Paulo: Brasiliense, 1966.

Liola

Teatro1: Seis Personagens à Procura de Um Autor; Liolá, tradução de Brutus D. G. Pedreira & Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

Sei Personaggi in Cerca D'Autore

Teatro1: Seis Personagens à Procura de Um Autor; Liolá, tradução de Brutus D. G. Pedreira & Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

Seis Personagens à Procura de Um Autor, tradução de Brutus Pedreira & Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

O Falecido Mattia Pascal; Seis Personagens à Procura de Um Autor, tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira & Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

O Falecido Mattia Pascal; Seis Personagens à Procura de Um Autor, [sem indicação do tradutor]. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

Seis Personagens à Procura de Um Autor, tradução de J. Guinsburg e Roberta Barnie, in GUINSBURG, J. (org.), *Pirandello: Do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

La Giara

O Jarro, [sem indicação de tradutor], *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro, n. 94, pp.31-39, jul.-set. 1982.

Bellavita

Belavida, [sem indicação de tradutor], *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 99, pp. 19-25, out.-dez. 1983.

Enrico IV

Henrique IV, tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade, in Aurora Fornoni BERNARDINI, *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: Edusp, 1990, pp. 75-171.

Quaderni Di Serafino Gubbio Operatore

Cadernos de Serafino Gubbio Operador, tradução de Sérgio Mauro. São Paulo: Petrópolis, Vozes, Instituto Italiano di Cultura – Instituto Cultural Ítalo Brasileiro, 1990.

Ciascuno A Suo Modo

Cada Um a Seu Modo, tradução de J. Guinsburg e Pérola de Carvalho, in GUINSBURG, J. (org.), *Pirandello, Do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Questa Sera Si Recita A Soggetto

Esta Noite se Representa de Improviso, tradução de J. Guinsburg e Sérgio Coelho, in GUINSBURG, J. (org.), *Pirandello: Do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

L'Umorismo

O Humorismo, tradução de J. Guinsburg, in GUINSBURG, J. (org.), *Pirandello: Do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Principais Montagens de Pirandello No Brasil

Così è (se vi Pare)

1924, Companhia Brasileira de Comédias Jaime Costa, São Paulo/Jaú (*Pois É Isso...*, tradução de Paulo Gonçalves, que assinou com o pseudônimo de Teresa Coelho).

1925, Compagnie Dramatique Française, São Paulo (*Chacum sa vérité*)

1925, Compagnia Italiana Maria Melato-Annibale Petrone, São Paulo/Rio de Janeiro.

1927, Companhia Brasileira de Comédias Jaime Costa, Rio de Janeiro (*Pois É isso...*, tradução de Paulo Gonçalves)

1953, Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo (*Assim É (se lhe parece)*, tradução de Brutus Pedreira).

1971, Companhia Paulo Autran, São Paulo (*Só Porque Você Quer...*, tradução de Paulo Autran)

Il Giuoco delle Parti

1926, Companhia Italiana Italia Almirante, São Paulo

L'amica delle mogli

1927, Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, São Paulo/Rio de Janeiro

Come prima, meglio di prima

1927, Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, São Paulo/Rio de Janeiro

Enrico IV

1927, *Compagnia del Teatro d'Arte di Roma*, São Paulo/Rio de Janeiro.

1929, *Compagnia Drammatica Italiana del Teatro d'Arte di Milano*, São Paulo.

1957-57, Companhia Nydia Licia & Sérgio Cardoso, São Paulo (*Henrique IV*, tradução de Brutus Pedreira).

Sei Personaggi in Cerca d'Autore

1927, *Compagnia del Teatro d'Arte di Roma*, São Paulo/Rio de Janeiro.

1947, Grande *Compagnia Italiana di Commedie*, São Paulo.

1951, *Compagnia del Teatro Italiano*, São Paulo.

1951, Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo (*Seis Personagens à Procura de um Autor*, tradução de Menotti Del Picchia).

1955, *Compagnia del Teatro Italiano*, São Paulo.

1956, Sociedade de Artistas Independentes, São Paulo (*Seis Personagens à Procura de um Autor*, tradução de Menotti Del Picchia).

1958, Teatro de Amadores de Pernambuco, Recife (*Seis Personagens à Procura de um Autor*).

1960, Companhia CTCA Tonia-Celi-Autran, São Paulo/Santos (*Seis Personagens à Procura de um Autor*, tradução de Brutus Pedreira).

1977, Sfat Empreendimentos Culturais e Artísticos, Rio de Janeiro (*Seis Personagens à Procura de um Autor*, tradução de Paulo José).

1983, Escola de Artes Cênicas, Belo Horizonte, (*Seis Personagens à Procura de um Autor*).

Come tu mi Vuoi

1927, *Compagnia del Teatro d'Arte di Roma*, São Paulo/Rio de Janeiro.

1948, *Compagnia Italiana di Commedie Evi Maltagliati-Luigi Cimara*, São Paulo.

Tutto Per Bene

1929, Compagnia Drammatica Italiana del Teatro d'Arte di Milano, São Paulo.

Il Piacere dell'Onestà

1929, Compagnia Drammatica Italiana del Teatro d'Arte di Milano, São Paulo.

1937, Teatro Regina, Rio de Janeiro (*A Volúpia da Honra*, tradução de Benjamin de Lima).

1954, Teatro Permanente das Segundas-Feiras, São Paulo (*O Prazer da Honestidade*, tradução de Álvaro Moreira).

1955, Teatro de Arena, São Paulo (*O Prazer da Honestidade*, tradução de Álvaro Moreira).

La Patente

1930, Compagnia Italo-Sicialiana Marcollini, São Paulo.

1954, Il Piccolo Teatro di Milano, São Paulo.

1982, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo (montagem de *A Licença & O Homem da Flor na Boca com o título de Ledo Engano*).

La Morsa

1947, Grande Compagnia Italiana Emma Gramatica, São Paulo.

La Vita che ti diedi

1947, Grande Compagnia Italiana Emma Gramatica, São Paulo.

Vestire gli Ignudi

1947, Grande Compagnia Italiana di Commedie, São Paulo.

1948, Cooperativa de Espetáculos Novos de Arte, Rio de Janeiro (*Vestir os Nus*).

1957, Nosso Teatro, São Paulo (*Vestir os Nus*, tradução de Pyndaro Godinho).

1958, Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo/Santos (*Vestir os Nus*, tradução de Ruggero Jacobbi).

Pensaci, Giacomino!

1947, Grande Compagnia Italiana di Commedie, São Paulo.

1970, Compagnia Italiana di Commedie “Teatro Stabile San Babila di Milano”, São Paulo.

L’Imbecille

1952, Companhia Teatral da Escola de Arte Dramática, São Paulo (*O Imbecil*, tradução de Alfredo Mesquita).

1952, Companhia Teatral da Escola de Arte Dramática, Recife (*Um Imbecil*).

1954, Il Piccolo Teatro di Milano, São Paulo.

1994, Teatro da Praça, São Paulo (*Um Político Imbecil*).

La Giara

1954, Il Piccolo Teatro di Milano, São Paulo.

1956, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, São Paulo.

Non si sa Come

1955, Teatro de Arena, São Paulo (*Não se Sabe Como*, tradução de Ruggero Jacobbi).

1978, Cooperativa Teatro Móvel, Rio de Janeiro.

Il dovere del Medico

1956, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, São Paulo.

Lazzoro

1957, Compagnia Italiana di Prosa, São Paulo.

L'altro Figlio

1958, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, São Paulo.

Liola

1958, Compagnia Stabile di Genova, São Paulo.

1969, Teatro Stabile di Catania, São Paulo.

L'uomo, la Bestia e la virtù

1960, Teatro Stabile della Città di Torino, São Paulo.

1962, O Teatro dos Sete, Rio de Janeiro (*o Homem, a Besta e a Virtude*, tradução de Gianni Ratto).

1983, Compagnia Arnaldo Ninchi, São Paulo.

L'Uomo dal Fiore in Bocca

1961, Grêmio Teatral da Congregação Mariana Santana, São Paulo (*o Homem da Flor na Boca*).

1982, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo (montagem de *A Licença & O Homem da Flor na Boca* com o título de *Ledo Engano*).

1988, Núcleo Teatro Oculto, São Paulo (*O Homem da Flor na Boca*).

1992-93, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre (*O Homem da Flor na Boca*).

1994, Cacá Carvalho, São Paulo (*O Homem da Flor na Boca*, tradução de Maria José Carvalho).

1998, Teatro Glória, Rio de Janeiro.

Questa Sera si Recita a Soggetto

1961, Companhia Nydia Licia, São Paulo (*Esta Noite Improvisamos*, tradução de Nydia Licia).

1986, Grupo Divulgação, Juiz de Fora (*Esta Noite se Improvisa*).

1998, Teatro da Assembléia, Belo Horizonte (*Esta Noite se Improvisa*).

I Giganti Della Montagna

1969, Teatro Dois Mundos, São Paulo (*Os Gigantes da Montanha*, tradução de Alberto D'Aversa).

Ma non è una cosa seria

1983, Compagnia Arnaldo Ninchi, São Paulo.

Trovarsi

1989-90, Companhia Renata Sorrah, Rio de Janeiro/São Paulo (*Encontrar-se*).