

**COMO SE ESCREVE UM ROMANCE? TRADUÇÃO COMENTADA DE  
*COME SI SCRIVE UN ROMANZO?*, DE SALVATORE FARINA**

*Paulo Henrique Pappen*<sup>1</sup>

**RESUMO:** Apresenta-se aqui uma tradução comentada de *Come si scrive un romanzo?*, escrito pelo italiano Salvatore Farina e publicado em 1895. Com base em Berman (2013), Meschonnic (2010) e Ortega y Gasset (2013), a experiência de tradução é realizada com um viés literalizante, buscando sempre a manifestação do ritmo e da poética do texto italiano. Os comentários subsequentes procuram levantar questionamentos acerca da atividade tradutória, mas também sobre o papel que esse texto de Farina poderia representar em discussões literárias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução comentada, Salvatore Farina, literatura em tradução, tradução literalizante, ritmo em tradução.

**ABSTRACT:** It is presented here a translation with commentaries of *Come si scrive un romanzo?*, a text written by the Italian writer Salvatore Farina, published in 1895. Based on works by Berman (2013), Meschonnic (2010), and Ortega y Gasset (2013), this translation experience is performed with a literalizing bias, aiming above all to maintain the rhythm and the poetics of the Italian text. The subsequent commentaries aim at raising up some aspects not only of the translation activity, but also about the role Farina's text could represent into literary discussions.

**KEYWORDS:** Translation with commentary, Salvatore Farina, literature in translation, literalizing translation, rhythm in translation.

### **Introdução**

*Come si scrive un romanzo?* é um texto que prefacia o conto *Il numero 13* (FARINA, 1895), ambos escritos pelo italiano Salvatore Farina (1846 – 1918). O texto discorre com leveza e bom humor sobre as estratégias de composição literária, especificamente voltados para a prosa ficcional. A leitura dessas “normas primeiras” pode nos fazer refletir não apenas sobre sua validade atual (ou atemporal) na área de criação literária, mas principalmente pode favorecer um exercício de avaliação do próprio texto de Farina.

O autor, que além de escritor foi químico-farmacêutico, possui uma extensa bibliografia produzida sobretudo no Século XIX. Ele alcançou certa visibilidade em vida, mas hoje é pouco conhecido, mesmo na Itália. Escrevia em geral contos,

---

<sup>1</sup> Paulo Henrique Pappen é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na UFSC.

romances, mas praticou também jornalismo e teatro. Seu estilo, que minha tradução tentará manifestar principalmente através do ritmo, procura ser direto e nada floreado, em oposição direta ao descricionismo de Manzoni, por exemplo (poderíamos compará-lo mais a Machado de Assis do que a José de Alencar).

Para viabilizar esse tipo de discussão e leitura, a experiência de tradução realizada aqui buscou ter um caráter literalizante, ou seja, procurou-se fazer uma tradução em que se reconheçam as significâncias, a poética do texto de partida (Meschonnic, 2010) e o estrangeiro, no sentido colocado por Antoine Berman, segundo o qual traduzir é

*abrir* o Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua. Abrir é mais que comunicar: é revelar, manifestar. Dissemos que a tradução é a “comunicação de uma comunicação”. Mas é mais do que isso. Ela é, no âmbito das obras (que aqui nos ocupam), a *manifestação de uma manifestação*. Por quê? Porque a única definição possível de uma obra só pode ser feita em termos de manifestação. Numa obra, é o “mundo” que, cada vez de uma maneira diferente, se manifesta na sua totalidade (BERMAN, 2013: 97, itálicos da edição consultada)<sup>2</sup>.

A estratégia para se realizar uma tradução-da-letra passa por evitar o que Berman (2013: 68) chama de “tendências deformadoras” da tradução, das quais destaco a “clarificação”, a “homogeneização” e, sobretudo, a “destruição das redes significantes subjacentes” e a “destruição dos ritmos”. Cabe lembrar aqui a defesa de Henri Meschonnic sobre a tradução do ritmo:

mais do que o sentido, e mesmo aí onde o sentido das palavras aparentemente não é modificado, o ritmo transforma o modo de significar. O que é dito muda completamente, conforme levamos em conta este ritmo ou não, a significância ou não (MESCHONNIC, 2010: 46)<sup>3</sup>.

O exercício tradutório feito aqui, portanto, pretende gerar um texto em português brasileiro em que se reconheça o estrangeiro; no caso, um texto italiano de 1895. Também, nos termos de Meschonnic, fazer uma tradução das significâncias, e não dos significados. Um dos efeitos esperados dessa proposta é o de estranhamento, tomado como um sinal positivo de uma boa tradução. Como diz George Steiner, o estranhamento é elucidativo:

Para além da tensão de resistência e afinidade, uma tensão diretamente proporcional à proximidade das duas línguas e comunidades históricas, cresce a estranheza elucidativa da grande tradução. A estranheza é elucidativa porque chegamos a reconhecê-la, a ‘conhecê-la de novo’, como nossa própria (STEINER, 2005: 412)<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Cito Berman na tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini.

<sup>3</sup> Cito Meschonnic na tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fenerich.

<sup>4</sup> Cito Steiner na tradução de Carlos Alberto Faraco.

Pode-se perceber, assim, que Berman é leitor de Steiner, e é possível percebê-lo também como leitor de Ortega y Gasset, que chama esse estranhamento de “feitura”: “Imagino, pois, uma forma de tradução que seja feia, como é sempre a ciência, que não pretenda elegância literária, que não seja fácil de ler, mas que seja muito clara” (ORTEGA Y GASSET, 2013: 45)<sup>5</sup>.

Não seria o caso, porém, de se filiar a uma concepção tradutória de “feias fiéis” (em oposição à ideia de *belles infidèles*, difundida na França do Século XVII, segundo a qual as traduções deviam ser “belas”, mesmo que “infieis”). Para além das implicações ideológicas que essa analogia pode acarretar, a discussão de “fidelidade” excederia o escopo desta experiência. Em vez disso, busquemos nesse mesmo texto de Ortega y Gasset (publicado pela primeira vez em 1937), outras ideias que inspiram esse trabalho. Por exemplo, quando o filósofo espanhol afirma que o “decisivo é que, ao traduzir, procuremos sair de nossa língua para as alheias e não ao contrário, que é o que costuma acontecer”, (ORTEGA Y GASSET, 2013: 47), e, na mesma página, quando sugere “que levando ao extremo do inteligível as possibilidades de sua língua, transpareçam nela os modos de falar próprios do autor traduzido”, concluindo (p. 48) que desse modo “o leitor se encontra produzindo, sem esforço, expressões mentais que são espanholas. Ele descansa, assim, um pouco de si mesmo e se diverte, por um momento, sendo outro”. Basta trocarmos, acima, a palavra *espanhóis* por *italianos*, para que fique delineado o objetivo da tradução a ser apresentada.

Primeiro, apresento o texto de partida (FARINA, 1895: 11-29). Em seguida, passa-se à tradução.

### COME SI SCRIVE UN ROMANZO?

A una certa età tutti abbiamo *fatto* un buon romanzo; non si tratta altro che di *scriverlo*.

Voi domandate: “quale è la certa età?” Intendiamoci bene. Per *fare* un romanzo tutte le età sono buone; possono fare il primo anche i bambini, possono i vecchi fare l’ultimo... parecchie volte; ma per *scriverlo* bisogna avere passato d’un bel poco l’età maggiore.

I romanzi scritti a vent’anni sono per lo più mosaici di parole, di pensieri a prestito, d’immagini copiate; il romanziere ventenne, perchè non appaia subito il suo magnifico difetto di esser troppo giovane, tace del romanzo che forse ha fatto o sta facendo, per scriver quello che farà gemere prima i torchi, poi i lettori, poi sè stesso. Egli vuole indovinare la vita ancora coperta d’un velo color di rosa, sentenza sulle umane passioni, ma ne ha visto da vicino una sola, e di questa per sua disgrazia tace, oppure la gonfia, perchè non sia riconosciuta, o se ne beffa per darsi l’aria di uomo fatto.

---

<sup>5</sup> Cito Ortega y Gasset na tradução de Mauri Furlan e Mara Gonzalez Bezerra.

Il buon romanzo, frutto saporito, spesso amaro dell'esperienza, ce lo porge la virilità.

Rimane e rimarrà viva la lirica giovanile dei grandi poeti; perchè in quella forma che accetta tutte le esuberanze e le fa belle, essi non soltanto hanno gettato le iperboli impertinenti e le antitesi chiassose, ma sono stati sinceri, hanno dato il meglio di sè stessi, a dispetto della rima difficile.

È sembrato loro audace di mostrarsi nudi in versi. In prosa ne avrebbero avuto vergogna.

Per l'impressione che mi dà, la poesia giovanile si accosta un poco alla poesia dei vecchi; ma m'intendo vecchi veramente, non imbecilliti dal peso dell'età; solo ridiventati fanciulli. E la poesia senile mi piace. Questi fanciulloni incoronati d'alloro, si chiamino Anacreonte, Goethe o Victor Hugo, tentino pure con l'ultima audacia tutte le corde; io ascolterò sempre la sincerità nei loro versi. Il vecchio che canta ancora, mi dà la lagrima della poesia; come l'indulgenza sua mi dà la lagrima del pensiero. A parer mio la lirica dovrebbe esser lasciata all'uomo fino a trenta anni, e dopo i sessanta; nell'intervallo di queste due età, la poesia potrebbe dar luogo a un po' di buona prosa... e perchè no?... al romanzo. Già, è inutile nascondere, troppi interessi legano l'uomo dopo i trent'anni perchè egli possa attingere alle fresche onde d'Ipocrene, come si diceva una volta; il poeta, salvo le dovute eccezioni, se anche ha il pane e il companatico, comincia a essere preso da cento smanie mondane; non fruga più nel cielo, si guarda ai piedi per mettere bene i suoi passi, si guarda ai fianchi perchè gli hanno detto che la folla può nascondere un sicario... o almeno un borsaiolo.

Ahi! Non è più ingenuo, ah! non è più sincero. Raro è che la politica non l'abbia afferrato, e allora è finito; uno che si sente possessore di molto bagaglio di parole poetiche, e queste sa disporre con la sonorità necessaria, può fare ancora una bella musica di versi, ma non è più poeta. Perchè la poesia, se anche è bugia, è bugia sincera; è gioventù, la quale si perde a trent'anni; ... ma qualche volta si riacquista a sessanta.

Torniamo al romanzo.

Dunque voi avete venticinque anni, almeno, avete fatto mezza dozzina di romanzi; ora volete scriverne uno.

Subito vi si affaccia la prima difficoltà: sarete voi *romantici*, o *idealisti*, o *realisti*, oppure *veristi*, ovverosia *impressionisti*? Tutte queste parole, e altre di simil genere, vogliono rappresentare qualche cosa, forse una *scuola*, sicuramente un *difetto*. E voi fate a modo mio; siate voi stessi; sinceramente, sempre voi; le mode passano, resta la sostanza; e se quello che dovete dire ha valore, se la veste che darete al vostro pensiero sarà attraente, sia *ideale*, o sia *reale*, o sia *verista*, pur che sia *vera* (che significa ben altro), pur che sia bella, il vostro romanzo sarà riletto quando il chiasso dei paroloni difficili sarà svanito. Non abbiate timore di mostrarvi come la natura vi ha creato; se siete scettici, tanto meglio; se siete ingenui, tanto meglio; e voi mostratevi scettici e ingenui.

Un giorno la critica fece molto rumore per dichiarare al mondo che l'arte e la letteratura hanno lo stretto dovere d'essere *impersonali*; un altro giorno un'altra

critica dirà che la letteratura e l'arte non possono vivere se non a patto che siano *personali*. Ma ciò che dirà la critica fu e sarà detto altre volte, e contraddetto; soltanto e sempre la critica altissima si è inchinata quando ha trovato di fronte a sè un *temperamento artistico e letterario*.

Dunque non consultate il figurino della moda prima di scrivere il vostro romanzo; guardate nell'anima vostra, guardate bene, guardate attentamente e in fondo, e badate bene di non rifiutare talune cose che a bella prima vi parranno volgari, perchè la natura non ha fatto cose volgari, e solo una cattiva imitazione dell'arte o della letteratura le fa sembrare così.

E nemmeno dovete andare in cerca di cose nuove, perchè la natura non ne ha, da un pezzetto; però i vecchiumi, guardati meglio, da vicino o da lontano, secondo i casi, possono parer sempre nuovi, e non parer soltanto, ma ringiovanire veramente da sembrare nati ieri.

I ricercatori del nuovo a ogni costo non altro hanno saputo trovare se non lo strano: lo strano, che è il *difetto*, mentre l'antica madre di ogni cosa creata non ha difetti... se pure non volete dire che ne ha uno solo: l'*uomo*, non mai contento di sè, nè dei suoi simili, nè delle altre creature che fa servire al comodaccio suo...

Pure le *scuole* vi serviranno a qualche cosa .... ad evitare i difetti del vostro romanzo.

I libri d'un certo autore vi diranno che, per far chiasso più del necessario, convien cercare nel vocabolario le parole più crude, e farle servire a dipingere le cose più brutte dell'anima, della società e della stessa natura; e voi, che non volete fare più chiasso del necessario, che non volete farvi un milioncino con la vostra penna, voi che volete essere voi stessi perchè rispettosi di voi stessi, voi dite tutto quello che avete a dire, e nulla più, adoperando solo i vocaboli propri, e se si può, i più puliti.

Col pretesto dell'ambiente o del color locale, un altro libro v'insegnerà a mettere nel libro vostro tirititere interminabili, ciancie inutili, descrizioni farraginose, parole mal maritate ad aggettivi senza senso comune. Ma voi, che non volete scrivere a orecchio, come tanta gentuccia lodata nei giornali, voi, a cui sta fisso in mente che l'arte dello scrittore rifiuta le parole inutili, sarete sobrii, a ogni costo, doveste anche sembrar freddi a certi lettori troppo caldi.

Si tratta ora di scrivere il vostro romanzo, o la vostra novella.

Vi siete messo a tavolino (quando non preferiate scrivere stando a letto come un romanziere che conosco io), avete un bel mucchietto di pagine che numererete man mano, scrivendo sopra una facciata sola, riserbando l'altra ai pentimenti, alle aggiunte che vi saranno necessarie.

Avete scritto il titolo e il numero *uno* sulla prima pagina, ma ecco vi assale un altro dubbio. La tela, grande o piccola, che devo svolgere a che forma si presta meglio? Cioè scriverò io in *terza persona*, o in *prima*, in altri termini devo far parlare un personaggio, o fare io stesso la narrazione?

La cosa non è indifferente, come può sembrare a chi non ha sperimentato mai; nel più dei casi è bene, anzi è quasi necessario, che il novelliere narri di cose e di persone che gli stiano a una certa distanza; egli così può dire tutto, stando sempre nel verisimile, e per meglio accostarsi alla verità, l'arte sua gli fornisce molte

malizie; può per esempio accomodare il tempo; se gli torna che una cosa accada sotto gli occhi del suo lettore, egli la scrive in tempo presente, e il lettore diventa più curioso e a volte si lascia trascinare da quella malizietta a una maggiore ansietà.

Ma certamente una narrazione fatta in persona prima ha un carattere di spontaneità e di verità che invano si cerca di ottenere in ogni altro modo. A chi narri quanto gli è accaduto, per ciò solo si crede meglio, mentre il romanziere è sempre uno, il quale fa l'arte, quando non fa il mestiere, e il lettore ha cento ragioni di diffidare di lui.

D'altra parte, il personaggio che narra le *cose accadute a lui medesimo* ha il dovere di tacere molto; dove egli non ha potuto assistere alla vicenda, bene è che stia zitto. Perciò qualche volta il romanziere si rassegna, rinuncia alla verisimiglianza massima, e si accontenta di una verisimiglianza minore, cioè scrive in terza persona.

Dunque fate voi stessi la narrazione.

Nella forma classica?

*Era una volta*, come nelle fiabe; oppure *Scoccava il mezzodì... o Si perdevano nell'aria gli ultimi tocchi della mezzanotte*, noiosissime campane che hanno sonato nel primo periodo di diecimila romanzi.

Ma voi non comincerete così, e nemmeno: *Era una bella sera di giugno, o di novembre*.

Voi entrerete subito nel cuore del vostro argomento; presenterete un'idea necessaria al tema, metterete innanzi un personaggio per fargli dire o fare qualche cosa.

Possibile! E la *messa in scena*? Certi critici strilleranno perchè non gli servite un ambiente tutto d'un pezzo; se fate lavorare un personaggio senza aver dato prima le dimensioni del suo naso, indicato il colore preciso dei suoi capelli, siete un rivoluzionario; se gli avvenimenti accadranno senza preparare lo scenario, *paesaggio o interno* come in teatro, non parranno loro veri o verisimili.

E voi lasciate strillare. Voi imitate la natura, perchè avete visto che negli avvenimenti umani, essa è una bella indifferente; essa piove, o splende, o è annuvolata quando le accomoda; e anche avete visto che, volendo interrogare le grandi afflizioni, o le indimenticabili ebbrezze della vostra vita, non sapreste dire con sicurezza se si compissero in giorno di nuvolo o di sole. E pure il fatto vi fa palpitare ancora, vi farà palpitare sempre.

Dunque nessuna descrizione di paesaggio o di ambiente, per preparare non so che; i vostri personaggi se hanno qualche cosa a dire ed a fare, s'ingegneranno, e i lettori vi saranno riconoscenti senza saperlo. Perchè, a essere sinceri, nulla di più uggioso d'una descrizione completa che bisogna sorbire tutta, o saltare, mentre i personaggi sono impazienti di *fare*, di *pensare*, di *sentire*, e noi di leggere i loro sentimenti, i loro pensieri, le loro azioni.

Non perciò voi rinunziate al *paesaggio*, nè agli *interni*; troverete qua e là il momento di accennare al sole o alla nevicata, agli alberi nudi o frondosi, agli uccelletti che saltellano sui viali o si levano per l'aria luminosa o greve. Di questi tocchi sapientemente disposti qua e là, non uno andrà perduto; il lettore, che non avrà avuto la grossa porzione descrittiva a cui taluni l'hanno avvezzato, oltre che ve n'è

grato fino in fondo all'anima, è pronto a cogliere ogni parola, ogni frase, che gli restituisca il suo paesaggio vivo e il suo ambiente vero.

E infatti la vita e la verità in che modo si presentano?

Voi entrate per la prima volta in una stanza; al primo sguardo vedete solo che il luogo è pieno di luce, ed è ampio, ed è elegante; ma per quanto sia la luce altro non vedete; un po' alla volta notate una libreria, un tavolino, molte carte sopra una seggiola, un libro caduto a terra; poi la persona cui fate visita, si presenta, e allora non vedete più la stanza; guardate lui, e vedete di lui un pochino, cioè che è alto, grosso, amabile o grave, che ha gli occhiali sul naso incorniciato da una gran barba nera.

E man mano notate che la sua parola è insinuante, che accanto a voi è una statuetta di bronzo, che sotto i vostri piedi è un tappeto a gran scacchi, e che il signore fa dondolare i ciondoli di una grossa catena sopra il panciotto turchino.

Se tornate un altro giorno in quella stanza medesima a visitare lo stesso signore vedrete altre cose non viste la prima volta; un'altra statuetta di bronzo, un bitorzolo sulla fronte del signore grosso, un divano in un canto della stanza.

Fin che con molta frequenza vi riuscirà di fare una descrizione ampia, ma non completa, non farraginoso come Balzac ha insegnato a fare a certi romanzieri moderni.

In questo, almeno in questo, Balzac ha avuto torto, e per quanto garbo egli metta nel fare le scuse nelle prefazioni de' suoi romanzi, non ce la dà a bere, la farragine rimane farragine, e solo appare *voluta* per accrescere il numero delle linee de' suoi splendidi libri, perchè tutti sappiamo che Balzac era pagato un tanto la linea, che faceva un romanzo in quindici giorni, avendo l'imperiosa necessità di pagare i suoi debiti.

Altri poi, imitando Balzac in questo difetto, non chiede scuse; egli è tanto sicuro del proprio ingegno e dell'imbecillità de' suoi lettori che tutto gli sembra lecito.

Ma il pubblico ancor che paia ingannato dal chiasso in una determinata stagione, si ravvede presto, e la posterità non è mai imbecille.

Quando avete scritto il primo capitolo del vostro romanzo, gli altri verranno da sè; e saranno letti con vivo interessamento, se non avrete dimenticato la malizia d'essere semplici, e saranno forse riletti con amore se sarete stati sempre sinceri.

Non vi lasciate adescare dall'imitazione d'un autore che faccia molto parlare di sè; vi è da scommettere che egli deve la sua fugace riuscita a un difetto, magari a un *bel* difetto che la vostra imitazione renderebbe insopportabile. Già io l'ho sempre detto a me stesso e recentemente l'ho scritto in un libro: "l'uomo ancor che dica il contrario, per sua intima coscienza, odia la perfezione, e sempre s'innamora d'un difetto."

Nemmeno dovete scrivere periodi enfiati di parole sonore, di aggettivi senza babbo nè mamma, nè gemere tenerumi in ogni pagina, nè coprire di fronde il pensiero perchè sembri più oscuro e nell'oscurità maggiore del vero; a far questo, se anche riusciste a ingannare il lettore grosso, e non è sicuro, l'avveduto leggerà nel vostro libro la vostra miseria pomposa.

Sopra ogni cosa, non vi farete belli della magnifica scoperta che molte parole comuni sono fatte di due parole, per abusarne a rifare per conto vostro il vocabolario.

L'italiano pronuncia, scrive e legge nei suoi lessici: *della, accanto*, e anche voi scrivete così senza voler passare per novatori o puristi scrivendo pietosamente *de la, a canto*, ecc. Se avete fatto buoni studi di lingua e di stile ne potrete dar prova fin dalle prime pagine, con la proprietà del linguaggio, con la semplicità dell'esposizione, scrivendo in modo che paia a ogni lettore di poter quando voglia fare altrettanto. Ma se vuole io scommetto che la prima volta non riesce, perchè a voi è riuscito d'essere semplici dopo infinite fatiche e pentimenti. Invece a imitare periodi frondosi o zeppi d'aggettivi spropositati, di parole disusate, rimesse in onore per chiasso di bambini, riuscirete alla prima.

Ci vogliamo provare subito; volete?

“Nel cielo glauco la beffa del sole meridiano ha cacciato da la campagna pallida ne le ombre povere le creature vive; ma quel bacio di fuoco contenta le lucertole che mostrano tutta la loro nudità plastica, immobile, sgorbi di bronzo, sulla polvere stanca della strada maestra.”

Questo periodo può sembrare qualche cosa alla gentuccia che legge, giudica, dà il premio e il castigo nella cronachetta letteraria; ma in verità è meno di nulla. E un libro scritto tutto così sarebbe la più miserabile delle umane scritture; non è vero?

Pare che non sia vero, perchè da un pezzo questo stile fiorisce in Italia bella e altrove, e fiorisce perchè ebbe una fioritura abbondante in Francia.

Molto sarebbe a dire ancora per svolgere interamente il tema; ma mi accontento d'aver accennato le norme prime con cui scriverete il vostro romanzo.

Se invece quanto avete a dire è di piccolo volume e la vostra narrazione abbraccia pochi personaggi, allora la verità vi afferra e quasi vi costringe a servirvi della prima persona; voi fate parlare un personaggio.

Quale? Il protagonista potrebbe dire molto più degli altri, per lo meno svelare meglio la parte psichica della novella, cioè a metter nudo sè stesso; ma quasi sempre è da preferire un personaggio secondario, perchè, essendo egli in grado di giudicare con criteri diversi gli avvenimenti o, meglio ancora, di non giudicarli affatto, gli narra appena. Il protagonista cadrebbe nel difetto grande dell'esagerazione; ogni cosa accaduta a lui parrebbe a lui un grande avvenimento; e se per poco la passione forzasse il suo stile, la novella in bocca sua diventerebbe un singhiozzo mortale.

Però qualche volta, quando gli avvenimenti da narrare non siano troppo appassionati, e il fatto sia narrato a buona distanza di tempo, il protagonista è il narratore migliore.

## Tradução

### COMO SE ESCREVE UM ROMANCE?

A uma certa idade todos *fizemos* um bom romance; não se trata senão que de *escrevê-lo*.

Você pergunta: “Qual é a certa idade?” Entendamo-nos bem. Para *fazer* um romance todas as idades são boas; podem fazer o primeiro inclusive as crianças, podem os velhos fazer o último... muitas vezes; mas para escrevê-lo é preciso ter passado um bom pouco da idade maior.

Os romances escritos aos vinte anos são na maioria mosaicos de palavras, de pensamentos emprestados, de imagens copiadas; o romancista de vinte anos, para que não apareça de súbito o seu magnífico defeito de ser jovem demais, omite o romance que talvez tenha feito ou está fazendo, para escrever aquele que fará gemer primeiro os prelos, depois os leitores, depois a si mesmo. Ele quer adivinhar a vida ainda coberta por um véu cor de rosa, sentencia sobre as paixões humanas, mas viu de perto uma só, e essa para sua desgraça ele omite, ou então a incha, para que não seja reconhecida, ou escarnece dela para se dar o ar de homem feito.

O bom romance, fruto saboroso, frequentemente amargo da experiência, é a virilidade que se nos oferece.

Permanece e permanecerá viva a lírica juvenil dos grandes poetas; porque naquela forma que aceita todas as exuberâncias e as faz belas, eles não somente jogaram as hipóboles impertinentes e as antíteses alardeadoras, mas foram sinceros, deram o melhor de si mesmos, a despeito da rima difícil.

Pareceu a eles audaz se mostrarem nus em verso. Em prosa teriam tido vergonha.

Pela impressão que me dá, a poesia juvenil se aproxima um pouco da poesia dos velhos; mas me refiro a velhos verdadeiramente, não imbecilizados pelo peso da idade; apenas retransformados em crianças. E a poesia senil me agrada. Esses crianças coroados de louros, se chamem Anacreonte, Goethe ou Victor Hugo, afinem mesmo com a última audácia todas as cordas; eu escutarei sempre a sinceridade nos seus versos. O velho que canta ainda, me dá a lágrima da poesia; como a indulgência sua me dá a lágrima do pensamento. No meu parecer, a lírica deveria ser deixada para o homem até trinta anos, e depois dos sessenta; no intervalo dessas duas idades, a poesia poderia dar lugar a um pouco de boa prosa... e por que não?... ao romance. Sim, é inútil escondê-lo, interesses demais prendem o homem depois dos trinta anos para que ele possa alcançar as frescas ondas de Hipocrene, como se dizia uma vez; o poeta, salvo as devidas exceções, mesmo se tem o pão e o acompanhamento, começa a ser tomado por cem incomodações mundanas; não vasculha mais no céu, olha os pés para colocar bem os seus passos, olha para os flancos porque lhe disseram que a multidão pode esconder um sicário... ou ao menos um punquista.

Ai! Não é mais ingênuo, ai! não é mais sincero. Raro é que a política não o tenha agarrado, e aí está acabado; alguém que se sente possuidor de muita bagagem de palavras poéticas, e estas sabe dispor com a sonoridade necessária, pode fazer ainda uma bela música de versos, mas não é mais poeta. Porque a poesia, se também é mentira, é mentira sincera; é juventude, a qual se perde aos trinta anos... mas às vezes se readquire aos sessenta.

Voltemos ao romance.

Portanto você tem vinte e cinco anos, ao menos, fez meia dúzia de romances; agora quer escrever um.

Logo se lhe apresenta a primeira dificuldade: será você *romântico*, ou *idealista*, ou *realista*, ou mesmo *verista*, ou seja, *impressionista*? Todas essas palavras, e outras de símile gênero, querem representar alguma coisa, talvez uma *escola*, seguramente um *defeito*. E você faça do meu modo; seja você mesmo; sinceramente, sempre você; as modas passam, fica a substância; e se aquilo que você deve dizer tem valor, se a veste que você dará ao pensamento for atraente, seja *ideal*, seja *real*, seja *verista*, mesmo que seja *verdadeira* (que significa bem outra coisa), mesmo que seja bela, o seu romance será relido quando o alarde das palavras difíceis tiver desaparecido. Não tenha temor de se mostrar como a natureza o criou; se você é cético, melhor ainda; se é ingênuo, melhor ainda; e você se mostre cético e ingênuo.

Um dia a crítica fez muito alarde para declarar ao mundo que a arte e a literatura têm o estrito dever de ser *impessoais*; um outro dia uma outra crítica dirá que a literatura e a arte não podem viver senão com a condição de que sejam *pessoais*. Mas aquilo que dirá a crítica foi e será dito outras vezes, e contradito; somente e sempre a crítica altíssima se inclinou quando encontrou diante de si um *temperamento artístico e literário*.

Portanto não consulte o figurino da moda antes de escrever o seu romance; olhe na sua alma, olhe bem, olhe atentamente e no fundo, e cuide bem para não refutar algumas coisas que em um primeiro momento lhe parecerão vulgares, porque a natureza não fez coisas vulgares, e só uma má imitação da arte ou da literatura as faz parecer assim.

E tampouco você deve ir em busca de coisas novas, porque a natureza não as tem, faz um tempinho; porém as velharias, olhadas melhor, de perto ou de longe, segundo os casos, podem aparentar ser sempre novas, e não aparentar somente, mas rejuvenescer verdadeiramente a ponto de parecerem nascidas ontem.

Os pesquisadores do novo a todo custo não souberam encontrar outra coisa senão o estranho: o estranho, que é o *defeito*, enquanto a antiga mãe de toda coisa criada não tem defeitos... se não quiser mesmo dizer que tem um só: o *homem*, jamais contente de si, nem dos seus semelhantes, nem das outras criaturas que ele faz servir à sua convenienciazinha...

Mesmo as *escolas* lhes servirão para alguma coisa... para evitar os defeitos do seu romance.

Os livros dum certo autor lhe dirão que, para fazer alarde mais do que necessário, convém procurar no vocabulário as palavras mais cruas, e fazê-las servir para pintar as coisas mais feias da alma, da sociedade e da própria natureza; e você, que não quer fazer mais alarde do que o necessário, que não quer fazer-se um milhãozinho com a sua pena, você que quer ser você mesmo porque respeitoso consigo mesmo, você diga tudo aquilo que tem a dizer, e nada mais, empregando só os vocábulos próprios, e se se pode, os mais polidos.

Com o pretexto do ambiente ou da cor local, um outro livro o ensinará a colocar no seu livro lengalengas intermináveis, charlas inúteis, descrições

farraginosas, palavras mal casadas a adjetivos sem sentido comum. Mas você, que não quer escrever de ouvido, como tanta gentalha louvada nos jornais, você, a quem está fixo na mente que a arte do escritor refuta as palavras inúteis, será sóbrio, a todo custo, deve inclusive parecer frio a certos leitores demasiado quentes.

Se trata agora de escrever o seu romance, ou a sua novela.

Você se colocou à escrivadinha (quando não prefere escrever na cama como um romancista que conheço), tem um belo montinho de folhas que vai numerar aos poucos, escrevendo sobre uma página só, reservando a outra aos arrependimentos, aos acréscimos que lhe serão necessários.

Você escreveu o título e o número *um* na primeira página, mas eis que o assalta uma outra dúvida. A trama, grande ou pequena, que devo desenvolver, a que forma se presta melhor? Isto é, escreverei em *terceira pessoa*, ou em *primeira*, em outros termos devo fazer falar um personagem, ou fazer eu mesmo a narração?

A coisa não é indiferente, como pode parecer a quem não experimentou nunca; na maioria dos casos é bom, aliás é quase necessário, que o novelista narre sobre coisas e pessoas que lhe estejam a uma certa distância; ele assim pode dizer tudo, estando sempre no verossímil, e para melhor aproximar-se da verdade, a arte sua lhe oferece muitas malícias; pode, por exemplo, acomodar o tempo; se lhe calha que uma coisa aconteça sob os olhos do seu leitor, ele a escreve em tempo presente, e o leitor fica mais curioso e às vezes se deixa arrastar por aquela maliciazinha até uma maior ansiedade.

Mas certamente uma narração feita em primeira pessoa tem um caráter de espontaneidade e de verdade que em vão se tenta obter com qualquer outro modo. Em quem narra o que lhe aconteceu, só por isso se acredita melhor, enquanto o romancista é sempre um, o qual faz a arte, quando não faz o ofício, e o leitor tem cem razões para duvidar dele.

Por outro lado, o personagem que narra as coisas *acontecidas a ele mesmo* tem o dever de omitir muito; onde ele não pôde assistir ao acontecimento, bom é que esteja calado. Por isso às vezes o romancista se resigna, renuncia à verossimilhança máxima, e se contenta com uma verossimilhança menor, isto é, escreve em terceira pessoa.

Portanto façam vocês mesmos a narração.

Na forma clássica?

*Era uma vez*, como nas fábulas; ou então *Batia o meio-dia...* ou *Se perdiam no ar os últimos toques da meia-noite*, chatíssimos sinos que soaram no primeiro período de dez mil romances.

Mas você não começará assim, e nem mesmo: *Era uma bela noite de junho*, ou *de novembro*.

Você vai entrar logo no coração do seu argumento; apresentará uma ideia necessária ao tema, colocará antes um personagem para fazer-lhe dizer ou fazer alguma coisa.

Possível! E a *encenação*? Certos críticos vão estrilar porque você não lhes oferece um ambiente todo de uma vez; se você faz um personagem *trabalhar* sem ter dado antes as dimensões do seu nariz, indicado a cor precisa dos seus cabelos, você é

um revolucionário; se os eventos acontecerem sem preparar o cenário, *paisagem* ou *interno* como no teatro, não parecerão a eles verdadeiros ou verossímeis.

E você deixe estrilar. Você imite a natureza, porque viu que nos eventos humanos ela é uma bela indiferente; ela chove, ou esplende, ou é nublada quando lhe convém; e viu também que, querendo interrogar as grandes aflições, ou as inesquecíveis ebriedades da sua vida, você não saberia dizer com certeza se aconteceram em dia de nuvem ou de sol. E no entanto o fato o faz palpitar ainda, o fará palpitar sempre.

Portanto nenhuma descrição de paisagem ou de ambiente, para preparar não sei quê; os seus personagens, se têm alguma coisa a dizer e a fazer, se esforçarão, e os leitores serão agradecidos a você sem sabê-lo. Porque, para ser sinceros, nada de mais fastidioso que uma descrição completa que é preciso sorver inteira, ou saltar, enquanto os personagens estão impacientes para *fazer*, para *pensar*, para *sentir*, e nós para ler os seus sentimentos, os seus pensamentos, as suas ações.

Não por isso renuncie à *paisagem*, nem aos *internos*; você vai encontrar cá e lá o momento de acenar ao sol ou à neve, às árvores nuas ou frondosas, aos passarinhos que saltam sobre as alamedas ou que voam no ar luminoso ou carregado. Destes toques sapientemente dispostos cá e lá, nem um ficará perdido; o leitor, que não terá tido a grande porção descritiva à qual alguns o habituaram, além de ser grato a você até o fundo da alma, está pronto para colher cada palavra, cada frase, que lhe restitua a sua paisagem viva e o seu ambiente verdadeiro.

E de fato a vida e a verdade em que modo se apresentam?

Você entra pela primeira vez em um aposento; à primeira vista vê apenas que o lugar está cheio de luz, e é amplo, e é elegante; mas apesar da luz outra coisa você não vê; um pouco por vez, você nota uma estante de livros, uma escrivaninha, muitos papéis sobre uma cadeira, um livro caído no chão; depois, a pessoa a quem você visita se apresenta, e então você não vê mais o cômodo; você olha o homem e vê dele um pouquinho, isto é, que é alto, gordo, amável ou grave, que usa os óculos sobre o nariz emoldurado por uma grande barba negra.

E aos poucos você nota que a fala dele é insinuante, que perto de você tem uma estatueta de bronze, que sob os seus pés tem um tapete com grandes xadrezes, e que o senhor faz balançar os pingentes de uma grossa corrente sobre o colete turquesa.

Se você voltar outro dia àquele mesmo aposento para visitar o mesmo senhor, verá outras coisas não vistas na primeira vez; uma outra estatueta de bronze, uma verruga na testa do senhor gordo, um divã em um canto do aposento.

Até que com muita frequência você poderá fazer uma descrição ampla, mas não completa, não farraginosa como Balzac ensinou a fazer a certos romancistas modernos.

Nisso, ao menos nisso, Balzac se enganou, e por mais garbo que ele coloque ao se escusar nos prefácios de seus romances, não nos dá de beber, a farragem permanece farragem, e só parece *quista* para aumentar o número das linhas dos seus esplêndidos livros, porque todos sabemos que Balzac era pago um tanto por linha,

que fazia um romance em quinze dias, tendo a imperiosa necessidade de pagar as suas dívidas.

Outro, então, imitando Balzac nesse defeito, não pede desculpas; ele está tão seguro do próprio engenho e da imbecilidade dos seus leitores que tudo lhe parece lícito.

Mas o público, ainda que pareça enganado pelo alarde em uma determinada estação, se apercebe logo, e a posteridade não é nunca imbecil.

Quando você tiver escrito o primeiro capítulo do seu romance, os outros virão por si; e serão lidos com vivo interessamento, se você não tiver esquecido a malícia de ser simples, e serão talvez relidos com amor se você tiver sido sempre sincero.

Não se deixe atrair pela imitação de um autor que costume falar muito de si; é de se apostar que ele deva o seu fugaz êxito a um defeito, talvez a um *belo* defeito que a sua imitação tornaria insuportável. Já eu sempre disse isso a mim mesmo e recentemente o escrevi em um livro: “o homem, ainda que diga o contrário, por sua íntima consciência odeia a perfeição, e sempre se apaixona por um defeito”.

Tampouco você deve escrever períodos empolados de palavras sonoras, de adjetivos sem pai nem mãe, nem gemer ternurices a cada página, nem cobrir de frondes o pensamento para que pareça mais obscuro e, na obscuridade, maior do que de verdade; fazendo isso, ainda que você conseguisse enganar o leitor despreparado, e não é certo, o avisado lerá no seu livro a sua miséria pomposa.

Acima de todas as coisas, você não se gabará da magnífica descoberta de que muitas palavras comuns são feitas de duas palavras, para abusar disso refazendo por conta sua o vocabulário.

O italiano pronuncia, escreve e lê nos seus léxicos: *della* [“da”], *accanto* [“ao lado”], e você também escreva assim, sem querer passar por inovador ou purista escrevendo piedosamente *de la* [“de a”], *a canto* [“a o lado”], etc. Se você fez bons estudos de língua e de estilo poderá dar provar disso desde a primeira página, com a propriedade da linguagem, com a simplicidade da exposição, escrevendo de modo que pareça a todo leitor que ele pode quando queira fazer o mesmo. Mas se quiser eu aposto que na primeira vez não consegue, porque a você sucedeu de ser simples depois de infinitos esforços e arrependimentos. Ao contrário, imitar períodos frondosos ou atulhados de adjetivos despropositados, de palavras desusadas, reabilitadas à honra para alarde de crianças, conseguiria de primeira.

Queremos tentar logo; quer?

“No céu glauco a zombaria do sol meridiano enxotou de o campo pálido em as sombras pobres as criaturas vivas; mas aquele beijo de fogo contenta as lagartixas que mostram toda a sua nudez plástica, imóvel, borrões de bronze, sobre a poeira cansada da estrada principal.”

Esse período pode parecer alguma coisa à gentalha que lê, julga, dá o prêmio e o castigo na croniquinha literária; mas na verdade é menos que nada. E um livro escrito todo assim seria a mais miserável das escrituras humanas; não é verdade?

Parece que não seja verdade, porque faz um tempo esse estilo floresce na Itália bela e em outros lugares, e floresce porque teve uma floração abundante na França.

Muito haveria a dizer ainda para desenvolver inteiramente o tema; mas me contento de ter acenado às normas primeiras com que você escreverá o seu romance.

Se porém o que você tem a dizer é de pequeno volume e a sua narração abraça poucos personagens, então a verdade o prende e quase o obriga a servir-se da primeira pessoa; faça falar um personagem.

Qual? O protagonista poderia dizer muito mais do que os outros, pelo menos desvelar melhor a parte psíquica da novela, isto é, a se colocar nu a si mesmo; mas quase sempre é de se preferir um personagem secundário, para que, sendo ele capaz de julgar com critérios diversos os acontecimentos ou, melhor ainda, de não julgá-los mesmo, os narre apenas. O protagonista cairia no defeito grande do exagero; toda coisa acontecida a ele pareceria a ele um grande evento; e se por pouco a paixão forçasse o estilo, a novela em sua boca viraria um soluço mortal.

Porém algumas vezes, quando os eventos a narrar não forem muito apaixonados, e o fato seja narrado a boa distância de tempo, o protagonista é o narrador melhor.

### Comentários sobre a tradução

Procurou-se manter a estrutura dos parágrafos, o que era indispensável para a manifestação do ritmo do texto de partida. Isso se aplica também à pontuação, que foi mantida, sempre que possível, conforme o texto italiano. Por exemplo, o texto da tradução não apresenta vírgula depois de “portanto”, como em geral se usa em português. Assim, momentos como *dunque nessuna descrizione* foram traduzidos como *portanto nenhuma descrição*, e não como *portanto, nenhuma descrição*.

A edição consultada apresenta alguns erros tipográficos. Por exemplo, *parranno*, onde se esperaria *parranno*). Além disso, ocorre uma certa variação entre o uso do pronome *voi* (“vós, você, vocês”) com concordância no singular (*siete un rivoluzionario* – “[você] é um revolucionário”) e com concordância no plural (*sarete voi romantici* – “serão vocês românticos”). Como pode se tratar de um problema de revisão editorial, na tradução essas variações foram regularizadas. Isto é, traduzi *voi* por *você*, porque esse era um pronome bastante usado em registros formais no século XIX e começos do século XX. A bem da verdade, ainda hoje, em certas regiões do Sul da Itália, se usa *voi* como substituto de *lei*, ou seja, quase no sentido de *o senhor, a senhora*, numa função semelhante ao *usted* do espanhol do Rio da Prata. O português do Brasil, que eu saiba, não oferece uma forma pronominal capaz de expressá-lo. O máximo que consigo supor nessa direção é o uso do *você* em certas regiões do Rio Grande do Sul, em que se usa *tu* em situações informais e *você* em situações formais. Me refiro, aqui, à minha própria experiência linguística, como nativo do interior do RS e praticante dessa variação. Não pretendo, no entanto, me aprofundar nesse assunto agora, mas fica lançada a ideia de uma investigação mais detida sobre esse fenômeno linguístico que, dentre outras implicações, tem relação direta com a tradução de línguas como o italiano, o espanhol, o francês, que possuem um pronome de segunda pessoa especial para situações formais de fala.

A segunda frase do texto talvez já pode evidenciar a estratégia tradutória utilizada. Poderíamos traduzir a forma negativa *non si tratta altro che di scriverlo* pela forma afirmativa *trata-se apenas de escrevê-lo*. O exercício de tradução literalizante e da significância, mais do que do sempre subjetivo “significado”, nos faz manter a construção negativa, e assim temos *não se trata senão que de escrevê-lo*.

No segundo parágrafo, seria possível traduzir *certa età* tanto por *certa idade* quanto por *idade certa*, ou seja, oferecendo uma leitura com ênfase no substantivo ou no adjetivo. Em outras palavras, a significância irônica do texto italiano poderia ser relativamente manifestada em português brasileiro se *certa età* fosse traduzido por *certa idade*, já que traduzir por *idade certa* provocaria um realçamento no adjetivo: no texto de partida, a ironia parece residir na referência ao sintagma *certa età* que aparece no primeiro parágrafo. Para ilustrar, vejamos quais eram as opções de tradução:

*A una certa età tutti abbiamo fatto un buon romanzo; non si tratta altro che di scriverlo.*

*Voi domandate: “quale è la certa età?”*

Opção 1:

A uma certa idade todos *fizemos* um bom romance; não se trata senão que de *escrevê-lo*.

Você pergunta: “qual é a **certa idade**”?

Opção 2:

A uma certa idade todos *fizemos* um bom romance; não se trata senão que de *escrevê-lo*.

Você pergunta: “qual é a **idade certa**”?

As aspas, também, contribuem para justificar a escolha pela opção 1.

No quarto parágrafo, porém, sob pena de promover um modo de dizer (uma significância) contrária em português brasileiro, julgou-se inapropriado manter a ordem sintática italiana de *il buon romanzo [...] ce lo porge la virilità*. A tradução na ordem italiana ficaria *o bom romance [...] se nos oferece a virilidade*. Ou seja, nesse caso, parece que “o bom romance nos oferece a virilidade”, mas, se consideramos o contexto, é possível fazer a leitura de que é “a virilidade que nos oferece o bom romance”. Portanto, optou-se por inverter a ordem de acordo com um modo de dizer um pouco menos marcado: *o bom romance [...] é a virilidade que se nos oferece*. Essa escolha, porém, não caracteriza um abandono nem uma contradição do projeto literalizante; pelo contrário: considera-se aqui “não literal”, “correção”, “embelezamento” a manifestação de uma manifestação contrária à apresentada pelo texto de partida. Ou seja, a experiência de tradução-da-letra deve escapar do risco de praticar a má-fé que ela mesma procura evitar.

No décimo sétimo parágrafo aparece outro caso interessante, que pode ser promotor de forte estranhamento. É a situação de *perché rispettosì di voi stessi*, onde ocorre uma elipse, que foi mantida na tradução: portanto, *porque respeitoso consigo mesmo* e não *porque é respeitoso consigo mesmo*.

No trigésimo quinto parágrafo, optou-se por traduzir o pronome *lui*, em *guardate lui*, por *o homem*; portanto, *olha o homem*. Essa escolha se deve ao fato de, na frase anterior, ter sido traduzido *stanza* por *cômodo*, palavra masculina, o que geraria provavelmente uma confusão referencial (*você o olha* poderia se referir tanto ao cômodo quanto ao homem, e no contexto é claro que é o homem que deve ser olhado). Em italiano não há ambiguidade porque *stanza* é palavra feminina e raramente se usa *lui/lei* (ele/ela) para se referir a coisas e lugares. Isso não aconteceria se *stanza* tivesse sido traduzido por *sala*. Mas a palavra *sala*, segundo minha leitura, não dá conta da significância que *stanza* manifesta nesse contexto.

No trigésimo nono parágrafo, aparece a expressão *non ce la dà a bere*, que foi traduzida por *não nos dá de beber*. Esse é um bom exemplo de abertura para o estrangeiro, nos termos de Berman (2013) quando, em vez de buscarmos no repertório da língua e da cultura de chegada um dito, um provérbio, uma expressão popular “equivalente”, absorvemos a expressão da língua e da cultura de partida.

No quadragésimo sexto parágrafo, o texto italiano apresenta um desafio especial para a tradução, que é a autorreferência linguística; neste caso, uma reflexão sobre a própria língua italiana e sua formação vocabular: por exemplo, chama-se atenção para o fato de que *della* é composto por *de + la*. Uma maneira de traduzir isso é buscando exemplos na língua de chegada: no caso português, *da*, que é composto por *de + a*, o que foi feito e sinalizado entre colchetes. É digno de nota que essa exemplificação fica facilitada pelo parentesco entre as línguas em jogo nesta tradução, e seria interessante investigar como esse tipo de situação é resolvido quando as línguas não são tão próximas.

Existem ainda muitas questões que poderiam ser comentadas, mas termino informando que, em diversos momentos, a escolha vocabular se baseou no Índice do Vocabulário de Machado de Assis (ACADEMIA, 2016) e também em Euclides da Cunha (citado por FERREIRA, 2004). Por exemplo, no vocabulário de Machado foi encontrado o uso da palavra *garbo* (“elegância”), que favoreceu uma tradução literal da palavra *garbo* utilizada por Farina; e em Cunha, por sua vez, foi encontrada a palavra *farragem* (“mistura confusa de coisas”), que me permitiu traduzir literalmente *farragine* e suas derivações adjetivas. Esses, talvez, seriam típicos momentos em que a tradução poderia “cair na tentação” de atualizar o texto de partida (por exemplo, traduzindo *garbo* por *elegante*). Essa atitude de boa vontade tem um grande risco, porém, que é o de se subestimar a capacidade dos leitores e leitoras de fazerem uma leitura atenta, histórica, contextualizada. Ao se fazer uma tradução literalizante, correm-se riscos também (por exemplo, o de se cair num movimento arcaizante; STEINER, 1975: 362), mas ao menos não subestima a capacidade de leitura das pessoas.

### Considerações finais

Como coloca Meschonnic: “É Victor Hugo que fala do ‘leitor que pensa’. Refletir sobre a tradução requer um leitor pensativo” (2010: 19). Junte-se a isso a ideia de Italo Calvino (1982), segundo o qual “traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto”, e pode-se depreender, então, que comentar a própria tradução é a melhor maneira de traduzir, pois se está o tempo todo medindo as escolhas de maneira atenta, a fim de poder justificá-las para si e para eventuais leitores e leitoras.

Apontando também para questionamentos de ordem literária, suscitados pela natureza do texto traduzido aqui, podemos perguntar até que ponto essa tradução não está descumprindo o que o texto mesmo apresenta como ideal de escrita, ou seja, pelo uso que foi feito de vocábulos “empolados”, que foram buscados no léxico de autores como Machado de Assis e Euclides da Cunha (contemporâneos, em certo sentido, de Salvatore Farina). Por outro lado, até que ponto o texto de Farina não estava sendo empolado mesmo naquela época?

Uma experiência de tradução literária tem sempre a ambição de ser interessante para os estudos de literatura. *Como se escreve um romance?*, por exemplo, além de poder servir para discussões de escrita criativa, parece tocar em pontos de questionamento acerca de cânone, tanto pelo fato de seu autor não ser exatamente canônico, quanto pelas ideias apresentadas pelo texto mesmo. A tradução literalizante que se procurou fazer, porém, vai um pouco na contramão do que usualmente ocorre na primeira tradução de um texto A para uma língua B. Segundo Berman (2013) é no processo de retradução que a estratégia literalizante costuma ocorrer, enquanto as primeiras traduções tendem a ser mais domesticadoras. Portanto, é de se pensar se uma tradução tal como a apresentada aqui, com seu declarado objetivo de abertura para o estrangeiro e o estranhamento, pode favorecer a inserção de um autor em algum sistema literário como o brasileiro.

Em outras palavras, se a ideia fosse inserir Salvatore Farina de alguma forma nos sistemas literários de língua portuguesa, não deveria ser feita uma tradução mais assimilável de sua obra? Somente um trabalho direcionado à recepção de *Como se escreve um romance?*, num curso de escrita criativa, por exemplo, poderia nos indicar alguma resposta.

## Referências

ACADEMIA Brasileira de Letras. **Índice do Vocabulário de Machado de Assis**. Página web, disponível em <http://www.academia.org.br/nossa-lingua/indice-do-vocabulario-de-machado-de-assis>. Consultada em 08/04/2016.

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

CALVINO, I. “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”. In *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, II, 1982, pp. 1825-1831.

FARINA, S. **Il numero 13**. Milano: Casa Editrice Galli, 1985. Disponível em <https://archive.org/details/ilnumero13raccon00fariuoft>

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Positivo Informática LTDA, 2004. Versão 5.0. 1 CD-ROM.

MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ORTEGA Y GASSET, J. “Miséria e esplendor da tradução”. Tradução de Mauri Furlan e Mara Gonzalez Bezerra. *Scientia Translationis*, n° 13. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. Disponível em <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p5>

STEINER, G. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.