

Traduzir *Mentira e sortilégio* de Elsa Morante

Luciana Cabral Teixeira Doneda¹

Casa Guilherme de Almeida, São Paulo, SP, Brasil

Resumo: A proposta de traduzir para o português o romance *Mentira e sortilégio* (*Menzogna e sortilegio*), da escritora italiana Elsa Morante (1912-1985), parte da análise crítica da obra, considerando aspectos estilísticos e discursivos e contextualizando a obra socialmente e historicamente. Observa-se a importância dessa obra no cânone e a influência da autora na literatura italiana contemporânea, considerando questões na literatura como feminismo, maternidade, diferenças sociais e econômicas, alteridade e a mentira como estratégia de controle. A proposta de tradução se desenvolve a partir da conceituação de Lawrence Venuti de *estrangeirizar*, superando tanto a *domesticação* como a *exotização* indiferenciada no processo tradutório.

Palavras-chave: Elsa Morante; Literatura italiana; Tradução; Tradução feminista.

Title: Translate *Menzogna e sortilegio* from Elsa Morante

Abstract: The proposal to translate into Portuguese the novel *Mentira e sortilegio* (*Menzogna e sortilegio*), by the Italian writer Elsa Morante (1912-1985), starts from a critical analysis of the work, considering stylistic and discursive aspects and contextualizing the work socially and historically. The importance of this work in the canon and the author's influence on contemporary Italian literature is observed, considering issues in literature such as feminism, motherhood, social and economic differences, alterity and lying as a control strategy. The translation proposal develops from Lawrence Venuti's concept of *foreignizing*, overcoming both domestication and undifferentiated *exoticization* in the translation process.

Keywords: Elsa Morante; Italian literature; Translation; Feminist translation.

Elsa Morante e seu romance *Mentira e sortilégio*

Mentira e sortilégio [*Menzogna e sortilegio*] foi o primeiro romance da escritora italiana Elsa Morante (1912-1985), publicado em 1948 e vencedor do prêmio Viareggio de literatura. O livro provocou polêmicas no ambiente literário da Itália, dividindo a crítica. Identificado como romance histórico e popular, enfrentando o romantismo e o realismo e trazendo questões sociais e experiências psíquicas, a obra ocupa um lugar de destaque na

¹ Mestra em Letras - Estudos Literários/Universidade Federal do Paraná. Doutora em Teoria da Informação e Comunicação/ Università degli studi di Macerata, Itália (Título validado pela Universidade de São Paulo). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0852-3271>. E-mail: lucabral.doneda@gmail.com

história da literatura italiana do século XX, que depois da Segunda Guerra Mundial estava atenta à realidade quotidiana, ao histórico e ao social. No entanto, o fantástico também encontrou seu lugar nesse panorama, como mostra Pedullà:

Foram muito fantásticos aqueles anos que se iludiam em ser realistas. Debenedetti leu como se fosse uma fábula *L'isola di Arturo* de Elsa Morante. Poderia-se dizer a mesma coisa de *Menzogna e sortilegio*. É “fascinante” a narrativa de Anna Maria Ortese, começando pelo *Il mare non bagna Napoli*. Outras narradoras sem magia viram bem a realidade além do realismo: Anna Banti, Lalla Romano, Alba De Cespedes, Paola Masino, Livia De Stefani, Maria Bellonci e Natalia Ginzburg, que é a “mais neorealista”. Quem esperava visionárias, terá a surpresa de constatar que elas têm uma ótima visão para ver os vícios sociais com os quais as mulheres são reprimidas. A “questão feminina” é bem representada. A história delas está sendo reescrita (PEDULLÀ, 1995, p. 21, tradução minha).

O romance *Mentira e sortilegio* [*Menzogna e sortilegio*] é narrado em tom de fábula, com aspectos estilísticos populares e fantásticos, a obra oferece ao mesmo tempo uma reflexão sobre o lugar da mulher na sociedade, relacionando questões culturais, sociais e econômicas aos desafios da desintegração anímica e alteridade, valorizando aspectos psicológicos. A linguagem é rebuscada, exagerada e misteriosa, mas pretende ao mesmo tempo iluminar diferenças de classe, o individualismo burguês que degenera em narcisismo, os desafios da maternidade e o papel da mulher na sociedade, a dependência econômica e o patriarcalismo. Como anunciado na capa da edição italiana (MORANTE, 1994): “Um cenário distante dá vida a uma obra de grande modernidade”.

Essa combinação de fatores fez dele um romance universal e a proposta de tradução da obra para o português tem o objetivo também de ampliar o conhecimento sobre a produção literária de mulheres. Além da importância literária, a tradução da obra tem também um elemento comercial a ser considerado, já que a autora é reconhecida como inspiração para o fenômeno literário italiano das últimas décadas: Elena Ferrante (um pseudônimo, a verdadeira identidade é desconhecida), que declarou em diversas entrevistas e no seu livro *Frantumaglia* [*La Frantumaglia*], com tradução de Marcello Lino (Intrínseca), que “ama muito os livros” de Elsa Morante e muitas palavras usadas por essa autora nos seus romances estão “na sua cabeça” (FERRANTE, 2014, p. 15). Ferrante também afirma que *Mentira e sortilégio* [*Menzogna e sortilegio*] é para ela um livro “inalcançável” e usado como ponto de partida para suas criações (DE ROGATIS, 2021).

Nos romances de Elena Ferrante encontramos diversas semelhanças temáticas em relação ao feminino, como a maternidade e dependências emocionais e econômicas, temas constantes em Elsa Morante, como atestam diversas análises críticas. Por exemplo, as análises realizadas por Michaela Boháčková em *As primeiras obras de Elsa Morante: entre sonho e narrativa* [*Le prime opere di Elsa Morante: tra sogno e racconto*] (2017) e Susanna Causin em *Reescrever e reinventar a identidade feminina na narrativa italiana dos séculos XX e XXI. Elsa*

Morante e Elena Ferrante. [Riscrivere e reinventare l'identità femminile nella narrativa italiana del XX e XXI secolo. Elsa Morante e Elena Ferrante] (2018).

No último livro publicado por Elena Ferrante, *A vida mentirosa dos adultos [La vita bugiarda degli adulti]*, em 2019 (Intrínseca, tradução de Marcello Lino), a influência de *Mentira e sortilégio [Menzogna e sortilegio]* é perceptível na narrativa guiada pelo tema da duplicidade e da mentira. De Rogatis (2021) ressalta que se pode identificar um grande arquétipo na narrativa de Elena Ferrante que se relaciona em ambos: a joia. Esse expediente, que traz também uma leitura psicanalítica (LOMBARDO, 2016), é usado para narrar como as identidades se constituem perenemente através do furto e da expropriação do outro e da contínua e recíproca inversão entre mentira e verdade. Além de Ferrante, outras escritoras italianas receberam a influência ou dialogam com as narrativas de Elsa Morante, como Natalia Ginzburg, Patrizia Cavalli, Donatella di Pietrantonio, Mariateresa di Lascia, Simona Vinci e Fabrizia Ramondino, entre outras (LUCAMANTE, 2008).

Sucessos editoriais atuais estimulam a olhar para o passado e para traduções de obras que não receberam atenção, o que pode ser um dos fatores nas recentes publicações de Morante no Brasil. Como *A ilha de Arturo [L'isola di Arturo]*, de 1957, que ganhou o prêmio *Strega* de literatura (primeira mulher a vencê-lo), e foi publicado no Brasil em 2003, traduzido por Loredana de Stauber Caprara (Berlendis e Vertecchia) e, em nova tradução, em 2019, por Roberta Barni (Carambaia). Em 2017 foi publicada a coletânea de ensaios *Pro e contra a bomba atômica (Âyiné)*, traduzida por Davi Pessoa. O romance mais famoso de Elsa Morante, *A História [La Storia]*, publicado na Itália em 1974, foi traduzido para o português por Wilma Freitas Ronald de Carvalho e publicado em 1978 (Record) e em 1981 (Círculo do Livro), mas tem imprecisões que indicam a necessidade de uma retradução (DONEDA, 2011).

Um vasto levantamento sobre as traduções das obras de Elsa Morante foi realizado por Monica Zanardo (2021), da Università di Padova, para o *New Italian Books* do Ministério das Relações Exteriores da Itália. Morante foi traduzida para mais de trinta línguas e está presente em todos os continentes. Ela escreveu quatro romances, 57 contos, duas antologias poéticas, nove ensaios, fez duas traduções, dois roteiros, duas trilhas sonoras e uma adaptação para a televisão.

Mentira e sortilégio [Menzogna e sortilegio] começou a ser traduzido logo após ser publicado, em 1948. Foi realizada uma tradução estadunidense, em 1951, por Adrienne Foulke pela editora Harcourt Brace. O título *House of liars*, casa dos mentirosos, e a tradução em si, não agradaram Elsa Morante. O texto foi reduzido em cerca de 20%. Está sendo produzida uma nova tradução em inglês pela New York Review of Books. Em 1952 o livro foi traduzido para o alemão, na Suíça, por Hanneliese Hinderberg. Ao longo das últimas décadas foram feitas traduções dessa obra para línguas diversas, como hebraico, dinamarquês, sérvio-croata, entre outras.

Aspectos estéticos relevantes para a tradução de Mentira e sortilégio

Essa grande história de amor cheia de mentiras e sortilégios acontece dentro de uma genealogia familiar ambientada em uma cidade fantástica, mas com características da capital da Sicília, Palermo, no início do século XX. Cesira se casa por interesse, mas foi enganada e nutre uma paixão pelo sonho, por uma outra vida que não é a sua. Um bovarismo explícito de uma grande leitora de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, Elsa Morante escreve sobre o amor entre a prima pobre, Anna, e o primo rico, Edoardo, amigo de Francesco, o *Butterato*, o bexiguento, marcado por cicatrizes de varíola, que casa com Anna. Tanto Cesira quanto sua filha Anna são mulheres que imaginam uma vida diferente daquela que vivem na realidade. Deslocam-se então para um mundo de imaginação em que aparece a corrosão das relações sociais, questões como a hipocrisia, a mentira, a descoberta da realidade na maturidade e a necessidade de contar histórias fantásticas para si mesmas como forma de sobrevivência.

A personagem Cesira, avó da narradora Elisa, aparece no início do romance como um serzinho negativo e malvado que logo morre. O romance é sobre três mulheres, Cesira, a filha Anna e a neta Elisa, dependentes do *Butterato*, o falso barão Francesco De Salvi. Elisa nos leva a descobrir qual bruxaria reuniu essas quatro pessoas em uma existência de desespero e mau humor. Tudo começa com a professorinha Cesira atuando em um vilarejo, mas cheia de ambições sociais, fantasias e sonhos românticos. Ela se deixa seduzir - ou seduz - um decadente e estranho aristocrata, Teodoro Massia de Corullo. Mas, ao chegar no dia do casamento, todos os sonhos de Cesira se esvaem diante da miséria material e da pequenez moral do marido. Desse casamento infeliz nasce uma filha, Anna, que vai adorar o pai e detestar a mãe.

Um dia, passeando pela rua principal da cidade, o pai dá de presente para Anna um buquê de ciclame e mostra um pequeno *reizinho* que passa em uma carruagem ao lado de Dona Concetta Cerentano, nascida Massia di Corullo, ou seja, irmã de Teodoro. O menino é o primo de Anna, Edoardo, louro e sorridente, com cachos que caem sobre os ombros. Essa aparição irá incendiar a imaginação da pequena Anna. Os anos passam e os primos se reencontram em uma brincadeira de jovens na neve, no meio da rua. Nasce um amor breve e doentio, com uma amarga perversidade, que pode ocorrer entre adolescentes como uma forma de autoconhecimento. Mas no meio do jogo Anna é bruscamente rejeitada, sem muitas explicações, pelo primo entediado. Nesse momento, um outro amor persegue Edoardo, é a amizade pelo jovem bastardo Francesco De Salvi, filho natural do administrador dos bens de sua família que caiu em desgraça.

Como nas fábulas, a crueldade do destino se mostra em antíteses. Na beleza e delicadeza dos lineamentos do primo louro de Anna mora um pequeno Satanás, que é incapaz de criar e transforma e manipula quem está ao seu redor. Destrói um casal feliz e substitui por um outro maldito. Joga Francesco nos braços gélidos de Anna e compra Rosaria, que ama

Francesco, com um anel encantado e diabólico de duas pedras, um diamante e um rubi. Tudo isso para que o amigo aprenda que não se deve confiar nas mulheres. Completada essa maldição, Edoardo se afasta e será hóspede de diversos sanatórios na Europa para cuidar da sua frágil saúde. Ele não vai mais aparecer, apenas nos sonhos de Francesco, agora casado com Anna, que o aceitou porque, na miséria, tinha medo da fome. Do casamento dos dois, nasce Elisa.

A partir de então a história passa a ser narrada por Elisa. A menina tem 10 anos, é verão, Anna descobre que o primo Edoardo morreu e a tia Concetta, mãe de Edoardo, vê na sobrinha uma forma de manter o filho em vida. De noite, aproveitando as viagens de trabalho do marido no trem postal, Anna escreve, em nome do primo, furiosas cartas de amor para si mesma. Francesco sente ciúmes. Anna está diferente, apaixonada, mas por quem? O marido pergunta, mas Anna não responde, é tomada por uma força, um fantasma, por Narciso. O seu amante é um espectro. Anna acaba confessando que tem um amante, mas não quem é. Uma noite se rende ao prazer com o marido, como uma sonâmbula. Mente e desejo estão distantes, mas o corpo está ávido. Depois do amor com o marido aparecem palavras ferozes, de uma crueldade incompreensível, de desprezo e escárnio pelo homem. Depois disso, acontece o acidente: o *Butterato* escorrega do trem em movimento e morre atropelado. Anna, diante da realização da mentira que a mantinha viva, adoece e morre depois de um instante de lucidez. O sortilégio acabou.

Elsa Morante o definiu como um romance que, ao mesmo tempo que trazia uma pátina envelhecida na língua e na estrutura, que não correspondia ao contexto cultural neorrealista, foi escrito com a consciência sobre como atravessar o próprio tempo. A narrativa cobre um arco de três gerações, entre os últimos decênios do século XIX e o início do século XX. Uma das armadilhas do romance de Elsa Morante é a ambiguidade da ambientação histórica. A crítica italiana reagiu com estupor diante de um romance que era, ao mesmo tempo, fantástico e realístico, uma epopeia familiar narrada com meticulosidade e intensidade emocional de um folhetim. A maturação artística e a consciência formal da escrita na sua formação deixou rastros na sua produção diluídos em um gênero bem característico, que se pretendia popular (PORCIANI, 2006).

Tempo e lugar no romance parecem inventados e fantásticos, mas precisos. Para o crítico literário italiano Cesare Garboli (1994), autor do prefácio da edição italiana, o livro foi escrito como um romance do século XIX em pleno século XX, evitando recursos estilísticos como as reviravoltas e contraposições. A narrativa parece uniforme e linear, mas de repente se revela doentia e nevrótica, obsessiva e traumática, um jogo de espelhos permeado de mentiras e ironia. É um caldeirão de ambiguidades: um romance clássico em uma *prosa barroca fantástica* (GARBOLI, 1994).

As leituras que Elsa Morante fez de Franz Kafka na juventude se refletem na forma em que a autora retrata a burguesia como uma classe social dilatada em uma sociedade

promíscua e e sem redenção. É uma narração uniforme, sem pressa, ampliada e atemporal, contada em um gesto amplo e sem tempo como o de uma fiandeira na fábula, uma cronista distraída e irônica de uma época distante.

O fantástico na narrativa gera uma quebra de expectativa, uma provocação, um estranhamento quase *brechtiano*. Os tons melodramáticos instigam uma leitura irônica dos fatos. O fantástico na literatura, como observa Venuti (2021), cria uma subversão da ideologia burguesa ao negar as convenções formais do realismo e o conceito individualista de subjetividade. Em artigos posteriores à publicação do livro, Elsa Morante explicou que desejava uma última transfiguração da epopeia hegeliana burguesa antes que o gênero fosse completamente superado pela contemporaneidade. Seria uma estratégia para tentar deslocar as representações do gênero, como ela explica:

Eu estava convencida de que o romance, como era definido no século XX (para dizer a verdade a noção de romance, para mim, é muito mais ampla: a *Íliada* e o *Bhagavad Gita* são romances) estava agonizando...então eu quis fazer o que Ariosto tinha feito com os romances de capa e espada: escrever o último e matar o gênero. O último romance possível, o último romance da terra e, naturalmente, também o meu último romance! (MORANTE, 1968, p. 01).

Além do fantástico, Elsa Morante constrói a sua narrativa com um olhar no romance popular do século XIX, e uma tentativa, segundo suas próprias palavras, de reunir *A cartuxa de Parma* [The Charterhouse of Parma] de Stendhal, *Orlando Furioso*, de Ariosto e *Dom Quixote* [Don Quijote de La Mancha] de Cervantes (MORANTE, 1948). Giroletti (2020) mostra que a autora usou tanto da racionalidade quanto da imaginação para abordar um tema que lhe era muito importante, a angústia existencial, e fez isso orquestrando a estrutura do romance em campos abertos de tensão e conflitos, mas sem provocar evasão, buscando uma realidade profunda e viva.

Para compreender a perspectiva do filósofo alemão Hegel sobre a problemática estética do romance, que instigou Elsa Morante, pode-se recorrer à reflexão da filósofa francesa Simone de Beauvoir em *O segundo sexo: fatos e mitos*, publicado em 1949, um ano após o lançamento de *Mentira e sortilégio*. Nessa obra, Beauvoir também enfrenta Hegel, se apropriando do conceito de poder para refletir sobre a existência feminina, marcada pela opressão e submissão.

Certas passagens da dialética com que Hegel define a relação do senhor com o escravo se aplicariam muito melhor à relação do homem com a mulher. O privilégio do senhor, diz, vem de que afirma o Espírito contra a Vida pelo fato de arriscar sua vida; mas, na realidade, o escravo vencido conheceu o mesmo risco, ao passo que a mulher é originalmente um existente que dá a Vida e não arrisca sua vida: entre ela e o macho nunca houve combate. A definição de Hegel aplica-se singularmente a ela. "A outra [consciência] é a consciência dependente para a qual a realidade essencial é a vida animal, isto é, o ser dado por uma entidade outra." Mas essa relação distingue-se da relação de opressão porque a mulher visa e reconhece, ela

também, os valores que são concretamente atingidos pelo homem: ele é que abre o futuro para o qual ela transcende. Em verdade, as mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão: pretenderam um campo de domínio feminino - reinado da vida, da imanência - tão somente para nele encerrar a mulher; mas é além de toda especificação sexual que o existente procura sua justificação no movimento de sua transcendência: a própria submissão da mulher é a prova disso. O que elas reivindicam hoje é serem reconhecidas como existentes ao mesmo título que os homens e não de sujeitar a existência à vida, o homem à sua animalidade (BEAUVOIR, 2019, p. 99-100).

A apropriação da reflexão sobre relações de poder em Hegel por Beauvoir para articular a relação homem-mulher como senhor-escravo nos remete às relações de poder que encontramos nas páginas de *Mentira e sortilégio* [*Menzogna e sortilegio*]. Todas as mulheres oprimidas no livro reivindicam o reconhecimento negado pelo melancólico curso da história. Para Hegel, o romance, ao colocar ordem na realidade através da prosa pode entrar em conflito com a poesia, a subjetividade, e a ironia seria um dos caminhos para fazer dialogar a subjetividade com a realidade (LUKÁCS, 2019). Ironia aqui entendida como uma forma de reorganização do pensamento em um outro ponto de vista.

A leitura crítica que tanto Beauvoir quanto Morante fazem da teoria hegeliana, usando a ironia para compreender a subjetividade, especialmente nas questões de gênero, está presente nessa proposta de tradução de *Mentira e sortilégio* [*Menzogna e sortilegio*]. É uma epopeia escrita por uma mulher que traz a discussão sobre o papel da mulher na reprodução e no cuidado, que vai revelar o narcisismo de ambos os sexos divididos entre opressores e oprimidos e a conseqüente incomunicabilidade dessa relação na invisibilidade de sujeitos ressentidos e escravizados que degenera em amores doentios e ódio.

Primeiro romance de Elsa Morante, escrito após o casamento com o já famoso escritor italiano Alberto Moravia, o que lhe permitiu condições financeiras para se dedicar somente à literatura, o texto foi elaborado durante oito anos em quarenta cadernos, que somam cerca de quatro mil páginas. A escrita foi interrompida durante a Segunda Guerra Mundial, quando ela precisou se esconder com o marido da perseguição étnica, já que ambos eram de origem hebraica.

O romance é recebido na Itália como uma metáfora da maturidade e da tomada de consciência histórica da escritora. Essa corda esticada entre o passado e o presente fez com que o escritor italiano Italo Calvino (1944) eliminasse a hipótese de *Mentira e sortilégio* [*Menzogna e sortilegio*] ser um romance histórico. Calvino notou que as personagens se movem como em um jogo refinado e artificial de fábulas, mas elaborado como romance sério, que enfrenta a dolorosa condição de uma humanidade dividida em classes. A narradora Elisa projeta um mundo belo, mas deve narrar outro, para o qual não deseja olhar, onde proliferam relações passionais sem limites, influenciadas por questões sociais e econômicas.

Duas imagens recorrentes podem ser consideradas alegorias da estrutura do romance

e da poética que as sustenta: o espelho e a prisão. Os espelhos e reflexos contribuem para ordenar a intriga desde as primeiras páginas do livro. Elisa aparece multiplicada nos espelhos da casa e se sente confusa com o reflexo da própria imagem. Nesse trecho do romance observa-se a descoberta desse “eu” feminino refletido e que não se reconhece:

Desde então, enquanto me movimento pelos cômodos da casa, ociosa, o meu reflexo vem me encontrar, como uma traição; eu me assusto, ao ver essa figura se movendo nessas fúnebres águas solitárias, e depois, quando me reconheço, permaneço imóvel fixando a mim mesma, como se encarasse uma medusa. Olho para a pessoa frágil, nervosa, dentro do vestido avermelhado de sempre (não me importo de usar o luto), as negras tranças se elevando sobre a cabeça em um estilo antiquado e negligente, o seu semblante sofrido, com uma pele meio escura, e os olhos grandes e acesos, que parecem sempre esperar encantos e aparições. E me pergunto: “Quem é essa mulher? Quem é essa Elisa?” Não raramente, como fazia como era pequena, tiro os olhos do vidro, na esperança de ver espelhada, logo que olhar de novo, uma outra eu mesma; é que, com a morte da minha segunda mãe, a única que gostava de me elogiar, e até mesmo de me considerar bonita, renasce em mim, e se reforça cada dia, a antiga aversão pela minha própria pessoa (MORANTE, 1994, p. 11-12, tradução minha).

O espelho não contribui para uma tomada de consciência, não se sabe se Elisa vai entender isso ao terminar de escrever suas memórias porque tudo gira em torno de mentiras de indivíduos narcisos. O espelho não exalta o sujeito, mas o humilha, reproduzindo a sociedade patriarcal, ou seja, é usado por quem detém ou deseja uma relação de poder, com o objetivo de enfeitiçar ou dominar o outro. Edoardo, o primo rico, é esse manipulador malicioso e feroz, um feiticeiro com um espelho mágico que coloca todos à sua mercê, principalmente os pais da narradora Elisa, Anna e Francesco. Mas o próprio ilusionista será enfeitiçado por um espelho, que irá aprisioná-lo e condená-lo ao seu destino de morte ao refletir seu rosto doente. Diante dos espelhos, as possibilidades de ação e reação se reduzem drasticamente e os indivíduos aparecem em um estado de sonambulismo, sem qualquer resíduo de vontade, como podemos notar nesse trecho:

Uma imagem ficou na minha memória, que certamente remonta a um desses dias triunfais. Estamos na cozinha, eu perto do fogo, meu pai e minha mãe estão perto da porta. Minha mãe prende o fecho de um brinco na orelha e meu pai, diante dela, segura com as duas mãos um espelho, para que ela se veja. Esses brincos certamente são um presente, comprado hoje mesmo, e ela os experimenta pela primeira vez: a complacência diante de si mesma a aprisiona em sua própria aparência. Mas meu pai retira o espelho e, apertando seu rosto com as duas mãos, a beija nos lábios (MORANTE, 1994, p. 578, tradução minha).

Passividade e reflexo de si mesmo é o que se deseja da pessoa amada, como podemos observar nesse trecho do romance, em que o presente de Francesco subjuga Anna, de quem o espelho é retirado, para que não ame sua própria imagem, mas sim o homem que comprou o presente e a deixou por um instante se ver refletida. Mas a relação mais doentia do romance

é a de Anna e Edoardo ainda adolescentes. Os dois trocam de roupa e se contemplam, extasiados, diante da semelhança recíproca. Edoardo evidentemente ama somente a si mesmo. Mas pode-se dizer o mesmo de Anna. Ou de qualquer um dos personagens do romance. O movimento é sempre o de reduzir o outro ao idêntico, o outro está lá para servir de espelho e comparação (GARBOLI, 1994).

A narradora no livro usa essa estrutura simétrica do espelho para mostrar que, geração após geração, se confirma uma temporalidade que se reflete infinitamente. Romper o espelho não é uma solução. Por isso outra personagem feminina, Rosaria, fica horrorizada quando seu amante joga no chão a caixinha de joias com uma tampa de espelho, que se rompe. Ali estão os sinais tangíveis da traição, que estimulam uma nova mentira, que perpetuam o sortilégio. Assim como o espelho de Rosaria, o enredo se quebra em cacos que reproduzem sempre o mesmo feitiço circular, que não pode ser desfeito.

A outra imagem usada no romance é o da prisão, que aparece sobreposta à do espelho, e é também um instrumento que imobiliza e é ambivalente. Essa prisão é representada no romance como a torre, a gaiola, a casa murada. Elisa recebe como herança dos seus pais o peso da prisão que eles construíram para si mesmos. E ela percebe essa diferença ao observar a liberdade do seu gato Alvaro. Esse cárcere é representado como o limite espaço-temporal da sua vida, com uma margem estreita que precisa ser ordenada e compreendida. Espelho e prisão emparelhados são uma perigosa contiguidade.

Ao organizar a história de sua família, Elisa busca uma possibilidade de cura da mentira e da neurose, um esforço em criar uma linearidade e dar sentido para sua existência. Giroletti (2020) acredita na possibilidade de que ela minta ao contar sua história, que tenha juntado meias verdades para tentar assim, alterando os eventos na sua memória, curar os traumas. Elisa está presa na sua torre e nas memórias ancestrais, a janela está aberta e ela vê um horizonte, é possível sair, mas o feitiço dos espelhos engana e a mantém aprisionada.

O jogo entre essas duas imagens manifesta a consciência antropológica do romance como reflexão sobre o humano. Uma literatura que pode enfeitiçar não apenas personagens, vítimas assombradas pelo espelho, prisioneiros na gaiola do tempo e do espaço. As concepções de realismo de Elsa Morante e do filósofo húngaro Georg Lukács, que se tornaram amigos após a publicação do romance, dialogam nesse sentido. Lukács acredita no aspecto pedagógico do pessimismo e da irracionalidade do realismo, que se afasta do anarquismo político e poético de Elsa Morante. Mas um dos núcleos fundamentais da teoria do romance de Lukács (2009), a aspiração à totalidade, está presente na narrativa de *Mentira e sortilégio* [*Menzogna e sortilegio*] ao retratar em sua completude o homem e a sociedade.

Elsa Morante leu Lukács a partir dos anos 1950, após a publicação do seu livro. Lukács leu e escreveu ensaios sobre o romance, que o impressionou muito, chegando a defini-lo como *o maior romance italiano moderno* (LATTARULO, 2006). Essa admiração recíproca resultou em uma longa troca de cartas. Para Lukács (1957), Elsa Morante era uma aliada na

batalha contra os ataques ao humanismo da sua época, os aspectos relacionados à classe social dos seus personagens estariam fundidos em uma unidade que ressaltaria o valor humano, conectando consciências individuais e coletivas em um constante movimento de ação e reação.

Essa reflexão metapoética é um gesto de recomposição, uma reação à fragmentação da consciência na modernidade. Com a literatura seria possível restituir a integridade do real, do verdadeiro, denunciar a mentira que aprisiona, faz adoecer e até mata. O realismo pretende a totalidade e o romance modernista desconhece - ou pelo menos problematiza - a ordem do tempo e permite que a sua forma seja desestruturada ao tentar conter ou dar significado ao tempo. Elsa Morante desejava também dialogar com o modernismo nesse romance. Os modernistas criticavam a trama sólida e ordenada do romance popular - e a concepção de temporalidade - que oferece entretenimento, devaneio, identificação, catarse emotiva, mas não crítica.

O filósofo italiano Antonio Gramsci (2001) afirma que o conteúdo intelectual e moral de um romance revela o desenvolvimento histórico de uma sociedade. Elsa Morante levava em consideração essa função do intelectual, não ignorava a entropia do século XX e a consequente corrosão da individualidade e da experiência. Por isso, ela investe em formas e motivos tradicionais, populares, mas se apropriando de questões modernas. As páginas desse romance oferecem potencialidades próprias e visões de mundo alternativas na fusão do realismo e da literatura popular com um olhar na modernidade.

No ensaio *Minha praça Navona [Navona mia]*, de 1962, Elsa Morante (1990) fala sobre o conceito de popular usando a famosa praça romana como metáfora da beleza que se relaciona com identidade cultural popular, como cães e gatos de rua - elementos populares por excelência - que convivem com estátuas grandiosas e turistas. O romance, como a praça, poderia assimilar tudo e reconfigurar os elementos compondo uma totalidade que, na sua opinião, não precisava ter um rótulo. Elsa desejava que, mais que moderna, sua obra fosse eterna. Na sua opinião, as coisas eternas não poderiam ser enquadradas, mas poderiam delimitar fronteiras, dando forma e sentido a um presente. Assim, o eterno dialoga com o popular, e o revitaliza, na sua função antropológica, e não deveria ser banalizado ou desmerecido pelos intelectuais. Para ela, a literatura deveria ser uma casa para o leitor, onde ele pudesse entrar e se sentir confortável.

A tradução deve considerar, portanto, que a presença desse elemento popular é uma provocação intencional e que os efeitos *exotizantes*, que a passagem do italiano para o português pode provocar, devem ser cuidadosamente observados. Como ressalta Venuti:

Os gêneros literários populares podem ser considerados particularmente suscetíveis a efeitos exotizantes, uma vez que atuam de um modo que requer a identificação e a simpatia do leitor a fim de produzir a ilusão realista, uma resposta irrefletida que carece de distanciamento crítico (VENUTI, 2021, p. 386).

Os elementos e convenções da literatura popular são, nesse caso, uma estratégia comunicativa e uma mediação. Assim como foram as fábulas e os folhetins na juventude da escritora. No romance, essas três formas são articuladas, tanto no nível temático quando estrutural: a fábula, o melodrama e o romance. A fábula influencia o imaginário da narradora Elisa, determinando a sua percepção e deformação da realidade. Os personagens são colocados por Elisa em papéis e funções precisas. O gato Alvaro e Rosaria são seus ajudantes mágicos. O antagonista é o bexiguento, o *Butterato*, seu pai. A princesa a ser conquistada é sua mãe, Anna, que vive nas próprias prisões mentais fantasmagóricas.

O enredo se estrutura em torno de um objeto mágico, o anel com a dupla pedra, que vai passando de uma mão a outra, reaparecendo de forma imprevisível, provocando pontos de inflexão narrativas que impulsionam a vida das personagens a seguir adiante. Essa pequena joia enfeitiçada é a imagem do amor para a narradora Elisa, nesse objeto encantado existe uma dinâmica de domínio que alterna vida e morte e determina as relações entre vítima e torturador.

O romance fala de amor e da ausência dele. São filhas que odeiam as mães e amam os pais, como Cesira e Anna, que são também mulheres que casaram com homens que desprezam. Encontramos mães que se imolam pela prole, como Alessandra e Concetta, filhos ingratos, como Edoardo e Francesco, e pais alcoólatras e não confiáveis, como Teodoro, Francesco e Nicola Monaco. A técnica da repetição, essa fórmula sempre igual que encerra o sentido da vida, reflete um caráter peculiar da forma de fábula que, representando a circularidade das situações, garante a solidez de uma explicação da realidade transmitida de geração em geração, de ancestralidade. A fábula, na definição de Calvino (2010), traz uma dinâmica de infinita variedade e repetição em busca de uma substância unitária do todo. Mas a repetição é também traço típico do século XX.

A recuperação das funções da estética popular potencializa o objetivo de recomposição da tensão realista no romance. A forma melodramática, quase patética, que exalta ou exaspera a gestualidade, os tons, as situações, transforma a página escrita em um palco no qual tudo é extremamente explícito. Elsa Morante se utiliza dessa figura retórica de fazer ver com as palavras, a hipotipose, fazendo com que as emoções sejam gritadas, que os aspectos psicológicos das personagens se cristalizem em tiques ou imagens fixas, criando um mundo em que os personagens são figuras quase estereotipadas, imediatamente reconhecíveis ao leitor. O uso dessa figura de linguagem é uma solicitação ao leitor, como demonstra Cabral:

A hipotipose é também a recuperação de experiências e memórias, é a capacidade de contar, por meio das palavras, o vivido ou imaginado. Seja na prática narrativa ou em aspectos semióticos, a questão da imagem, ou seja, a relação entre o texto e a experiência das imagens, é um caso que Umberto Eco identifica como “dupla tradução”. Entre as palavras e as imagens, ou entre narração e visão, existe um

caminho de idas e vindas que concretiza o ato de colocar em palavras o que é invisível aos olhos. Assim, a hipotipose é um estímulo não somente a ver, mas a ter a disponibilidade para ver (CABRAL, 2017, p. 59).

Estudando a forma do melodrama, Peter Brooks (1985) descreveu a forte contribuição que a imaginação melodramática exercitou sobre o romance a partir das suas origens modernas e, em especial, nos escritores do século XIX. Para Brooks, o nascimento do gênero é ligado à Revolução Francesa como negação do sagrado, ou seja, a monarquia e a igreja. Em *A imaginação melodramática*, Brooks mostra o quanto foram contestadas as ideias de verdadeiro e de moralidade e como isso se tornou um problema político imediato e cotidiano. Essa é uma exigência de redefinição de verdades éticas e psicológicas fundamentais em que, entre o bem e o mal, não existe possibilidade de síntese, um elimina o outro.

No melodrama, a linguagem é democrática, existe um esforço para que exista clareza e compreensão. A imaginação melodramática representa um passo atrás, uma trincheira onde fazer com que o mundo seja moralmente compreensível. Elisa se envolve na mentira, procura limites entre o real e o fantástico e reconstrói a própria história criando paralelos, como comparar a mãe, Anna, à lua e Rosaria, a amante do pai, ao sol. A partir do seu ponto de vista de adulta, Elisa filtra suas percepções em parênteses amargas nas quais destrói os próprios ídolos rindo das suas pseudotragédias.

Rosaria é a personagem mais melodramática, sempre pronta a rir descontroladamente ou gritar, chorar ou xingar. A jovem prostituta representa o clímax das artes da simulação, com seu rosto sempre exagerado na maquiagem, é também a personagem mais sincera e bonachona do romance. A abundância física, o exagero nas roupas e ornamentos, a agitação, tudo isso dá a essa personagem uma vitalidade jovial tipicamente popular, às vezes carnavalesca, que amortece a atmosfera geralmente muito séria do romance. Rosaria abraça e consola, seja Francesco, o marido desprezado, Elisa, a filha não amada, até mesmo a rival Anna, que será acudida por ela em seu leito de morte. Através dela escorrem abundantes lágrimas, não sempre sinceras, porém, revelando o *pathos* e a paixão.

O elemento positivo é que esse excesso suscita o efeito liberatório do patético, sem cair totalmente em posturas nevróticas pequeno-burguesas. Ao recorrer ao melodrama, Elsa Morante tenta resgatar a dor da tragédia clássica, mas mantendo distância da identificação emotiva e da catarse. Em Rosaria, por exemplo, encontramos o popular como elemento positivo de vitalidade revolucionária que oferece condições de desmontar hierarquias e deixa um rastro na ótica binária na qual a realidade é interpretada. Como observou Calvino (1948), no ensaio *Um romance a sério [Un romanzo sul serio]*, em que faz uma leitura crítica do romance, o popular nesse caso colabora para entender o mundo com suas características morais, tanto para o bem quanto para o mal.

Calvino, no entanto, criticou o uso do fantástico, a tragicidade do fingimento, as

mentiras e os sortilégios que aparecem no romance. Já Garboli (1994) viu naquela vida feita de fantasmas e espectros o delírio de uma tragicomédia de seres possuídos pela irrealdade, uma vida de sepultados que representa a alma do século XX. É o rosto desconhecido da sociedade pequeno-burguesa, de um reino de pesadelos e sonhos, que era em preto e branco para Kafka e se torna colorido para Elsa Morante, para quem as loucuras podem ser cultivadas sem limites de tempo, perdurando por gerações até que o feitiço seja quebrado.

O fantástico tornou-se um gênero importante na ficção italiana do século XX, entre os modernistas e pós-modernistas, e inspirou autores canônicos como Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Dino Buzzati, Tommaso Landolfi e o próprio Italo Calvino. Um projeto de tradução desse romance deve levar em consideração, portanto, essa escolha em se usar o fantástico como uma proposta de repensar o lugar do sujeito na sociedade porque, como nota Venuti (2021), o discurso fantástico libera a subjetividade, o que é também uma libertação da sujeição:

O fantástico mina o sujeito transcendental no discurso realista ao criar uma incerteza sobre o status metafísico da narrativa. Essa incerteza é provocada muitas vezes pelo uso de convenções formais do realismo para representar a fantástica desordem de tempo, espaço e personagem, e assim deixar o leitor suspenso entre dois registros discursivos, o mimético e o maravilhoso. (...)O fantástico destrói as convenções formais do realismo com o objetivo de revelar seus pressupostos individualistas; porém, ao introduzir a confusão epistemológica, uma narrativa fantástica pode também interrogar as posições ideológicas que ela põe em ação, expor seu ocultamento de várias relações de dominação, e incentivar o pensamento sobre mudança social (VENUTI, 2021, p. 304).

Outro aspecto irônico a ser observado no romance é a organização de forma elaborada e pedante dos títulos e subtítulos, que traçam o perímetro dos conteúdos, guiando de modo asfixiante a leitura. Para a escritora italiana Natalia Ginzburg (1974), os títulos dos capítulos, ao ler o romance, a transportaram para uma outra época, mas com a consciência de uma existência cotidiana que ainda no presente é dolorosa, em que os personagens são cruéis uns com os outros, mentirosos e ao mesmo tempo amáveis. Ginzburg trabalhava na editora Einaudi e foi a primeira a receber o romance de Elsa para análise. O lugar das mulheres na literatura italiana do século XX foi definido no encontro dessas duas grandes escritoras: Natalia Ginzburg na sua literatura fez um esforço de compaixão pelo feminino, enquanto Elsa Morante quis rever o lugar da mulher e seu significado existencial, especialmente em relação à reprodução.

Elsa Morante tinha 30 anos quando publicou o romance, morava em Roma com o marido escritor, trabalhando em quartos separados. Ela contava que planejou esse livro desde pequena e, naquele pós-guerra em que todos queriam pôr os pés na realidade, se sentiu atraída e fascinada pelo cenário espectral e distante da história que estava escrevendo. Não existia mais a realidade, nem amanhã, somente uma necessidade selvagem de olhar para trás

e visitar túmulos, reencontrar seus mortos. Foi assim que ela mesma se viu enfeitiçada pela sua própria criação, transportada para um passado imaginário em que se ouviam vozes tenazes, recordações de histórias que ouvira murmurar em família, segredos que queimavam, cada vez mais escondidos.

Apesar de ser um romance radicado na vida e nos costumes dos italianos, ignora a guerra que tinha apenas terminado e exige um ajuste de contas com o passado. A voz narradora aparece em dois registros diversos. As primeiras quatro partes são uma espécie de comédia de espíritos, um coro de vozes mortas que se comunicam com Elisa, a narradora. As duas últimas partes são narradas pela própria Elisa, a partir das suas recordações, e não mais as recordações da casa dos mortos.

Aparecem então as falsas cartas e o ritmo dos acontecimentos se acelera. Elsa Morante contou que se inspirou na história de uma mulher que perdera o filho na guerra da Itália contra a Etiópia, na África, no início do século XX. Decidiram não contar a verdade para ela e os parentes escreviam cartas falsas como se fossem do filho. No romance, as falsas cartas são o nó, com a possibilidade de decifrar as mentiras que envolvem a vida dos personagens. Através das cartas, a mãe de Edoardo, tia de Anna, como um vampiro, decide sugar da sobrinha o que pode ter sobrado do filho morto. Anna aceita e se abandona ao fingimento, ao vampirismo erótico e social. Mas não é uma caridade, as cartas falsas que Anna irá escrever são enganosas também para ela mesma, cheias de erotismo e puerilidade. O que parece ser edificante é totalmente revertido. E pervertido. Nessas cartas Anna poderá se identificar com a imagem sonhada do primo, que se apresenta como um duende satânico, cruel e leviano. A leitura das cartas se torna um rito religioso entre as duas mulheres.

A chave da maternidade que aparece em toda a obra de Elsa Morante está presente nesse primeiro romance com traços perversos e deformados, como uma caricatura, uma monstruosidade viciante e adocicada que rege a relação entre a mãe e o filho. As mulheres dominam o romance, mas são guiadas pelo espírito maligno de Edoardo, que inveja a vitalidade, a saúde e a alegria de viver do feminino. No fundo ele é um manipulador frágil, um menino caprichoso e fútil, um anti-herói narcisista e agressivo.

Os narcisistas usam diversos sistemas para dominar e controlar os outros. Alguns são grosseiros e enérgicos, outros usam o silêncio como punição, outros recorrem a comportamentos passivo-agressivos, como se recusar a cooperar ou guardar para si mesmos os próprios segredos; outros aprendem a controlar o outro com lágrimas, despertando o sentimento de culpa; outros exigem a perfeição. "Todos os narcisistas exigem que os seus desejos sejam realizados e não desistem até mostrar a sua superioridade" (CARTER, 2010, p. 54, tradução minha). E essa é uma história permeada por narcisistas. A consequência são as abundantes cenas de brigas, incompreensão recíproca, uma enorme dificuldade de comunicação, todos escondidos atrás do que socialmente é reconhecido como amor.

O amor no romance está em personagens que se relacionam com um mundo

mitológico de sonhos e frustrações. O som das carroças, as modas, os hábitos de uma época se afundam em um abismo da memória. O efeito estilístico da retrodatação de um tempo relativamente recente e o deslizamento de uma idade histórica em outra, com foco nas questões sociais, trazem para o romance as contradições e conflitos de uma dinâmica que gira em torno do eixo nobreza/pequena burguesia, nobreza/camponeses, senhores/agricultores, aristocracia/subalternos e servos, administradores, artesãos, advogados e funcionários públicos. É o sul da Itália, não existe uma burguesia industrial, faltam fábricas e operários organizados em sindicatos. É uma sociedade arcaica e retrógrada que assim se reproduz por séculos, repetindo, como em uma caricatura, as rígidas estruturas do feudalismo. Essa atmosfera faz com que o romance também possa ser localizado até mesmo antes da Revolução Industrial, ou antes de qualquer revolução, um tempo em que as determinações sociais exprimiam a vontade do céu e da fatalidade. De um lado, os privilégios atávicos, de outro, os humilhados e ofendidos.

Assim como nas categorias temporais e na ambientação histórico-social, também a topografia tem um valor a ser observado. É ressaltada a sordidez de uma parte da cidade de Palermo distante do mar, metade real e metade fantástica, poeirenta, barroca, cercada por esqualidos subúrbios nos quais se projetam as recordações dos bairros romanos onde Elsa Morante viveu durante a infância, com suas casas populares e bares. No romance aparecem também referências aos lugares onde tanto o seu pai natural quanto o seu pai biológico, ambos sicilianos, viveram.

Elsa Morante desejava que o romance contivesse tudo o que foi a substância do romance do século XIX: os parentes pobres e ricos, órfãs, prostitutas de coração generoso, amor e paixão. Mas o amor vivido aqui está preso em um nó de ódio, interesses e sonhos reprimidos. Como observa Calvino, era um amor de apego, sem medida e fanático, que liga as personagens, filhos com mães, marido e mulher, todos em um complexo labirinto de afetos. O amor nesse romance é como uma síndrome, uma paixão infectada, um vento que leva tudo consigo, uma planta que não pode ser separada da sua raiz.

O nexos entre as paixões do coração e a sua determinação social é um dos traços originais desse romance, que assim se afasta dos códigos narrativos do século XIX, em que o contexto social é um dado, o muro contra o qual as paixões se chocam. Na maioria das vezes o amor se rende ou acaba sucumbindo. Mas nesse romance o amor nasce, vive e se nutre de condicionamento social. Entre o nascimento de uma paixão e o seu regime social existe uma cumplicidade íntima, uma função primária (GARBOLI, 1994).

A consequência imediata dessa síndrome social e passional é de natureza ampla. Por um lado, a infecção social que aflige o amor é a primeira causa da sua patologia. Mas, por outro lado, a própria infecção fortifica o amor, o faz explodir com fúria, como uma paixão antiga e selvagem que tende a querer controlar a realidade. A patologia social restitui o amor próprio àquela força, à capacidade de ocupar e saquear a realidade que o pertencimento das

paixões ao reino dos sonhos queria retirar. O amor é uma irreabilidade que não tem nada de quimérico, uma falsidade que não tem nada de mentira. O amor se comporta de acordo com o código fixado nas tragédias. Esse amor é semelhante a uma paixão antiga, mas ignora sua qualidade essencial, a simplicidade. O amor aqui não simplifica, complica, porque é excessivo. Quem ama se sente indigno e ama para se libertar desse sentimento, oferecendo ao objeto amado a imagem que desejaria ter de si mesmo. A pessoa amada não existe ou existe demais. O amor é um espelho. É uma fenomenologia do narcisismo e do sadomasoquismo, uma extravagância da forma, que lida com questões como o ressentimento na literatura, como explica Maria Rita Kehl:

Desde o início do século XX, o melodrama se consagrou como gênero dramático preferido pelas massas de leitores e espectadores, do folhetim ao teatro burguês oitocentista, do cinema contemporâneo às novelas de televisão. Herdeiro de certa vulgarização do Iluminismo, representa uma versão simplista da esperança moderna de desvendar todas as zonas de sombra e mistério das relações humanas (KEHL, 2020, p. 106).

As personagens de *Mentira e sortilégio* [*Menzogna e sortilegio*] estão imersas nessas zonas, representadas ironicamente no ressentimento, ou seja, na responsabilização do outro pelas próprias questões. Elsa Morante usa a estratégia do espelho e da prisão para mostrar o ressentimento que permeia as relações familiares e funcionam, portanto, como um feitiço do qual é muito difícil escapar.

O ressentido, na literatura melodramática, tem uma função muito diferente da que se vê entre os protagonistas das grandes tragédias, que não costumam ser bidimensionais. Na vertente da tragédia e do grande romance moderno, o ressentimento é problematizado pela narrativa, e o personagem ressentido é apresentado sob um ponto de vista crítico - sob a forma de ironia ou de condenação explícita - que impede que o leitor/espectador compactue ou se identifique com suas racionalizações (KEHL, 2020, p.107).

Ao não revelar ao leitor o conteúdo das falsas cartas de Edoardo para Anna, escritas no delírio, Elsa Morante usa um forte artifício narrativo em que Elisa faz apenas um resumo da tristeza e crueldade que encontra naquelas correspondências. A casa sonhada por Anna para viver seu grande amor com Edoardo era uma casa construída em um lugar alto e inacessível, com todas as paredes fechadas, nenhuma saída ou comunicação com o exterior. As mentiras aprisionam e impedem ver a saída. Nessa proposta de tradução, portanto, considera-se essencial articular esses aspectos estéticos apontados com a contemporaneidade dos temas que foram levantados pela narrativa.

Isso porque, em tempos de notícias falsas, é preciso refletir sobre a mentira; em tempos de individualismo e narcisismo, precisamos repensar as relações sociais; em tempos de tecnologia, necessitamos resgatar o amor; em tempos de empobrecimento, vamos

repensar as questões sociais; em tempos de alienação, é essencial discutir o papel da família e da comunidade; em tempos de crise, temos que falar sobre a importância da reprodução e do feminino. Traduzir *Mentira e sortilégio* [*Menzogna e sortilegio*] para o português não é apenas trazer para o leitor um clássico da literatura italiana, é também um convite para olhar para dentro das estruturas que se desenvolvem em toda família ou sociedade, com todas suas mentiras e sortilégios.

Uma proposta de tradução para além do feminino

A tradução de uma língua para outra, além dos aspectos linguísticos, é também um método de apropriação cultural. Para o teórico da tradução Lawrence Venuti, a tradução pode assumir papéis diversos, como ser *domesticadora*, *estrangeirante* ou *exotizante*, dependendo do panorama cultural e da proposta de tradução na língua de chegada. Venuti entende a prática *domesticadora*, do ponto de vista ético, como uma visão etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua de chegada (VENUTI, 2021), podendo retirar a obra original do seu tempo e linguagem para aproximá-la da realidade do tradutor.

Crítico dessa prática, amplamente usada, e cujo objetivo é principalmente a fluência e a transparência, Venuti articula a prática com a teoria para explicar que existe sempre uma hierarquia de valores e que o estranhamento, em um processo *estrangeirante*, faria parte de uma proposta de respeito à alteridade, ao outro. A tradução sempre envolve um nível de domesticação para que a outra língua seja compreendida, mas não deveria significar uma assimilação, reduzindo o texto estrangeiro aos valores da língua de chegada. A tradução *estrangeirante*, no entanto, deve ir além do possível *exotismo* que a língua de partida pode provocar na língua de chegada. Esse *exotismo* significa, na definição de Venuti:

[...] um efeito de tradução que dá significado a uma diferença cultural superficial, geralmente com referência a características específicas da cultura estrangeira que variam da geografia, costumes e culinária até figuras e eventos históricos, juntamente com a retenção de nomes de lugares e nomes próprios estrangeiros, além de vocábulos estranhos (VENUTI, 2021, p. 379).

No caso de *Mentira e sortilégio* [*Menzogna e sortilegio*], a problemática é como evitar *exotizar* o mundo fantástico criado por Elsa Morante ao dialogar com a crítica social e de gênero. Na Itália do pós-guerra, quando esse livro foi publicado, o discurso feminista, como vemos nos textos da socióloga italiana Mariarosa Dalla Costa, propunha um rompimento do papel que as mulheres exerciam nas relações familiares e sociais. As mulheres se revoltavam com as condições de vida das próprias mães, uma vida de solidão e privações, especialmente no trabalho doméstico e na maternidade, e não desejavam repetir esses exemplos (DALLA COSTA, 2021).

Essas questões são abordadas no romance em diversos aspectos, desde a ambiguidade

de posicionamento entre o realismo e o modernismo através de um discurso mergulhado em um pesado mundo fantástico, irreal, que nos levaria a pensar em um romance inglês dos séculos XVIII e XIX, mas com a consciência do século XX. A crueldade de Edoardo, as mentiras e ilusões em que se afogam as personagens femininas remetem, por exemplo, ao que Anne Brontë (2014) construiu no romance *A senhora de Wildfell Hall* [*The tenant of Wildfell Hall*], publicado em 1848. Esse romance, típico do realismo e localizado nos primórdios do feminismo, também confronta a moral estabelecida com uma crítica sutil às diferenças de classe e à hipocrisia que permeia as relações. Anne Brontë usa ironia para contar a história de Helen Huntingdon, que reage à disposição tirânica e antagonista do mundo masculino e narcisista em que as mulheres sofrem as consequências das mentiras e ilusões.

Elsa Morante, no entanto, não escreve um romance realista como Anne Brontë. Ela se apropria também do fantástico, da fábula, do folhetim para narrar uma genealogia familiar apresentada em uma fluidez diacrônica, sem quebras ou descartes, seguindo o movimento ondulante da memória em um jogo de coincidências, recalques, lacunas, sobreposições, elipses. A narrativa tem um distanciamento irônico, de paródia, em um tom melodramático que, no entanto, não aparece em termos de superação, como acontece no romance popular. Percebe-se uma dialética complexa de adesão e recusa em relação ao tema parodiado. A autora parece querer destruir, na própria estrutura narrativa, o imaginário discursivo sobre o qual se apoia a sua escrita. Esse projeto quase metaliterário é marcado pela busca de uma identidade feminina, que aparece normatizada e centralizada pela cultura oficial masculina. Elsa Morante propõe pensar o feminino como exigência de defesa da alteridade, que pode ser um lugar tanto de continuidade como de ruptura na literatura. Como observou Cabral:

As teorias sobre a narrativa feminina propõem a discussão sobre o gênero sexual como local de desafio e discussão das hegemonias discursivas, seja sobre a forma de escrever os recursos estilísticos ou gramaticais ou a escolha dos argumentos e tipos de abordagem. As incertezas e ambiguidades na literatura escrita por mulheres na tradição literária aparecem quando a crítica literária tende a omitir, ou marginalizar, a produção feminina. Em duas situações se torna importante essa classificação de gênero: quando é usada a proteção paternalista do falso reconhecimento e quando o mercado promove essa literatura como simulacro de uma “diferença”, com o objetivo de vender melhor o seu produto (CABRAL, 2017, p. 37-38).

Para Venuti (2021), o efeito de verdade do realismo cria a ilusão de transparência que reproduz o conceito de subjetividade no individualismo da burguesia. Mas sabemos que Elsa Morante desejava ir além. Se na língua de origem o romance joga com essas disparidades, o tradutor pode ter que se confrontar com essa tradução de resistência, em que o leitor experimenta as provocações da escritora. A tradução é uma busca de semelhanças entre línguas e culturas diferentes justamente porque deve se confrontar com as dessemelhanças, como mostra Venuti ao criticar a noção de *simpatico*, ou seja, de identidade entre o autor e tradutor:

Um texto traduzido deve ser o lugar no qual uma cultura diferente emerge, no qual o leitor obtém uma ideia de um outro cultural, e a resistência, uma estratégia de tradução baseada em uma estética da descontinuidade, é o melhor recurso para se preservar a diferença, aquela alteridade, porque lembra ao leitor as perdas e ganhos que ocorrem no processo de tradução, e as lacunas intransponíveis entre culturas. Em contraste, a noção de simpático, ao instaurar uma recompensa na transparência e exigir uma estratégia de fluência, pode ser vista como um narcisismo cultural: ela procura uma identidade, um autorreconhecimento, e encontra apenas a mesma cultura na escrita estrangeira, apenas o mesmo eu no outro cultural (VENUTI, 2021, p. 607).

Questões psicanalíticas identificadas em *Mentira e sortilégio*, como complexo de Édipo, traumas infantis, neuroses, doenças psíquicas hereditárias também devem ser considerados com atenção no processo de tradução desse romance (LOMBARDO, 2016). Lombardo demonstra que Elsa Morante foi protagonista em trazer para o debate questões sobre comportamentos a partir das teorias de Freud, que ainda não eram comuns no ambiente intelectual italiano na época. Elementos estruturais e narrativos do romance são permeados por conceitos freudianos que se desenvolvem nas personagens, como a tendência ao controle e a repetição de ações, o impulso de morte, a triangulação de desejo, a loucura, o narcisismo, a tendência ao masoquismo, entre outros, revelando a clara intenção da autora, que foi influenciada pelas leituras e estudos psicanalíticos, como atesta Marco Bardini (2014). O “exagero” nessa obra foi um efeito desejado por Elsa Morante para criar um efeito redundante e irreal, dando ao texto um caráter ao mesmo tempo de fábula e ensaio que permitisse abordar esses temas.

O percurso dessa tradução seria considerar, portanto, o quanto os indivíduos são moldados por aspectos sociais e culturais que precisam ser iluminados para entender o quanto a opressão e o silenciamento criaram estruturas que devem ser discutidas e transformadas. Como vimos, a narrativa de Elsa Morante aborda a vida de mulheres também a partir de uma experiência psíquica, mas temos que considerar que essa não é especialmente uma questão somente feminina, é um elemento universal, como afirmou Ana Cristina Cesar (2016):

Mas encontro também esse sentimento nos romancistas fenomenologistas, desde Kafka até Camus, e por isso não posso considerá-lo um elemento puramente feminino. Isso se dá porque o feminino só existe na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época (CESAR, 2016, p. 259).

A proposta de traduzir Elsa Morante considera todos esses movimentos intelectuais da autora. Ao valorizar sua identidade feminina, o processo tradutório tem também um caráter político de reconhecimento. Nas práticas de tradução feminista, movimento que procura incluir a produção feminina no cânone literário dando espaço para a tradução e

publicação, essa identidade pode ser usada como estratégia política, como acredita Venuti (2021). Em um certo sentido é uma proposta de tradução de resistência, ao recuperar toda a importância da autora no seu ambiente literário e cultural de origem, buscando um estrangeiramento da narrativa, como observa Venuti:

A resistência pressupõe uma ética de estrangeiramento, localizando o estrangeiro no outro cultural, perseguindo diversidade cultural, realçando as diferenças linguísticas e culturais do texto na língua de partida e transformando a hierarquia de valores culturais na língua de chegada (VENUTI, 2021, p. 611).

Nos estudos de tradução a partir de um ponto de vista feminista, as práticas vão além das questões linguísticas, desenvolvem-se estratégias para lidar com relações hierárquicas, de posicionamento e construção de espaços que são zonas de fronteiras epistemológicas de ordem política, social, histórica e cultural. É uma abordagem tradutória, portanto, não somente linguística, mas também *historicizante*, em que se revela o contraste não somente entre línguas, mas entre culturas, com um alerta sobre o que o leitor deveria reparar. É nesse sentido que Venuti (2021) afirma que:

Nenhum texto estrangeiro ou estratégia discursiva é inerentemente estrangeirante. Seu valor em um projeto de tradução depende das hierarquias culturais da conjuntura receptora em um determinado momento histórico (VENUTI, 2021, p. 614).

A tradução pode abrir também caminhos para a reflexão, enfatizando aspectos que expressem uma posição do autor. E também do tradutor. Um exemplo, que encontramos nesse romance, é a forma em que o patriarcado afeta a vida das mulheres, que são colocadas fora da história, mas que desenvolvem visceralmente suas emoções engaioladas em suas casas, ofendidas pela falta de amor e pela dependência econômica, desejando um homem que não podem ter, seja um amante ou filho.

Elsa Morante é uma escritora que usa figuras de linguagem com paixão, como a hipotipose, em que convida o leitor e a leitora a verem essas mulheres caprichosas e vingativas, rivais entre si, tentando equilibrar suas emoções ao mesmo tempo que são tiranizadas pelo ambiente social e econômico. A autora não estimulava a catarse, desejava o diálogo que levasse ao questionamento, especialmente sobre os traumas que constroem a subjetividade dos seus personagens femininos. Existe também a intenção em mostrar como a opressão influi na desintegração anímica desses sujeitos (CABRAL, 2017).

Considerando que a narrativa literária pode ser um importante elemento de transformação e a tradução pode ter um papel desestabilizador, no sentido de instigar a reflexão, essa proposta propõe usar estratégias elaboradas nos estudos feministas de tradução, como o uso de paratextos e notas para relacionar os fatos apresentados no livro à realidade social. Lembrando que os paratextos são, por exemplo, notas de introdução ao

texto, apresentação sobre a autora, clareza sobre as escolhas tradutórias, prefácio, posfácio e orelhas. Já as notas podem vir no decorrer do texto, contextualizando historicamente e culturalmente termos específicos ou de difícil tradução (COSTA e ALVAREZ, 2013).

A proposta de tradução feminista da obra de Elsa Morante é também o que Olga Castro (2017) chama de “recuperação de autoras ignoradas”, escritoras que produziram obras relevantes na sua língua, mas que não foram traduzidas. Essa prática pode colaborar para transformar o cânone literário, como explica Castro:

No que concerne à recuperação das escritoras clássicas mediante sua reescrita em outras línguas, a tradução pode servir como instrumento para contextualizá-las, incorporando comentários nos quais as/os tradutoras/es debatam sobre as razões que levaram essas obras a serem ignoradas (CASTRO, 2017, p. 230).

Por isso a importância dos paratextos, e também de “paratraduções”, os títulos, prólogos, notas, anúncios, capa ou aspectos gráficos em relação às ideologias e critérios culturais, políticos e econômicos da língua de chegada. Em uma perspectiva feminista, Castro (2017) ressalta que os paratextos podem ser alterados de tal forma a colidir e até mesmo deturpar os objetivos do texto de origem, especialmente em relação a alterações que proponham aspectos machistas, como a sexualização do corpo feminino. Nessa perspectiva, na tradução do texto em si é essencial a análise crítica do discurso, que Castro indica como uma linguística crítica feminista, evitando generalizações e simplificações na representação discursiva:

[...] abandona afirmações globais sobre usos sistemáticos da linguagem para centrar-se numa análise pontual e específica de cada enunciado (pois existem diferentes posições leitoras em cada contexto); evita análises isoladas que podem dar lugar a generalizações universais sobre homens e mulheres, para realizar análises sempre contextualizadas que permitam entender rigorosamente como se estabelecem os limites de significação; e rechaça considerar as categorias mulher e homem exclusivamente, para concebê-las junto a outras variáveis (idade, raça, classe, etc.) com as quais sempre interagem (CASTRO, 2017, p. 238).

Castro (2017) observa também que a tradução pode ressignificar as autoras que, apesar de serem “canônicas” no seu contexto originário, não receberam reconhecimento em outras culturas e línguas. Além disso, essas traduções colocam em contato mulheres e homens com experiências diferentes sobre questões semelhantes e que contribuem para a compreensão de que não existe homogeneidade na literatura escrita por mulheres.

Dar visibilidade a um texto escrito por uma mulher nessa proposta de tradução não é procurar o que ele teria de especificamente feminino, mas mostrar o quanto a cultura, a sociedade e a língua incidem na construção da subjetividade, moldando comportamentos, expectativas e sentimentos. Elsa Morante propõe sim repensar o papel da mulher, mas a partir da discussão sobre as estruturas sociais que envolvem todos. Essa consciência das

escolhas da autora oferece ao leitor uma compreensão do que desejava ser comunicado pelo romance.

Conclusão

Ao traduzir um romance, nos confrontamos não apenas com estilos ou discursos literários, mas também com valores, crenças e representações sociais que trazem questões relacionadas à cultura de origem do texto. Venuti (2021) defende que a tradução *domesticadora*, focada na fluência e transparência, deve ser contraposta por uma tentativa de práticas *estrangeirantes* - mas não apenas na estratégia narrativa, também na escolha em traduzir certos autores.

A proposta de tradução de um romance como *Mentira e sortilégio* [*Menzogna e sortilegio*], de Elsa Morante, é um percurso de aproximação de culturas sobre temas que devem ser contemplados, como a relação do social e econômico com as questões de gênero, em especial o papel da mulher, da reprodução, da maternidade, das relações familiares abusivas, ressaltando as possíveis diferenças e dialogando com as realidades convergentes, porque essa visão de uma outra sociedade e sua cultura não é um espelho, nem uma prisão, é uma outra possibilidade de expressão e compreensão.

Referências

- BARDINI, M. *Elsa Morante e il cinema*. PISA: Edizioni ETS, 2014.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BOHÁCKOVÁ, M. *Le prime opere di Elsa Morante: tra sogno e racconto*. Magisterská Diplomová Práce. Filozofická fakulta. Masarykova Univerzita, Brno, 2017.
- BRONTË, A. *La signora di Wildfell Hall*. Introduzione di Alessandra Sarchi. Traduzioni di Francesca Albinì. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2014.
- BROOKS, P. *L'immaginazione melodrammatica*. Traduzione di Daniela Fink. Parma: Pratiche, 1985.
- CABRAL, L. *Literatura e maternidade em Elsa Morante*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2017.
- CALVINO, I. *Saggi 1945-1985*. Milano: Mondadori, 1995.
- CALVINO, I. *Un romanzo sul serio*. L'Unità, 1948. Disponível em: http://193.206.215.10/morante/periodici/mes_giornali/UNITA_TO00001.html. Acesso em 06 dez. 2021.
- CARTER, L. *Difendersi dai narcisisti*. Milano: TEA Libri, 2014.
- CASTRO, O. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a

uma terceira onda?. Tradução de Beatriz Regina Guimarães. *TradTerm*, São Paulo, v.29, Julho/2017, p. 216-250. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/134563/130370>. Acesso em: 14 fev. 2022.

CAUSIN, S. *Riscrivere e reinventare l'identità femminile nella narrativa italiana del XX e XXI secolo*: Elsa Morante e Elena Ferrante. Tesi di laurea in Filologia e Letteratura Italiana. Università Ca'Foscari Venezia, 2018.

CESAR, A. C. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COSTA, C. de L.; ALVAREZ, S. E. A circulação das teorias feministas e os desafios da tradução. *Revista Estudos Feministas*, v. 21, n. 2, 2013.

DALLA COSTA, M. *Donne e sovversione sociale. Un metodo per il futuro*. Introduzione di Anna Curcio. Verona: Ombre corte, 2021.

DE ROGATIS, T. Commentare il realismo stregato di Menzogna e sortilegio. In: DE ROGATIS, T.; BROGI, D.; MARRANI, T. (orgs.). *La Pratica del commento 3. Il canone: inclusioni ed esclusioni*. OSPEDALETTO - ITA: Pacini Editore, 2020. p. 165-190.

DE ROGATIS, T. Realismo stregato e genealogia femminile in "Menzogna e sortilegio" di Elsa Morante. *ALLEGORIA*, v. 80, p. 1-31, 2019.

DE ROGATIS, T. Le fonti in Elsa Morante. *ITALIAN CULTURE*, v. 35, p. 150-151, 2017.

DE ROGATIS, T. Ferrante si confessa a Robinson. *La Repubblica*. 29 nov. 2019 Disponível em: <https://www.edizioneio.it/review/9561>. Acesso em: 06 dez. 2021.

DONEDA, L. C. T. *Alteridade em imagens a partir das hipotiposes em A História de Elsa Morante*. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

FERRANTE, E. *La frantumaglia*. Roma: Edizioni e/o, 2014.

GARBOLI, C. Introduzione. In: MORANTE, E. *Menzogna e sortilegio*. Torino: Einaudi, 1994, p. V-XXVII.

GARBOLI, C. *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi Edizioni: 1995.

GINZBURG, N. *I personaggi di Elsa*. Corriere della sera, 1974. Disponível em http://193.206.215.10/morante/periodici/dibattito_sulla_storia/CORSERA_197400002.html. Acesso 7 dez. 2021.

GIROLETTI, S. Lo specchio e la prigioniera. Il realismo popolare di Menzogna e Sortilegio. *Enthymema*, n. XXVI, p. 176-192, 2020.

GRAMSCI, A. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 2001.

KEHL, M. R. *Ressentimento*. São Paulo: Boitempo, 2020.

LATTARULO, L. Il giudizio di Lukács su Elsa Morante. In: ZAGRA, G.; BUTTÒ, S. (orgs.). *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*. Roma: Colombo, 2006, p. 67-71.

LOMBARDO, T. *Elementi psicoanalitici nel romanzo Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*. Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne, 2016. Disponível em https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_S_000000022214.P001/REF.pdf. Acesso em 14 fev. 2022.

LUCAMANTE, S. *A Multitude of Women: the Challenges of the Contemporary Italian Novel*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LUKÁCS, G. *Saggi sul realismo*. Torino: Einaudi, 1957.

MORANTE, E. *Intervista per «Il Nuovo Corriere»*, 17 agosto 1948. Disponível em <http://www.internetculturale.it/it/578/le-stanze-di-elsa-menzogna-e-sortilegio>. Acesso em: 06 dez. 2021.

MORANTE, E. *Intervista ad Elsa di Michel David in «Le Monde»*, 13 aprile 1968. Disponível em <http://www.internetculturale.it/it/578/le-stanze-di-elsa-menzogna-e-sortilegio>. Acesso em: 06 dez. 2021.

MORANTE, E. *Menzogna e sortilegio*. Torino: Einaudi, 1994.

MORANTE, E. *Navona mia*. 1962. Opere. A cura di Cecchi, Carlo e Garboli, Cesare. Voll. I-II. Milano: Meridiano Mondadori, 1990. p. 1527-1536.

PEDULLÀ, W. *La narrativa italiana contemporanea (1940-1990)*. Roma: Newton Compton editori, 1995.

PORCIANI, E. *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*. Lecce: Iride Edizioni, 2006.

VENUTI, L. *A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução*. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

ZANARDO, M. *Elsa Morante in altre lingue*. New Italian Books. 12 jul. 2021. Disponível em <https://www.newitalianbooks.it/it/elsa-morante-in-altre-lingue/>. Acesso em: 08 dez. 2021.

Recebido em: 16/12/2021.

Aceito em: 24/05/2022.