

A TRADUÇÃO DE POESIA NOS PERÍODOS DITATORIAIS EM ITÁLIA E PORTUGAL

Serena Cacchioli*

Universidade de Lisboa

RESUMO: O presente estudo configura-se como uma investigação, do ponto de vista comparatista, sobre a tradução de poesia durante os períodos ditatoriais do século XX, em Itália e Portugal. O papel da tradução de poesia estrangeira como vector de mudanças sociais e como factor incidente nas dinâmicas socioculturais durante os períodos de forte repressão política é o foco desta investigação. As balizas temporais, para cada um dos países, são diferentes; é, no entanto, possível identificar elementos comuns relacionados especificamente com a tradução de poesia como forma de resistência à autoridade cultural, à cultura hegemónica imposta pelos regimes e à censura. A investigação demonstra como esta actividade pôde ser um dos meios de transmissão de mensagens revolucionárias em tempos de extrema repressão. O estudo concentra-se, em particular, num *corpus* reduzido de revistas italianas e portuguesas e extrai os elementos comuns relacionados com a tradução de poesia como meio de contestação à ditadura.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, Tradução, Itália, Revistas Literárias, Estado Novo, Fascismo

1. Introdução

Este artigo pretende analisar as traduções de poesia publicadas em revistas literárias e feitas a partir de qualquer língua para italiano e para português durante os períodos ditatoriais de Itália e Portugal. O objetivo é examinar o uso da tradução de poesia como instrumento de crítica e subversão em contextos ditatoriais. Foram consideradas apenas as publicações em revistas literárias independentes e de oposição aos regimes, pois, tanto no período do fascismo italiano como no do Estado Novo português, as revistas literárias eram o lugar privilegiado do debate cultural; o primeiro sítio onde havia encontros de autores e tradutores, onde se discutia sobre a atualidade e a arte e onde era, por vezes, possível evitar a censura e comunicar mensagens alternativas às da chamada cultura oficial. Em ambos os países surgiam algumas constantes e elementos em comum nas escolhas tradutórias, de modo que pareceu proveitoso aprofundar sobretudo os elementos partilhados nas traduções que saíram em revistas literárias em Itália entre 1922 e 1945 e em Portugal nos anos do Estado Novo, entre 1936 e 1968.

Existem, de facto, similitudes entre os dois regimes, italiano e português, e a sua relação com a literatura, a poesia e a tradução. Como já foi amplamente estudado, o regime salazarista teve vários pontos em comum com o fascismo italiano, e a inspiração fascista mais clara ocorreu na segunda metade dos anos 30 (Ivani, 2005). Embora o Estado Novo tenha criado aos historiadores vários problemas de categorização entre os fascismos europeus, pode avançar-se a ideia segundo a qual o salazarismo foi realmente um fascismo assimilável ao regime italiano de Mussolini. Os contextos em que nasceram as duas ditaduras eram muito diferentes do ponto de vista social e económico, mas houve paralelismos bastante marcados, sobretudo na maneira como os ditadores conseguiram centralizar e preservar o poder. É preciso dizer que, em Portugal, o salazarismo talvez não

* serenacacchioli@gmail.com

tenha tido a mesma ambição de regeneração cultural e nacional baseada numa suposta glória superior da cultura portuguesa como, pelo contrário, foi o caso na Itália de Mussolini. Quando comparamos as políticas culturais, em Portugal encontramos episódios mais significativos nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, enquanto em Itália toda a contestação aconteceu sobretudo nos anos anteriores e contemporâneos à Segunda Guerra Mundial. Se observarmos Itália e Portugal nas políticas referentes às traduções, notamos que em Portugal existia muito menos o medo do estranho e do diferente; havia desde sempre o hábito de se estar permanentemente virado para o estrangeiro. Isso não impediu, todavia, que houvesse uma forte censura sobre as obras literárias de outras culturas.

O que tanto a cultura italiana como a portuguesa tinham em comum, em termos de traduções de textos poéticos, provinha sobretudo da poesia francesa da Resistência, ou seja, dos poetas que lutaram pela liberdade ao longo da Segunda Guerra Mundial em França; da poesia da Geração de 27 espanhola, também muito ligada a uma luta pela liberdade, neste caso antes e durante a Guerra Civil de 1936-1939, e também da poesia negro-americana.¹ Este artigo concentrar-se-á no caso da poesia francesa da Resistência e da poesia espanhola da Geração de 27 e no uso destes textos com a mesma finalidade de fazer passar uma mensagem de liberdade e revolta à subjugação, numa Itália e num Portugal sufocados pela ditadura, em momentos históricos diferentes, mas seguindo aproximadamente os mesmos moldes.

Considera-se, em particular, um *corpus* de revistas italianas e portuguesas, cujo elenco é reportado nas fontes primárias, que foram consultadas e de onde se extraíram os textos traduzidos e os elementos comuns relacionados com a tradução de poesia como meio de contestação à ditadura.

As constantes levantadas remetem para escolhas precisas de autores, movimentos literários e temas. Foi estabelecido que o foco do estudo não residiria na comparação de regularidades ou irregularidades linguísticas derivadas da análise textual propriamente dita, mas antes no significado da escolha de determinados autores em detrimento de outros, de determinados conteúdos em detrimento de outros e, de forma geral, na maneira como nos dois países se decidiu abordar os mesmos temas ou denunciar as mesmas questões através da tradução de poesia. Este modo de pesquisa parte da convicção de que as escolhas de tradução refletem uma particular atitude face ao panorama literário do momento e ao momento histórico que se está a viver. Em dois países onde as ditaduras se assemelharam tão dramaticamente do ponto de vista ideológico, também as formas de contestação foram de inspiração de um país para outro.

Era também necessário compreender se os tradutores italianos e portugueses aqui considerados estivessem a agir contra os constrangimentos impostos pela cultura literária oficial dos seus países (a política cultural imposta pelo Estado Novo em Portugal e pelo

¹ Quer a revista *Letteratura*, quer a revista *Seara Nova* refere-se à poesia dos poetas negros dos Estados Unidos e da América do Sul com a fórmula “poesia negro-americana”; hoje dir-se-ia “poesia afroamericana”, mas quis deixar a denominação usada nas revistas analisadas.

fascismo em Itália), mas continuando a permanecer conformes com o seu subsistema literário (simplificando, de uma maneira geral, o hermetismo em Itália e o neorrealismo em Portugal), ou se aproveitando as traduções conseguissem subverter as regras do sistema ideológico e literário ao mesmo tempo, de forma mais “legítima”. As traduções, mesmo introduzindo inovações e desvios à norma estabelecida, conseguiam adaptar-se às normas do seu subsistema ganhando “aceitabilidade” ou abriam o caminho para uma subversão completa não apenas ideológica, mas também literária? Como eram recebidas pelos leitores da época?

No caso da poesia francesa da Resistência e da poesia espanhola da Geração de 27, o que se trazia para Itália e Portugal não eram apenas textos, poemas, mas verdadeiros modelos textuais. Traduzir aquela poesia significou atribuir-lhe um papel social e uma função para a comunidade.

2. A poesia francesa da Resistência em Portugal e Itália pelo crivo das revistas literárias

A tradução da poesia francesa nos períodos ditatoriais em Itália e Portugal não foi de modo nenhum sistemática nem organizada. Nomeadamente nas revistas literárias, a maneira como a poesia chegava ao leitor português ou italiano resultava caótica e desordenada. Além disso, a sua difusão com frequência dependia quase unicamente da mediação de algumas figuras do meio intelectual e literário do momento.

A poesia francófona mais traduzida nessa época, em ambos os países, provinha do surrealismo e da poesia da Resistência: duas correntes que na receção portuguesa e italiana viriam a cruzar-se e por vezes a sobrepor-se.

Em Portugal continuou a publicar-se poesia francesa da Resistência também nas décadas subsequentes à Segunda Guerra Mundial, sendo esta um tipo de poesia que continuava a fazer sentido no Portugal do Estado Novo. Em Itália, depois da Resistência, pelo contrário, os gostos literários, e talvez as necessidades, mudaram ao ritmo da História. Para quem a lia em Portugal, era ainda possível encontrar, na poesia da Resistência, uma analogia na revolta contra a sua própria opressão; no entanto, na França daquele mesmo período, aquela poesia era expressão de uma coletividade com um forte sentimento nacional, além de uma certa coesão e união contra um inimigo comum, o invasor externo. Para Portugal, pelo contrário, o inimigo era interno, não um invasor. Como nos fez notar Eduardo Lourenço (1968), foi por esta razão que em Portugal se criou uma verdadeira mitologia cultural francesa que conseguiu transformar o país num símbolo de luta universal. Ainda segundo Lourenço, foi a descontextualização da poesia da Resistência francesa que lhe conseguiu dar um alcance suficientemente amplo para se tornar uma poesia da liberdade universal. Em Portugal, porém, faltava a participação coletiva, a adesão popular, o elemento que unia a poesia ao povo, o elemento capaz de os alimentar mutuamente.

A poesia francesa chegava através das revistas e das redes informais entre conhecidos; talvez não tivesse logo um grande impacto no panorama literário do país, mas tinha consequências importantes nos pequenos meios dos intelectuais e funcionava como um forte gerador de novas ideias.

É também frequente encontrar-se, nas revistas publicadas nos anos do Estado Novo, poemas transcritos na língua original. A circulação, dispersa e fragmentada, de poemas e poetas agrava, por assim dizer, a dificuldade do discernimento das redes de intertextualidade, no complexo conjunto de elementos catalisadores da poesia. Mesmo assim, com ou sem conhecimento prévio verdadeiramente fundado, os nomes de alguns poetas de língua francesa (em especial Éluard, Aragon, Claudel, Rimbaud, Michaux, Guillevic) continuaram a ser “moeda corrente” na identificação de influências em congêneres portugueses, provando deste modo que o paradigma francês, também no domínio poético, continuava a ser, pelo menos exteriormente, funcional (Coutinho Mendes, 2002, p. 56).

Os autores mais envolvidos nas traduções de poesia francesa em Portugal foram escritores como Vitorino Nemésio, Adolfo Casais Monteiro, António Ramos Rosa ou David Mourão Ferreira, enquanto em Itália traduziram do francês poetas como Eugenio Montale, Franco Fortini ou Mario Luzi e intelectuais como Carlo Bo (embora a maioria destas traduções tenha sido efetivamente publicada apenas após a queda do fascismo).

Carlo Bo foi um dos grandes divulgadores de poesia francesa durante os anos do fascismo. Em particular, ocupou-se de surrealismo e das vanguardas numa época em que existia um verdadeiro conflito interno entre apreço e desprezo por tudo o que vinha de França e especialmente por tudo o que tinha a ver com as vanguardas. Bo foi professor de língua e literatura francesas na Universidade de Urbino, colaborador de inúmeras revistas literárias e realmente um crítico militante. No início da sua carreira foi apoiante do hermetismo e mais tarde ocupou-se sobretudo de literatura de inspiração católica. Como o demonstra bem Tania Collani (2015) no seu ensaio “Carlo Bo, lettore dei surrealisti francesi”, ele viu-se obrigado a enfrentar também algumas contradições pessoais para continuar a defender o surrealismo de forma inflexível. Bo era, de facto, um católico fervoroso que acabara por integrar e aceitar o surrealismo sem querer forçosamente depurá-lo dos seus elementos anticlericais e antiburgueses. Com esta atitude, contradizia parte da crítica literária tradicionalista italiana segundo a qual o surrealismo não passava de uma mera exposição do subconsciente que banalizava a criação poética que, no entanto, tinha que ser concebida como uma elaborada e complexa construção estética e literária. Nos anos do fascismo, a visão da França que se tinha em Itália era ambivalente. Por um lado, o prestígio da cultura francesa do século XIX não tinha desaparecido, mas havia também inúmeros testemunhos de intolerância para com a França. O sonho libertário e artístico que estava normalmente associado àquele país não era unanimemente partilhado.

Em Portugal, durante os anos do Estado Novo também houve uma figura de crítico e autor de alguma forma comparável com Carlo Bo, principalmente no que diz respeito à admiração pela poesia francesa e à influência crítica no meio literário: Adolfo Casais Monteiro. Casais Monteiro, além de escritor e poeta, obteve reconhecimento na história da literatura portuguesa como crítico e tradutor. O seu nome está vinculado à revista *Presença*, da qual foi um dos diretores juntamente com José Régio e João Gaspar Simões. Foi poeta, editor, tradutor e professor até que foi forçado a deixar o ensino e obrigado ao exílio no

Brasil por motivos políticos, em 1954. No Brasil continuou a sua atividade literária e ensaística continuando a ser professor universitário. Hoje lembra-se a sua atividade crítica, principalmente pelo papel importante que teve na divulgação da obra de Fernando Pessoa e pela importância reconhecida à revista *Presença*. Todavia, Casais Monteiro merece ser lembrado também pelas suas traduções (traduziu, entre outros, Baudelaire, Supervielle, Stendhal).

O caso de António Ramos Rosa, outro autor e tradutor fundamental da segunda metade do século XX, foi diferente. O excelente tradutor que ele era foi um pouco encoberto pelo Ramos Rosa autor, mas foi de facto um dos mais ativos divulgadores de poesia estrangeira em tradução durante os anos do Estado Novo e não só. No primeiro número da revista *Árvore*, no Outono de 1951, Ramos Rosa publicou um poema seu, “Viagem através de uma nebulosa” (*Árvore*, 1951), e traduziu também cinco textos de René Char, além de escrever um ensaio sobre este autor francês. Num momento histórico e numa situação geográfica em que Portugal se via como “orgulhosamente autossuficiente” económica, política e literariamente, todos os autores como Ramos Rosa, com ouvidos abertos a tudo o que era transnacional, eram considerados, claramente, “suspeitos”.

Nem sempre é fácil saber as razões por que um tradutor e autor traduziu determinado autor num dado momento; em todo o caso, enquanto leitores, não podemos deixar de traçar paralelismos entre os acontecimentos históricos, o espaço geográfico habitado pelo tradutor e pelo autor traduzido e a escolha de uma determinada autoria. No caso de António Ramos Rosa, seria redutor considerar a sua atividade de tradução apenas como um “rascunho” da sua escrita poética. A tradução, mais do que atividade à parte ou paralela, para Ramos Rosa foi um modo para alcançar outro nível de voz poética, uma forma de coincidir com outros imaginários fora das fronteiras nacionais e, com certeza, uma forma de rebelião. António Ramos Rosa autor não traduziu acompanhando o percurso literário de certos autores, como acontecia por vezes a alguns tradutores que acabavam por se tornar “a voz” portuguesa ou italiana de algum poeta em particular. Ramos Rosa ocupou-se de poemas esparsos e nunca organizou as suas traduções em coletâneas. Na maioria das vezes parecia ser atingido por alguma intuição súbita que vinha da leitura de alguns poemas e resolvia transformar a sua leitura passiva numa leitura ativa, ou seja, numa tradução. Entre poetas traduzidos e o autor há quase sempre uma coerência de assuntos examinados e muitas vezes uma mesma visão da relação entre o real e a poesia. O poema de sua autoria intitulado “Um poema é sempre escrito numa língua estrangeira”, em que o autor fala do texto poético como se fosse escrito numa língua desconhecida que poderíamos só intuir em primeiro lugar a partir do som, “compreendendo a ágil indolência de sucessivas aberturas / em que veremos as labaredas de um outro sentido”, demonstra quanto, para ele, até a própria leitura era uma questão de tradução.

O intento de Ramos Rosa na tradução de Char na revista *Árvore* não foi, portanto, o de descrever uma panorâmica do poeta e do seu percurso artístico para o dar a conhecer ao público português, mas foi o de servir-se de alguns dos seus poemas, por coincidência e identificação com eles, num preciso momento e num preciso espaço geográfico. No caso

da *Árvore*, os poemas de Char serviam para incitar a resistência ao difícil período político, além de introduzir outros textos mais ensaísticos como “Necessidade da Poesia” (*Árvore*, 1951).

Em “A margem de uma leitura de René Char”, sempre no mesmo número da *Árvore*, Ramos Rosa referiu que desde Baudelaire, Rimbaud, Eliot, Éluard e Char a poesia tornara-se um diálogo de integração de um mundo fraternal e livre. Por outras palavras, a missão social, ou quase religiosa, da poesia seria a de produzir alegria e plenitude capazes de ir ao encontro do maior sofrimento de qualquer época. Por esta razão a poesia seria um canto simultaneamente pessoal e universal. Segundo a lição de Char, “os altos momentos do humano não têm que perder de vista a atmosfera histórica” (*Árvore*, 1951, pp. 45-47).

As escolhas de poetas para traduzir não foram inocentes, mas premeditadas. São significativas também as palavras de Ramos Rosa depois de citar Éluard, Neruda e Alberti: “Citámos de propósito três dos mais altos poetas do nosso tempo, cuja posição humana é bem conhecida, para que não se receie que os poetas alguma vez submeterão a sua poesia a consignas alheias à sua personalidade” (*Árvore*, 1952, p. 234).

A tradução por Ramos Rosa de “A passo de bóí” do livro *Lointain Intérieur* de Michaux é emblemática porque se trata de um poema que provavelmente terá influenciado outro, um pouco mais tardio, de sua própria autoria: “O bóí da paciência” (Rosa, 1958). Este poema de Michaux elabora a falta e a perda de esperanças, num mundo onde ninguém mais tem vontade nem motivação para nada. As angústias oprimem, é-se oprimido pelas angústias dos outros, o vazio e a sombra encobrem tudo.

No último número da *Árvore*, publicado em semiclandestinidade, António Ramos Rosa escreveu “A poesia é um diálogo com o universo”, explicitamente inspirado na obra de poetas tais como Éluard ou Char. Há uma nítida distinção entre a poesia feita e sentida apenas para fins individuais e a poesia como instrumento de libertação coletiva, “pois só se alcança a Poesia quando se faz dela o meio privilegiado para viver no seio das cousas e dos seres” (*Árvore*, 1953, p. 6).

Nos anos 50 em Portugal, além da revista *Árvore* que já citámos abundantemente, encontramos traços de poesia francesa também na *Vértice*, sobretudo o número de 1946 especialmente dedicado à França, onde temos a impressão de que muitas vezes os escritores foram escolhidos sobretudo pela sua “posição humana” e pelo seu perfil político, além de literário.

No que diz respeito à *Seara Nova*, da qual se esperaria igualmente uma adesão incondicional à poesia francesa, foi pelo contrário uma das poesias menos consideradas pela revista. Contudo, no número de 12 de Março de 1949, Adolfo Casais Monteiro escreveu sobre Supervielle e Michaux, descrevendo este último como um aventureiro da imaginação e louvando o surrealismo como uma forma de rejeição da guerra.

Também nas revistas literárias italianas ativas durante o fascismo, a tradução de poetas como Char, Éluard e Michaux foi extremamente importante. Sobretudo em revistas como *Il Baretto* houve uma verdadeira revalorização da França, nomeadamente nos números do ano de 1925. São revalorizados os temas, os géneros, fazem-se retratos de

autor e traduz-se a poesia com uma atenção especial às vanguardas, ao cubismo e ao surrealismo. *Il Baretto*, com exemplos literários, ensaios, poemas e frequentes referências à cultura francesa, mostra as diferentes condições sociais, económicas e políticas que impediram a uma parte da Europa de se resolver numa mudança radical. A atenção para o que acontecia em França era sempre forte, estudavam-se e traduziam-se autores como Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Mallarmé e, entre os contemporâneos, procuravam-se inteligências afins, dimensões alternativas, modalidades de resistência contra aquele “monstro que nos sufoca sempre mais dia após dia” (Bo, 1938, p. 553, tradução minha).

A poesia de Char e de Éluard, por exemplo, era emblemática por representar um sentido de união da humanidade, de consciência e de verdade. Em Itália, nos anos do fascismo, ia definindo-se a corrente hermética que representava uma rebelião contra a tirania, mas era uma rebelião individualista, totalmente alheia aos desejos de comunhão e de coletividade que caracterizavam a poesia francesa. Contudo, foram os próprios herméticos italianos a interessar-se sobretudo pela poesia francesa contemporânea, na tentativa de importar as experiências poéticas mais vivas e mais fervilhantes da época.

A poesia e a liberdade, além de chegarem a Itália através das revistas literárias nacionais, também chegavam através das mesmas revistas estrangeiras. A influência da *Nouvelle Revue Française*, por exemplo, foi enorme, seja pela maneira como se tratavam os assuntos dentro do periódico, seja pelos poetas de outras línguas que aí se traduziam para francês e que por sua vez eram traduzidos em Itália e Portugal a partir do francês, seja pela estrutura com textos de prosa, poesia e ensaios de crítica.

A *Corrente di Vita Giovanile* foi, das revistas consideradas neste estudo, aquela que mais se ocupou da poesia francesa da Resistência. A 31 de Outubro de 1938, Leone Traverso traduziu alguns poemas de Éluard tirados de *L'amour, la poésie* (Éluard, 1929) e de *Capitale de la douleur* (Éluard, 1926). Leone Traverso era um tradutor já conhecido sobretudo pelas suas traduções de autores alemães. Em 1940, no número de 31 de Março, apareceu de novo Éluard, assim como tinham aparecido algumas das *Notes sur la poésie* escritas por ele em colaboração com André Breton, no número inteiramente dedicado à poesia de 15 de Junho de 1939. Éluard afirmava no seu texto “L'évidence poétique” (Éluard, 1968), transcrição de uma conferência pronunciada em Londres em 1936 por ocasião da Primeira Exposição Internacional do Surrealismo, que todas as torres de marfim dos poetas seriam definitivamente demolidas através da confraternização dos seres humanos e dos poetas.

O Éluard da Resistência tinha um impacto visível na literatura italiana dos finais dos anos 30, e teve-o igualmente no Portugal dos anos 50. A condição das pessoas perante a situação política era semelhante nos dois países, embora em momentos diferentes; tratava-se maioritariamente de uma condição de indignação e de opressão onde o canto de liberdade destes poetas assumia, nos dois lugares geográficos, o mesmo significado de apelo à luta e à não resignação.

Também na revista *Letteratura*, entre os franceses, Éluard foi o mais apreciado. *Les Yeux Fertiles*, cuja resenha foi escrita por Carlo Bo no número de 2 de Abril de 1937, foi um primeiro elogio à sua poesia, como uma porta introdutória que foi, em seguida,

aprofundada noutro ensaio, sempre assinado por Bo, no número 13 de 1940. Neste se estudou mais pormenorizadamente o autor francês, considerando-o mesmo como o maior representante da democracia através da poesia.

Além da poesia da Resistência, outra corrente muito influente que se importou da França foi o surrealismo. Em Itália, sempre na já citada *Corrente di Vita Giovanile*, o crítico literário e escritor Giansiro Ferrata traçou uma breve panorâmica do movimento considerando-o como o manifesto das dissonâncias, mas ao mesmo tempo como uma corrente que foi capaz, pela primeira vez, de agregar os artistas numa rede coletiva, quebrando as solidões sem fugir da realidade e criando uma realidade outra.

Em suma, pode dizer-se que a poesia francesa da Resistência e a do surrealismo foram tratadas de forma mais aprofundada e explícita em Portugal, quando em comparação com a Itália, no universo das revistas literárias consideradas.

Nos anos 50, em Portugal, já se podia usar a poesia da Resistência como um símbolo, como uma imagem metafórica, pois já se tinham passado vinte anos e havia um recuo temporal que permitia fazer comparações, traçar conexões entre a realidade de Éluard e a realidade daquele tempo, e assim falar da contemporaneidade através do passado. Em Itália, pelo contrário, a publicação desta poesia acontecia, nas revistas consideradas, quase contemporaneamente ao período em que ela aparecia na França e, por consequência, a publicação foi mais contida, mais censurada e vigiada, às vezes até pela autocensura dos próprios tradutores. Resultava mais difícil, em Itália, transformar este tipo de poesia num símbolo ou numa metáfora, uma vez que os problemas que a França enfrentava durante a ocupação eram paralelos aos da Itália subjugada ao fascismo, faltava o recuo temporal. Era difícil contornar a censura e a situação geral obrigava a que fosse tudo mais velado. Contudo, apenas a citação dos nomes de Éluard, Char e Aragon dava àquela mesma ação um significado particular no contexto italiano, em que a poesia francesa ainda não se tinha tornado o mito que se tornaria depois, ainda não era uma representação de uma realidade afastada, ainda não era apenas um pretexto para falar de outra coisa, mas era uma realidade muito próxima e que podia evidentemente ter consequências diretas para tradutores e publicações periódicas.

Outras revistas portuguesas, tais como a *Vértice*, praticavam um elogio sociopolítico da França, sobretudo de sua vocação humanista e universalista. Na *Vértice* uniam-se as visões portuguesas e as francesas, a visão de Ramos Rosa com a de Éluard e dava-se uma síntese poética dos dois mundos. Sentia-se, nos meados do século XX, uma necessidade muito forte de união por parte de todos os intelectuais. Afirmava-se a necessidade de os poetas se exprimirem livre e sinceramente, recusando qualquer espécie de servidão. Punha-se a liberdade e a independência do ato poético como base fundamental da poesia europeia. Escrever isto e traduzir nas páginas das revistas significava, também, redigir um programa para as próprias revistas.

A *Árvore*, por exemplo, queria dar à poesia uma nova posição no plano da criação e na demanda social, usando-a como um espelho da multiplicidade do real, libertando-a dos seus principais constrangimentos. Um dos constrangimentos era com certeza o fascismo

com as suas regras e imposições, mas outro constrangimento era também o marxismo, ou melhor, uma conceção marxista da arte, como se fosse possível considerar a arte a partir apenas do seu valor e conteúdo social. A ideia de poesia que tinham em comum os colaboradores da revista pode ser reportada ao conceito de *engagement* de Tristan Tzara, segundo o qual o único compromisso que os poetas deveriam assumir seria com a “vida ilimitada”, o da “fidelidade ao homem total”, fora de qualquer outra questão mais circunstancial (*Árvore*, 1953, p. 7).

Seria relevante afirmar que foi mesmo a presença da tradução de Éluard na revista *Árvore* a ter determinado o seu encerramento definitivo e a sua censura total; seria interessante poder demonstrar que o principal elemento perturbador para o fascismo fosse a simples tradução de um poeta francês; infelizmente, porém, não nos é possível demonstrá-lo de forma tão clara. O último artigo do derradeiro número clandestino da revista foi exatamente um artigo sobre a morte de Éluard que ficou também como testamento da revista em si. A questão do encerramento por causa do poeta pode ficar como suposição juntamente com muitas outras, pois na revista amalgamavam-se várias personalidades com perfis “suspeitos” não apenas do ponto de vista literário, mas também e sobretudo do ponto de vista político. Alguns dos colaboradores, em particular, tinham ligações estreitas com o Movimento de Unidade Democrática (MUD) ou com organizações subversivas da oposição.

Foram excluídas deste estudo outras revistas que podiam ter sido importantes, por diferentes razões. Foi o caso, por exemplo, da revista *Afinidades*, onde a ideia de valorização da França era quase propagandística. Tratava-se de uma revista financiada pelo Instituto Francês de Portugal, publicada entre 1940 e 1946, cujo diretor era Lionel de Roulet, e que buscava valorizar o “espírito francês” sem fazer referência à ocupação e passando ao largo das questões contemporâneas, com a intenção de não interferir com a amizade diplomática entre França e Portugal e tentando não ter problemas com a censura.

3. A poesia da Geração de 27 espanhola

Todas as revistas italianas e portuguesas consideradas para este estudo dedicaram uma grande atenção à tradução de poesia escrita em castelhano, em particular à Geração de 27. No entanto, em Itália e em Portugal houve, nas modalidades de receção, algumas diferenças.

Em Itália, o movimento literário que iniciou e fomentou a tradução da poesia espanhola contemporânea foi, mais uma vez, o hermetismo, e com certeza os estilos dos particulares autores que traduziam influenciaram os textos e foram por sua vez influenciados pela poesia que vinha do mundo ibérico. Em Portugal, foi o neorrealismo a corrente que pela primeira vez recebeu e difundiu os poetas espanhóis de 27. Foi demonstrado quer em Itália (Sartore, 2015), quer em Portugal (Soler, 2000), que as modalidades de receção foram fortemente determinadas pelas exigências literárias e ideológicas correspondentes aos grupos que funcionaram como mediadores.

Como salienta Dionisio Martínez Soler (2000), embora a Geração espanhola de 27

tivesse crescido paralelamente à Geração portuguesa da *Presença* e, embora de facto houvesse algumas trocas poéticas entre Portugal e Espanha, foi apenas bastante mais tarde que a poesia da Geração de 27 foi realmente importada e recebida em Portugal. A escassa difusão inicial deve-se ao facto de a Geração não se ter apresentado inicialmente como um grupo homogéneo, mas como uma corrente variegada, composta por muitos nomes, dos quais apenas alguns ficaram no cânone literário e somente nos anos seguintes.

Nos finais dos anos 30 e início dos anos 40, o neorrealismo português selecionou, entre os autores da Geração de 27, os temas que mais sentia como afins e “instrumentalizou” a questão inicial da Guerra Civil de Espanha para traçar paralelismos com a situação política portuguesa submetida à ditadura. Soler (2000) insiste em salientar a questão da particular seleção que foi feita pelos neorrealistas para trazer para Portugal a poesia espanhola daquela época. Depois da Guerra Civil, era dominante a escolha de obras de autores como Federico García Lorca – que, entretanto, se tinha tornado num mártir da guerra e, por extensão, um mártir do fascismo que naquele momento parecia invadir toda a Europa.

Outros poetas daquela mesma geração, embora estivessem envolvidos na guerra e a sua poesia tocasse temas sociais e políticos, raramente eram considerados. A escolha resultou assim um tanto aleatória. Até na obra do próprio García Lorca observa-se que aparentemente os neorrealistas escolheram apenas uma parte da sua produção, isto é, a parte mais próxima do registo popular, do espontâneo, do tradicional espanhol, enquanto, por exemplo, toda a produção do autor que se aproximava do surrealismo e que parecia não ter aparentemente um compromisso político foi menosprezada.

Houve uma exceção, mas somente mais tarde, já no início dos anos 50, e foi mais uma vez o caso da revista *Árvore*. Esta, não querendo dar à poesia apenas uma função social e política, como já vimos anteriormente, concentrava-se na dimensão humana da palavra poética e no seu apelo à fraternidade universal. No número da Primavera-Versão de 1952 publicou-se Vicente Aleixandre, poeta então quase desconhecido e que se tornará mais famoso em Portugal e no resto do mundo apenas depois de receber o prémio Nobel em 1977. O poema intitulado “El moribundo” apareceu na língua original e foi dividido em duas partes: “Palabras” e “El silencio”. Tratava-se de um poema tirado de *Nacimiento último*, obra considerada como a última síntese poética do autor.

É de destacar, em particular, por ser significativa, a escolha da revista *Árvore* de apresentar também os poemas de Carmen Conde – no número do Inverno de 1951-1952 – num contexto poético maioritariamente ocupado por homens, tanto em Portugal como em Espanha. Uma escolha definitivamente contracorrente para o seu tempo. Conde foi uma das principais mulheres representantes da Geração de 27 e é descrita, na revista, como uma escritora e ensaísta multifacetada e fecunda.

No último número da *Árvore* propuseram-se dois poemas então inéditos de García Lorca em versões diferentes, na língua original, acompanhados por uma breve nota de Eugénio de Andrade. O poeta português escreve que, quando chegou a autorização para a publicação dos dois poemas inéditos, a revista já estava a ser composta para a impressão e

não sobrou tempo para elaborar um comentário mais detalhado capaz de dar pontos de referência ao leitor português para situar García Lorca no seu contexto histórico e literário. É também preciso considerar que se tratava do último número da revista e que esta saiu em situação de emergência e semiclandestinidade.

Como nos faz notar ainda Soler (1999), em Portugal, poetas como Luis Cernuda, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Emilio Prados, entre outros, não foram considerados nos anos em que escreveram; foram-no apenas muito tempo mais tarde graças às posteriores traduções não domesticantes de José Bento.

Na revista *Vértice*, o que foi traduzido de poesia espanhola também remete sobretudo para a Geração de 27. Encontra-se um poema de García Lorca, na língua original, no número de Julho de 1947, e de forma geral deu-se bastante atenção aos poetas do mundo hispanófono, não apenas ibérico. Em Maio de 1959 foi publicado Antonio Machado, numa homenagem relativamente aprofundada e com os poemas em língua original.

Em Itália, a receção da poesia espanhola da Geração de 27 aconteceu de forma diferente. García Lorca foi também o poeta que recebeu mais atenção e a sua poética tornou-se indubitavelmente num eficaz antídoto contra a retórica do fascismo entre os anos 30 e 40. O primeiro tradutor italiano de García Lorca foi o já citado crítico e professor Carlo Bo, que traduziu pela primeira vez alguns poemas na revista *Letteratura* no número de Abril de 1938. *Letteratura*, sendo uma das revistas herméticas mais lidas e comentadas, tinha uma grande influência no mundo das letras daquele momento. Neste contexto, Bo decidiu não fazer uma distinção entre o poeta socialmente comprometido e o poeta mais ligado ao surrealismo, como se tinha feito na receção portuguesa da sua obra, e traduziu para a revista “La casada infiel”, “Ciudad sin sueño (noturno del Brooklyn Bridge)” e “Llanto para Ignacio Sánchez Mejías”, composto por “La sangre derramada”, “Cuerpo presente” e “Alma ausente”. Bo costumava ler a sua tradução do “Llanto para Ignacio Sánchez Mejías”, sobretudo por ocasião das tertúlias literárias de Florença, no ambiente animado do hermetismo florentino que orbitava em torno do café Le Giubbe Rosse. Foi assim que o verso “a las cinco de la tarde”, “alle cinque della sera”, no seu ritmo martelante e monótono que toda a gente costumava repetir continuamente, se tornou uma metáfora sangrenta da luta contra o fascismo. O *Llanto* de García Lorca foi escrito em 1934 e publicado pela primeira vez em Espanha em 1935. O poeta fala, neste poema, da morte de um famoso amigo *torero*, mas claramente a leitura importada que se fez em Itália, e talvez também em Espanha naquele mesmo momento, levava a lembrar outras mortes, como as das guerras e das vítimas do fascismo. O ritmo é envolvente e incessante e “as cinco da tarde” tornou-se rapidamente, para todos os intelectuais do hermetismo italiano, uma espécie de linguagem em código que significava “a hora da morte”. Era impossível não fazer a ligação com todos os mortos que a Guerra Civil em Espanha e o fascismo em Itália estavam a provocar.

Globalmente, em Itália, não houve nesse período a distinção que se verificou em Portugal no que diz respeito às diferenças entre poesia social e poesia não social. Pode afirmar-se que as principais traduções da língua castelhana em revistas literárias da época

foram feitas sobretudo por Bo e Oreste Macrì. De facto, Macrì traduziu em *Corrente*, de 1939, “Oda a Salvador Dalí” de García Lorca, e Luigi Panarese, também em *Corrente*, traduziu a “Canción de la muerte pequeña”.

Em 1940, por fim, foi publicada a primeira edição dos poemas de García Lorca pela coleção La Fenice da Editora Guanda, com tradução e organização de Bo. Faz-se normalmente coincidir este ano, 1940, com a viragem para uma receção e uma leitura dos autores espanhóis contemporâneos finalmente capaz de sair do ambiente restrito dos intelectuais e das revistas de algumas elites para se difundir mais a nível nacional, alcançando assim o leitor comum.

Em Itália, a relação entre o hermetismo e as traduções que o mesmo movimento proporcionava foi ambivalente. Nas traduções, Bo mantinha a construção paratática típica de García Lorca, por exemplo, e recriava as repetições lexicais em italiano com a mesma intensidade, o mesmo efeito de reiteração e de ritmo. De certa forma, portanto, a tradução resultou ser um primeiro passo para começar a sair do traçado dos modelos estilísticos típicos da corrente hermética. Podemos falar de um verdadeiro hispanismo hermético que, com certeza, nasceu na esteira da morte de García Lorca, mas que a seguir continuou o seu caminho até outras paragens. A explosão de interesse crítico que se sucedeu à Guerra Civil de Espanha fez com que vários críticos e tradutores transitassem do mundo do francesismo para o mundo do hispanismo.

Antes da Guerra Civil tinham-se, em Itália, escassos conhecimentos de Espanha e da literatura espanhola. O evento infeliz da guerra proporcionou, todavia, a descoberta de um povo e de uma literatura, permitindo ir além das simples relações institucionais entre governos. Para os intelectuais italianos, descobrir que Espanha e a sua literatura estavam vivas e que eram profundamente europeias (isto é, influenciadas por todas as outras literaturas europeias e em contacto com elas) foi uma revelação. Ao longo dos anos do fascismo em Itália, foi muito importante para os resistentes ter, a seu lado, o exemplo espanhol.

Em todo o caso, não é de subestimar o papel da França na descoberta da poesia espanhola contemporânea (sobre o caso italiano cf. Sartore, 2015, p. 73). É bastante comum, ao longo da história da literatura, que se importem não apenas textos soltos de uma dada cultura, mas até traduções e, juntamente com elas, modelos de formas de traduzir. A França, durante todo o século XIX e parte do século XX, foi o grande modelo europeu em termos literários e, tanto em Itália como em Portugal, lia-se avidamente tudo o que provinha de lá como se proviesse de uma entidade superior. Segundo o mesmo mecanismo, também tudo o que se traduzia para francês era considerado como já “canonizado” pela cultura francesa, portanto já digno de interesse *a priori*. Desta forma, nasciam em Itália e em Portugal as traduções indiretas de línguas de países muito afastados geográfica e/ou linguisticamente, tais como o russo, que se traduziam para italiano ou português a partir do francês. Nos casos aqui considerados, em que estamos a tratar de literaturas de línguas românicas e, portanto, todas relativamente próximas entre elas, era raro fazerem-se traduções indiretas a partir do francês, mas não era de todo raro traduzir

seguindo o modelo francês. Por modelo francês não se entende aqui apenas uma determinada forma de traduzir ditada por escolhas linguísticas, mas quer-se significar um determinado tipo de enquadramento tradutório que compreende os autores escolhidos, os tipos de texto, os temas tratados. Por esta razão, podemos readaptar o conceito de *mediating model* referido por Gideon Toury (1995, p. 161) ao modelo de sistema de tradução francês. Neste caso específico, em França já se traduzia a poesia espanhola contemporânea – muito antes do que em Itália e já fazia parte da sua literatura, por assim dizer, canonizada. A literatura francesa e as revistas francesas conseguiam, com frequência, circular diretamente em Itália sem necessidade de traduções, portanto provavelmente foi também através delas, e em particular através da *Nouvelle Revue Française*, que os poemas de García Lorca traduzidos para francês por Éluard devem ter chegado aos leitores e críticos italianos. Finalmente, é importante não esquecer um último fator determinante no que diz respeito à relação entre Espanha e Itália em termos literários, que é a questão do exílio de alguns poetas espanhóis em terra italiana. Alberti, por exemplo, viveu em Itália por mais de dez anos sem interrupção; Guillén esteve muitas vezes no território italiano e, além disso, tinha conhecido o tradutor e crítico Renato Poggioli nos Estados Unidos entre os anos 30 e 40.

No que diz respeito a outros poetas de língua castelhana nas demais revistas, na *Baretti* não se tratou muito de poesia em castelhano, mas no número de Outubro de 1925 dedicou-se um artigo aos poetas catalães – um facto bastante raro em Itália naquela época –, aprofundando em particular a figura de Margall, poeta que viveu entre o fim do século XIX e o começo do século XX. Na revista *Letteratura*, juntamente com Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez e outros, apareceram também autores como Rafael Lasso de la Vega, também conhecido como Marqués de Villanova, poeta mais alheio aos movimentos literários da época e que em Itália conheceu uma fortuna crítica sobretudo póstuma.

Em conclusão, entre os autores mais citados encontramos Ramón Jiménez e Machado, sendo a revista *Maestrale* aquela que mais se ocupou desta poesia, tratando também autores da América do Sul, tais como Pablo Neruda.

4. Considerações finais

Globalmente, a diferente receção em Itália e em Portugal da poesia da Geração de 27 espanhola pode ser devida aos diferentes períodos históricos em que esta poesia chegou aos dois países. Portugal já tinha com Espanha relações literárias bastante próximas, mas é verdade que durante a Guerra Civil despertou-se um grande interesse sobretudo pelos poetas que se tornaram mitos individuais e coletivos da resistência, nomeadamente García Lorca e Machado. Assim, o neorrealismo celebrou e difundiu especificamente alguns nomes da Geração de 27. Como já referido, porém, o neorrealismo trouxe a Portugal uma versão parcial desse movimento poético, concentrando-se quase unicamente nas suas vertentes sociais e ligadas às tradições populares. Como refere Lourenço (1968, p. 32), “o ano da eclosão da Guerra Civil de Espanha é bem próprio para referir o que será também uma guerra civil dos espíritos de que o neo-realismo será durante longos anos a expressão mais

extrema e consciente”. Foi preciso esperar até aos anos 60, no que diz respeito à reprodução e difusão da dita poesia espanhola em revistas literárias – se não considerarmos a exceção que já vimos representada pela revista *Árvore* nos primeiros anos da década de 50 –, para o poeta e tradutor José Bento conseguir proporcionar uma visão mais ampla, mais aprofundada e menos sectária das mil facetas daquela poesia em revistas como *O Tempo e o Modo* e em outras publicações antológicas. Em Itália, pelo contrário, a receção relativamente caótica e urgente dos anos do fascismo não permitiu o recuo necessário de que se precisaria para compreender a fundo uma dada obra ou corrente literária de um período histórico específico.

Permanecia, em Portugal como em Itália, o problema da censura e do controlo em geral sobre as publicações periódicas e não periódicas. É preciso considerar que o que se publicava era algo que já tinha sido filtrado – no sentido de, por vezes, proposto, rejeitado, reproposto, modificado e enfim publicado – inúmeras vezes. Contornar o problema da censura, através da poesia, tornou-se mais fácil pelo facto de a poesia permitir uma linguagem ambígua e alusiva.

Se considerarmos a poesia como o terreno privilegiado da literatura em que se permite a irrupção do semiótico no simbólico (Kristeva [1974] 1985), a linguagem poética é absolutamente reveladora do sujeito em processo e consegue desestruturar a gramática, a língua e, de alguma forma, o modo em que se concebe a realidade. Esta subversão, no âmbito do semiótico, é transponível para a língua da tradução e isto pode acontecer de várias formas: decalcando, em tradução, o mesmo ritmo do original ou recriando na língua de chegada um poema composto por uma determinada forma que em tradução seria concebida como um desvio da norma, uma subversão. No poema de García Lorca, o ritmo concitado é transposto para italiano e recria perfeitamente o mesmo sentimento de ansiedade, de urgência e, ao mesmo tempo, de inelutabilidade. Embora as obras lorquianas mais surrealistas e as mais tradicionalistas se tenham misturado na receção italiana, e os poemas de García Lorca não tenham encontrado – aparentemente – particulares obstáculos na publicação, algumas palavras de Bo publicadas na sua introdução à antologia *Lirici Spagnoli*, no número de 9 de Setembro de 1941 da revista *Maestrale*, deixam entender que nem tudo o que se queria publicar era efetivamente publicado. Nomeadamente, quando Bo fala, por exemplo, de Rubén Darío dizendo que a sua produção artística derivada das suas preocupações políticas é muito menos interessante e que não está à altura do autor de “Azul”, deixa entender ao leitor italiano que existe também uma produção mais politizada de Darío e, desse modo, convidaria indiretamente à sua descoberta.

O grande poder da poesia passava precisamente pela sua natural ambiguidade, pelo seu saber falar obscuramente e, assim fazendo, conseguia iluminar zonas semânticas que de outra forma não seriam acessíveis.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias

Revistas literárias portuguesas

Árvore: Folhas de Poesia, dir. António Luís Moita, Lisboa: 1951-1953.

O Tempo e O Modo: Revista de Pensamento e Acção, dir. António Alçada Batista, Lisboa: 1963-1977.

Seara Nova: Revista Quinzenal de Doutrina e Crítica, dir. Raul Proença, Lisboa: 1921-.

Vértice: Revista de Cultura e Arte, dir. Carmo Vaz e Raúl Gomes, Coimbra: 1942-.

Revistas literárias italianas

Corrente di Vita Giovanile: periodico quindicinale di letteratura, arte, politica, dir. Nicola Moneta e Ernesto Treccani. Milano: 1938-1940.

Il Baretto, dir. Piero Gobetti, Torino: 1924-1928.

Letteratura, dir. Alessandro Bonsanti, Firenze: 1937-1947.

Maestrale: rivista mensile di poesia e di cultura, dir. Adriano Grande, Roma: 1940-1943.

Fontes secundárias

Bo, C. (1938) 'Letteratura come vita', *Frontespizio*, 10, p. 560.

Collani, T. (2015) 'Carlo Bo lettore dei surrealisti francesi: la poesia, la vita, la verità' in Bernardini, R. e Gambin, F. (ed.) *Carlo Bo e la letteratura del Novecento: da Valéry a García Lorca*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 29-46.

Coutinho Mendes, A. P. (2002) 'Poesia francesa em Portugal: ao sabor dos textos e das circunstâncias', *Cadernos de Serrúbia*, 4/5, pp. 13-22.

Éluard, P. (1926) *Capitale de la douleur*. Paris: Gallimard.

Éluard, P. (1929) *L'amour, la poésie*. Paris: Gallimard.

Éluard, P. (1968) 'L'évidence poétique' in Éluard, P. *Oeuvres complètes 1*. Paris: Gallimard, pp. 511-521.

Ivani, M. (2005) 'Il Portogallo di Salazar e l'Italia fascista: una comparazione', *Studi Storici*, 46(2), pp. 347-406.

Kristeva, Julia ([1974] 1985) *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil.

Lourenço, E. (1968) *Sentido e forma da poesia neo-realista*. Lisboa: Dom Quixote.

Rosa, A. R. (1958) *O grito claro*. Faro: A Palavra.

Sartore, S. (2015) *La poesia spagnola del Novecento in Italia: ricezione e influenze*. Tese de doutoramento, Università per Stranieri di Perugia, Universidad de Castilla-La Mancha.

Soler, D. M. (1999) 'A tradução da literatura espanhola em Portugal (1940-1990)', Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa.

Soler, D. M. (2000) 'A geração espanhola de 27 em Portugal: contributo para o estudo da importação e domesticação de um cânone estrangeiro' in Seruya, T. (org.) *Estudos de tradução em Portugal*. Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 255-277.

Toury, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

Cacchioli, S. – A tradução de poesia nos períodos ditatoriais em Itália e Portugal
Translation Matters, 2(2), 2020, pp. 67-82, DOI: https://doi.org/10.21747/21844585/tm2_2a4

Sobre a autora: Serena Cacchioli é italiana e vive em Lisboa desde 2012. Em 2017, doutorou-se em Estudos de Tradução no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, com uma tese sobre a tradução de poesia nos períodos ditatoriais em Itália e Portugal.