



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

DANIEL FONNESU

**UMA TRADUÇÃO “TRANSATLÂNTICA”:
ZIU PADDORI DE EFISIO MELIS ENCONTRA
NANETTO PIPETTA E JUÓ BANANÉRE**

Salvador
2019

DANIEL FONNESU

**UMA TRADUÇÃO “TRANSATLÂNTICA”:
ZIU PADDORI DE EFISIO MELIS ENCONTRA
NANETTO PIPETTA E JUÓ BANANÉRE**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult – UFBA), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Dameane Pereira de Souza
Coorientadora: Profa. Dra. Giliola Maggio (USP)

Salvador
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Fonnesu, Daniel

Uma tradução "transatlântica": Ziu Paddori
de Efisio Melis encontra Nanetto Pipetta e Juó
Bananére / Daniel Fonnesu. -- Salvador, 2019.
154 f.

Orientadora: Carla Dameane Pereira de Souza.

Coorientadora: Giliola Maggio.

Dissertação (Mestrado - Pós-Graduação em Literatura e
Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto
de Letras, 2019.

1. Tradução interlingual. 2. Teatro. 3. Sardo. 4.
Talian. 5. Pluralidade linguística. I. Pereira de
Souza, Carla Dameane. II. Maggio, Giliola. III.
Título.

DANIEL FONNESU

**UMA TRADUÇÃO “TRANSATLÂNTICA”:
ZIU PADDORI DE EFISIO MELIS ENCONTRA
NANETTO PIPETTA E JUÓ BANANÉRE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult-UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Cultura. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica.

Aprovada em 12 de dezembro de 2019.

Carla Dameane Pereira de Souza – Orientadora

Doutora em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais
Universidade Federal da Bahia

Giliola Maggio – Coorientadora

Doutora em Geografia Humana, Universidade de São Paulo
Universidade de São Paulo

Jorge Hernán Yerro

Doutor em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Luciana Lanhi Balthazar

Doutora em Letras, Universidade Federal do Paraná
Universidade Federal do Paraná

A meus pais e a Ana: ao nosso pequeno,
grande “*Nuraghe* de Babel”.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Carla Dameane Pereira de Souza, e à minha coorientadora, professora Giliola Maggio, pela dedicação, generosidade, paciência e confiança.

Aos meus pais e às famílias Fonnesu e Mettifogo, que me ensinaram a enxergar o mundo e o outro através dos sons e das cores de três línguas.

A Ana, sem a qual este trabalho e muitas outras coisas não seriam possíveis.

À minha querida irmã Sara e a Michele Dinichilo, graças a quem a caça a um texto-chave da bibliografia teve um final exitoso.

Aos professores da banca, por aceitarem o convite a participar da minha defesa.

Às amigas e colegas Cassia Dultra, Cristiana Almeida, Ione Souza e Susi Rosas, pelo apoio e pelas inúmeras trocas de ideias ao longo destes dois anos de mestrado.

Às professoras Alessandra Caramori e Tatiana Fantinatti, graças às quais comecei minha trajetória de tradutor-pesquisador na graduação, e à professora Cristiane Landulfo pelas discussões sobre pluralidade linguística.

Aos professores e aos colegas mestrandos e doutorandos do PPGLitCult da UFBA, pelas discussões enriquecedoras em sala de aula e pelas sugestões bibliográficas.

Aos artistas e às bandas cujas músicas se tornaram a trilha sonora destes dois anos de pesquisa.

A Briciola, que há um ano me alegra com sua *joie de vivre* felina.

Finalmente, a todos aqueles que contribuíram de alguma forma à realização deste trabalho.

RESUMO

Obras pertencentes a literaturas em línguas minoritárias, como o sardo na Itália e o *talian* no Brasil, e obras literárias em que vários idiomas coexistem no mesmo texto, raramente são traduzidas, e portanto, raramente constituem o objeto de pesquisas no âmbito da tradução. Através da implementação e da análise de uma tradução interlingual para o *talian* e o português da peça *Ziu Paddori*, escrita em sardo e italiano, o presente trabalho propõe uma discussão sobre os desafios de um projeto de tradução pautado na reprodução da pluralidade linguística no texto de chegada. Na comédia em três atos de Efsio Vincenzo Melis, publicada em 1919, os mal-entendidos linguísticos e as relações de poder entre os personagens adquirem uma importância comparável àquela do próprio enredo. A implementação e a análise da tradução foram realizadas seguindo quatro vertentes: tradução e pluralidade, em que foram utilizados o modelo de classificação de traduções multidialetais proposto pelo pesquisador catalão Josep Marco, e os levantamentos de traduções multilíngues na Europa e no Brasil, efetuados pela estudiosa italiana Caterina Briguglia e pela estudiosa brasileira Solange Carvalho; tradução e encenação, âmbito no qual se recorreu à sequência de níveis de concretização de uma tradução dramatúrgica teorizados pelo pesquisador francês Patrice Pavis; tradução e transtextualidade, em que se utilizou o conceito de *transtextualidade* proposto pelo teórico francês Gérard Genette; finalmente, examinando questões de linguística aplicada presentes na tradução, foram utilizados textos de vários autores sobre fonética e sintaxe do sardo, fonética do português em falantes bilíngues do *talian* sul-rio-grandense, e características da língua literária de Juó Bananére. A presente dissertação visa contribuir com os Estudos da Tradução, especificamente no campo das línguas minoritárias e dos textos multilíngues, mas também com os Estudos Teatrais, os Estudos Literários e a Linguística Aplicada.

Palavras-chave: Tradução interlingual. Teatro. Sardo. *Talian*. Pluralidade linguística.

ABSTRACT

Literary works belonging to literatures written in minority languages such as Sardinian in Italy and Talian in Brazil, along with literary works in which several languages coexist in the same text, are rarely translated, thus rarely being the subject of studies in the field of translation. Through the implementation and the analysis of an interlingual translation to Talian and Portuguese of the play *Ziu Paddori*, written in Sardinian and Italian, the present study proposes a debate on the challenges of a translation project based on reproducing linguistic plurality in the text of arrival. In Efsio Vincenzo Melis's three-act comedy, published in 1919, linguistic misunderstandings and power relations among the characters are just as important as the very plot. The translation implementation and analysis were performed according to four axes: translation and plurality, in which the multidialectal translation classification model proposed by Catalan researcher Josep Marco, and the surveys on multilingual translations made by Italian scholar Caterina Briguglia and Brazilian scholar Solange Carvalho, were employed; translation and staging, field in which the sequence of concretization levels in a dramaturgical translation theorized by French researcher Patrice Pavis was used; translation and transtextuality, in which the concept of *transtextuality* proposed by French theorist Gérard Genette was applied; finally, by examining some issues on applied linguistics met during the translation, texts of several authors on Sardinian phonetics and syntax, phonetics of Portuguese spoken by Rio Grande do Sul Talian speakers, and Juó Bananére's literary language features were employed. This dissertation aims at contributing to the field of Translation Studies, specifically to the areas of minority languages and multilingual texts, but also to the fields of Theater Studies, Literary Studies and Applied Linguistics.

Keywords: Interlingual translation. Theater. Sardinian. Talian. Linguistic plurality.

RIASSUNTO

Opere appartenenti a letterature in lingue minoritarie come il sardo in Italia e il talian in Brasile, nonché opere letterarie in cui varie lingue coesistono all'interno dello stesso testo, sono raramente tradotte, e quindi raramente costituiscono l'oggetto di ricerche nell'ambito della traduzione. Mediante la realizzazione e l'analisi di una traduzione interlinguale in talian e portoghese dell'opera teatrale *Ziu Paddori*, scritta in sardo e in italiano, il presente lavoro propone una discussione circa le sfide di un progetto di traduzione basato sulla riproduzione della pluralità linguistica nel testo di arrivo. Nella commedia in tre atti di Efsio Vincenzo Melis, pubblicata nel 1919, i malintesi linguistici e le relazioni di potere tra i personaggi acquisiscono un'importanza paragonabile a quella della trama stessa. La realizzazione e l'analisi della traduzione sono state effettuate seguendo quattro filoni: traduzione e pluralità, in cui sono stati utilizzati il modello di classificazione di traduzioni multidialettali proposto dal ricercatore catalano Josep Marco, e le indagini riguardanti traduzioni multilingui in Europa e in Brasile effettuate dalla studiosa italiana Caterina Briguglia e dalla studiosa brasiliana Solange Carvalho; traduzione e messinscena, ambito nel quale si è fatto ricorso alla sequenza di livelli di concretizzazione di una traduzione drammaturgica teorizzati dal ricercatore francese Patrice Pavis; traduzione e transtestualità, in cui è stato utilizzato il concetto di *transtestualità* proposto dal teorico francese Gérard Genette; infine, esaminando questioni di linguistica applicata presenti nella traduzione, sono stati utilizzati testi di vari autori, relativi alla fonetica e alla sintassi del sardo, alla fonetica del portoghese in parlanti bilingui del talian provenienti da Rio Grande do Sul, e alle caratteristiche della lingua letteraria di Juó Bananére. La presente dissertazione mira a contribuire agli Studi della Traduzione, specificamente nel campo delle lingue minoritarie e dei testi multilingui, ma anche agli Studi Teatrali, agli Studi Letterari e alla Linguistica Applicata.

Parole chiave: Traduzione interlinguale. Teatro. Sardo. Talian. Pluralità linguistica.

RESÙMINI

Òperas chi appartenint a literaduras in linguas minoritárias, che su sardu in s'Itàlia e su talian in su Brasili, e òperas literárias aundi várias linguas funt presentis in su pròpiu testu pagu bortas si tradusint, e po cussu pagu bortas si stùdiant cumentis ogetu de circas in s'àrea de sa tradutzioni. A traessu de su cumprimentu e de s'anàlisi de una tradutzioni interlinguali in talian e in portughesu de s'òpera teatrali *Ziu Paddori*, scritta in sardu e in italianu, custu traballu proponit un'arrazonu pertocanti is disafius de unu progetu de tradutzioni cun imbasamentu in prodùsiri torra sa pluralidadi linguística in su testu de apròviu. In sa cumèdia in tres atus de Efis Vissenti Melis, pubricada in su 1919, is malintendidas linguísticas e is arrelatzionis de poderi intra is protagonistas achirint un'importu chi si podit cumparai cun cussu de sa pròpiu stòria. Su cumprimentu e s'anàlisi de sa tradutzioni ant sighiu cuatru filadas: tradutzioni e pluralidadi, imperendi su modellu po classificai is tradutzionis multidialetalis propositu de su circadori catalanu Josep Marco, e is imbistigus de tradutzionis multilinguis in s'Europa e in su Brasili de sa studiosa italiana Caterina Briguglia e de sa studiosa brasiliana Solange Carvalho; tradutzioni e rapresentatzioni, imperendi sa sia de gradus de cuncretizatzioni de una tradutzioni dramaturgica chi su circadori frantzesu Patrice Pavis at teorizau; tradutzioni e transtestualidadi, imperendi su cuncetu de *transtestualidadi* propositu de su teòricu frantzesu Gérard Genette; a ùrtimu, esaminendi chistionis de linguística aplicada presentis in sa tradutzioni, si imperant testus de vários autoris in su chi pertocat sa fonètica e sa sintassi de su sardu, sa fonètica de su portughesu in fueddantis bilinguis de su talian de Rio Grande do Sul, e is caraterísticas de sa lingua literària de Juó Bananére. Custa dissertatzioni tenit s'intentu de aciungi materiali a is Stùdius de sa Tradutzioni, pruschetotu in s'àrea de is linguas minoritárias e de is testus multilinguis, ma fintzas a is Stùdius Teatralis, a is Stùdius Literàrius e a sa Linguística Aplicada.

Fueddus-crai: Tradutzioni interlinguali. Teatru. Sardu. Talian. Pluralidadi linguística.

RESUMO

Òpare che le apartien a literature scrite in léngue minoritàrie cofà el sardo in Itàlia e el talian ntel Brasile, e òpare literàrie ndove ghe zè vàrie léngue ntel stesso tèsto, raramente le se traduse, e par questo raramente le devèta l'ogèto de risserche ntel àmbito de la tradussion. Mediante la realisassion e l'anàlisi de una tradussion interlingual in talian e in portoghese dela comèdia *Ziu Paddori*, scrita in sardo e in italian, 'sto laoro el propone una discussion sule sfide de un progèto de tradussion che el ga come base la reproduccion dela pluralità linguistica ntel tèsto de arivo. Ntela comèdia in tri ati de Efisio Vincenzo Melis, publicà ntel 1919, le malintese linguistiche e le relassion de poder tra i personagi le guadagna un'importansa che se pol paragonar con quela dela trama. La realisassion e l'anàlisi de la tradussion le se ga fato seguendo quatro diression: tradussion e pluralità, ndove se ga doparà el modèlo de classificassion dele tradussion multidialetali propòsto dal rissercador catalan Josep Marco, e le investigassion de tradussion multilingue in Europa e ntel Brasile dela studiosa italiana Caterina Briguglia e dela studiosa brasiliana Solange Carvalho; tradussion e insenassion, ndove se ga utilisà la sequènsa de livèli de concretisassion de una tradussion dramaturgica teorisa dal rissercador francese Patrice Pavis; tradussion e transtestualità, ndove se ga doparà el concèto de *transtestualità* propòsto dal teòrico francese Gérard Genette; finalmente, esaminando question de linguistica aplicà che se cata ntela tradussion, se ga utilisà tèsti de vari autori sula fonètica e sula sintassi del sardo, sula fonètica del portoghese in parlanti bilingui del *talian* sul-rio-grandense, e sule carateristiche dela léngua literària de Juó Bananére. 'Sta dissertassion la ga el scòpo de contribuir ai Studi dela Tradussion, specificamente ntel campo dele léngue minoritàrie e dei tèsti multilingui, ma anca ai Studi Teatrali, ai Studi Literari e ala Linguistica Aplicà.

Parole-ciave: Tradussion interlingual. Teatro. Sardo. Talian. Pluralità linguistica.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	DUAS LITERATURAS EM LÍNGUAS MINORITÁRIAS, UMA LITERATURA MENOR	20
2.1.	A LITERATURA EM <i>TALIAN</i> , LÍNGUA VÊNETO-BRASILEIRA	20
2.2.	A LITERATURA EM LÍNGUA SARDA	27
2.3.	<i>ZIU PADDORI</i> DE EFISIO MELIS: PARA UMA “LITERATURA MENOR”	37
3.	QUESTÕES DE TRADUÇÃO	48
3.1.	INDO ALÉM DAS DICOTOMIAS: TRADUÇÃO E PLURALIDADE	48
3.2.	<i>ZIU PADDORI</i> E <i>SALVADORE</i> NO PALCO: TRADUÇÃO E ENCENAÇÃO	57
3.3.	PADDORI E ARRAFIEBI ENCONTRAM NANETTO E BANANÉRE: TRADUÇÃO E TRANSTEXTUALIDADE	64
3.4.	PADDORI E ARRAFIEBI ENCONTRAM <i>SALVADORE</i> E RAFAELE: QUESTÕES LINGUÍSTICAS NA TRADUÇÃO	72
4.	<i>SALVADORE</i>: TRADUÇÃO INTEGRAL COMENTADA DE <i>ZIU PADDORI</i> PARA O <i>TALIAN</i> E O PORTUGUÊS	81
4.1.	CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES DO TRADUTOR-PESQUISADOR	81
4.2.	<i>ZIU PADDORI</i> E <i>SALVADORE</i> : TEXTO EM PARALELO	82
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
	REFERÊNCIAS	149

1. INTRODUÇÃO

Expressão de uma cultura minoritária em perigo de extinção, a literatura em língua sarda¹ não é traduzida para outros idiomas, a não ser, e em raros casos, para o italiano, língua com que – segundo Roberto Bolognesi e Wilbert Heeringa (2005, p. 19-32) – o sardo mantém uma relação de diglossia; não surpreende, portanto, que os levantamentos que efetuamos na *Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações* e no *Catálogo de Teses e Dissertações* da Capes não tenham devolvido nenhum resultado que diga respeito a pesquisas relativas à análise e/ou à implementação de traduções literárias da língua sarda para o português ou para outros idiomas falados no Brasil.

Em particular, – como será ilustrado na subseção 2.2 do presente trabalho – a dramaturgia moderna em língua sarda nasce oficialmente em 1904 com a publicação da comédia *Bellu schesc'e dottori* de Emanuele Pili (1880-1951), na qual, segundo o crítico literário Salvatore Tola (2006, p. 362-363), seriam reconhecíveis, ao mesmo tempo, os legados do comediógrafo latino Plauto e do dramaturgo setecentista veneziano Carlo Goldoni. É, porém, em 1919, com a estreia da peça *Ziu Paddori* de Efisio Vincenzo Melis (1889-1922), que a comédia-farsa em sardo campidanês² adquire uma estrutura definida, baseada “sugli equivoci linguistici, i doppi sensi e i quiproquo che nascono dall’incontro-scontro tra la lingua locale e quella nazionale”³ (TOLA, 2006, p. 370). Tal estrutura será sucessivamente utilizada também por Antonio Garau (1907-1988), – autor fundamental na transição do teatro moderno ao teatro contemporâneo em língua sarda – sobretudo nas primeiras dentre as treze comédias por ele escritas (Ibidem, p. 469).

Equívocos e mal-entendidos linguísticos parecidos com aqueles presentes na dramaturgia sarda do início do século XX se encontram em algumas obras literárias da mesma época produzidas no Brasil por escritores oriundos da minoria linguística vênето-brasileira, fruto da fusão entre diferentes populações – vênетos, lombardos, trentinos, emilianos, friulanos e piemonteses – vindas da Itália do norte, que se estabeleceram no Rio Grande do

1 O sardo é uma língua românica falada na Sardenha, ilha do Mediterrâneo ocidental, e protegida pela lei italiana número 482 de 15 de dezembro de 1999, “Norme di tutela delle minoranze linguistiche storiche” (“Normas de tutela das minorias linguísticas históricas”, tradução nossa), junto com outras onze línguas minoritárias autóctones e alóctones.

2 O adjetivo “campidanês”, tradução nossa do sardo *campidanesu* e do italiano *campidanese*, designa o conjunto de dialetos meridionais da língua sarda, falados principalmente na planície do Campidano, incluindo a cidade de Cagliari, capital da Sardenha.

3 “nos equívocos linguísticos, nos duplos sentidos e nos mal-entendidos que surgem do encontro-confronto entre língua local e língua nacional” (tradução nossa).

Sul, em Santa Catarina, no Paraná e no Espírito Santo a partir da segunda metade do século XIX. O primeiro texto escrito em coiné vêneto-brasileira, – hoje conhecida como *talian* – língua de base vêneta com influxos de outros falares da Itália do norte e do português brasileiro, é o romance *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta*, escrito pelo frei gaúcho de origem italiana Aquiles Bernardi, e publicado como folhetim no jornal *Stafetta Riograndense* entre 1924 e 1925.

Nas obras literárias apenas citadas, particularmente em *Ziu Paddori* e *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta*, são representadas relações de poder entre uma língua majoritária e uma língua minoritária, que na Sardenha se estabeleceram já a partir da segunda metade do século XVIII (CALARESU; PISANO, 2017, p. 202), alcançando, mais tarde, seu auge com a repressão fascista (SCHJERVE, 2017, p. 36), e que no Brasil se desenvolveram com a repressão linguística operada pelo Estado Novo de Vargas (PERES, 2014, p. 67). Tais processos históricos dos dois lados do Oceano Atlântico têm produzido uma sensação de vergonha e de inferioridade em gerações de falantes de ambas as línguas minoritárias, fazendo com que estes frequentemente se recusassem a transmitir seu idioma materno aos filhos e aos netos.

Além da questão da representação das relações de poder que contrapõem uma língua majoritária a outra língua minoritária, há outros aspectos em comum entre a obra de Melis e a de Bernardi: tanto Paddori como Nanetto pertencem ao mundo rural; ambos os personagens possuem traços representativos – entre eles, a fome perene e a comicidade – que a nosso ver parecem aproximá-los às máscaras da *Commedia dell'arte* italiana, particularmente à máscara do Zanni, precursor do Arlequim.

Contudo, apesar dos aspectos compartilhados pelas duas literaturas, há uma importante diferença no que diz respeito à dramaturgia. A dramaturgia em língua sarda dispõe de um repertório extenso, que abrange dramas contemporâneos escritos em vários dialetos do sardo, peças traduzidas e adaptadas como o *Macbeth* de Shakespeare⁴, e uma produção sempre atualizada no âmbito da comédia-farsa em campidanês anteriormente citada. Por outro lado, como será possível observar na subseção 2.1 do presente trabalho, um levantamento por nós efetuado, relativo à dramaturgia em *talian*, tem evidenciado somente os dois grupos sul-riograndenses *La Fameia dei Talenti* e *Miseri Coloni*. Este último, fundado em 1980, construiu um repertório de oito comédias, entre as quais a peça *Nanetto Pipetta*, adaptação de 1987 do romance de Bernardi. O fato de não dispormos de informações relativas à existência de outros grupos teatrais em *talian* nos levou a considerar o 1982, ano da estreia de *Quatro, Cinque*

4 A peça *Macbettu*, traduzida em língua sarda, foi encenada também em São Paulo em abril de 2018.

Storie dei Nostri Imigranti – primeira peça escrita e encenada pelo grupo *Miseri Coloni* – como possível *terminus ante quem* relativo ao surgimento de uma dramaturgia em tal idioma no Brasil.

À luz de tais considerações, e do trabalho de Gentzler (2009, p. 151), o qual, citando as pesquisas desenvolvidas por Itamar Even-Zohar, atribui às obras traduzidas uma posição primária no interior de sistemas literários periféricos e/ou em formação, em que “a tradução supre a necessidade de uma literatura jovem de usar sua língua nova para tantas e variadas espécies de escrita quantas forem possíveis” (GENTZLER, 2009, p. 151), é possível afirmar que a literatura dramática em língua sarda poderia contribuir à ampliação do repertório dramático em *talian* através da tradução de algumas entre suas comédias.

Visando tal intento, o objetivo geral do presente trabalho consiste na implementação e na análise de uma tradução interlingual, do sardo e do italiano para o *talian* e o português, da peça teatral *Ziu Paddori* de Efisio Vincenzo Melis, comédia cuja escolha como objeto da tradução será comentada sucintamente nesta introdução, e justificada de forma mais detalhada na seção 2.3 do presente trabalho. Contudo, ao propor a implementação e a análise de tal tradução, ao longo da pesquisa foi preciso discutir algumas questões de tradução a nosso ver importantes.

Em primeiro lugar, foi necessário examinar como traduzir a comédia de Melis de maneira tal que os mal-entendidos linguísticos e as relações de poder entre seus personagens – relações que se dão essencialmente através das interações entre as diferentes línguas por eles faladas⁵, e entre as diferentes culturas de que são detentores – pudessem ser mantidos no texto de chegada. Trata-se, portanto, de uma questão em que a pluralidade linguística no texto ocupa um lugar fundamental.

Em segundo lugar, o objetivo de traduzir *Ziu Paddori*, um texto escrito para ser encenado, tornou necessária a análise de questões relacionadas mais especificamente à tipologia textual do próprio objeto da pesquisa. Como traduzir a peça para que possa ser fruída não só por um público de leitores, mas também por um público de espectadores falantes do *talian*? Em outras palavras, como traduzir a peça de maneira tal que esta possa ser não apenas lida, mas também encenada na cultura de chegada?

Diretamente ligada às questões supracitadas, a questão da existência de relações intertextuais – ou, mais precisamente, como veremos, de relações transtextuais – entre o texto de partida e outros textos, entre o texto de chegada e outros textos, mas também entre o texto

5 O criador de ovelhas Ziu Paddori (“Tio Salvatore”) e sua esposa Antioga falam sardo; o comerciante piemontês Gervasio e o farmacêutico falam italiano standard; o soldado Arrafiebi (“Rafael”), filho de Paddori, fala um italiano recém-adquirido fortemente influenciado pela língua sarda.

de partida e o texto de chegada, evidenciou diversas problemáticas, entre as quais as seguintes: como traduzir provérbios, canções, cantigas e outros intertextos presentes no texto de partida de maneira que o resultado seja reconhecível aos fruidores situados na cultura de chegada? Quais outros textos se “escondem” atrás do texto de partida e do texto de chegada?

Enfim, além das questões ligadas à pluralidade linguística presente em *Ziu Paddori*, há outras problemáticas linguísticas mais específicas, que dizem respeito aos idiomas presentes no texto de partida, e à construção dos idiomas presentes no texto de chegada, que serão discutidas nos próximos parágrafos e – de forma mais extensa – na subseção 3.4 do presente trabalho.

Além da presente introdução, e das considerações finais apresentadas no quinto capítulo, a estrutura deste trabalho se compõe de três partes principais.

A primeira parte é constituída pelo segundo capítulo, intitulado *Duas Literaturas Em Línguas Minoritárias, Uma Literatura Menor*, em que apresentamos um conciso apanhado histórico sobre a literatura em *talian* e a literatura em sardo nas subseções 2.1 e 2.2, intituladas *A Literatura Em Talian, Língua Vêneto-Brasileira* e *A Literatura Em Língua Sarda*, e argumentamos a escolha de *Ziu Paddori* como objeto da tradução à luz do conceito de “literatura menor” teorizado por Deleuze e Guattari (2014, p. 33-53) na subseção 2.3, intitulada *Ziu Paddori De Efsio Melis: Para Uma "Literatura Menor"*.

Na primeira versão do sumário descritivo da presente dissertação, o segundo capítulo se intitulava *Duas Literaturas Em Línguas Minoritárias Separadas Pelo Oceano Atlântico*, e incluía apenas as atuais subseções 2.1 e 2.2, em que a parte sobre a literatura em língua sarda antecedia a parte sobre a literatura em *talian*; a atual subseção 2.3 constituía, portanto, um capítulo separado, de uma dezena de páginas, intitulado *Ziu Paddori, Texto Fundador De Uma Literatura Menor*. Uma discussão em contexto de orientação tornou evidente o fato de que incluir tal capítulo no segundo, invertendo a ordem das seções sobre as literaturas em sardo e em *talian*, permitiria a construção de um segundo capítulo mais claro, coerente e abrangente, no qual a aplicação do conceito deleuziano e guattariano de “literatura menor” constituiria a continuidade de um raciocínio iniciado com a descrição das literaturas em *talian* e em sardo.

Assim, antes de adquirir o título atual, o segundo capítulo passou a intitular-se *Duas Literaturas Em Línguas Minoritárias E Duas Literaturas Menores*: tal título foi escolhido devido ao fato do título da recém-incluída subseção 2.3 ter sido alterado para *Ziu Paddori De Efsio Melis E La Divina Incrensa De Juó Bananère: Por Uma Literatura Menor*. Durante essa etapa da pesquisa, o objetivo da subseção 2.3, além de abandonar a pretensão de

argumentar que *Ziu Paddori* tivesse fundado uma “literatura menor” na Sardenha, consistia em estender a aplicação do conceito de “literatura menor” não apenas à peça *Ziu Paddori* de Melis, mas também à coletânea de textos – principalmente poemas – presentes na obra *La Divina Increnca* do jornalista e escritor paulistano Alexandre Marcondes, conhecido pelo personagem de Juó Bananére. A importância da obra de Marcondes no que diz respeito à escrita do presente trabalho, que nos levou a mudar o título inicial desta dissertação – *Uma Tradução “Transatlântica”: Ziu Paddori De Efisio Melis Encontra Nanetto Pipetta De Aquiles Bernardi* – em *Uma Tradução “Transatlântica”: Ziu Paddori De Efisio Melis Encontra Nanetto Pipetta E Juó Bananère*, será evidenciada principalmente na subseção 3.4 do presente trabalho. O objetivo de aplicar o conceito de “literatura menor” à obra *La Divina Increnca* foi abandonado por duas razões: em primeiro lugar, percebemos a dificuldade de aplicarmos o conceito de “literatura menor” à obra de Marcondes, cujo contexto histórico e sociolinguístico de pertencimento apresenta menos paralelos com a situação da cidade de Praga na época de Kafka do que o contexto histórico e sociolinguístico da Sardenha na mesma época; em segundo lugar, a implementação de tal análise desviaria esta parte da pesquisa do seu foco principal, o de justificar a escolha de *Ziu Paddori* como objeto da nossa tradução.

Como destacado por Lawrence Venuti (2002, p. 130), a importância da tradução em formar identidades culturais não depende apenas do ato tradutório, mas também da escolha do texto a ser traduzido. No presente trabalho, a escolha de *Ziu Paddori* será argumentada utilizando o conceito de “literatura menor” desenvolvido por Deleuze e Guattari na obra *Kafka – Para uma Literatura Menor* (2003), juntamente com os conceitos de “desterritorialização”, “reterritorialização”, “valor político” e “valor coletivo” a esta ligados.

No título definitivo da subseção 2.3, e nas outras partes da dissertação, o termo “literatura menor” foi colocado entre aspas por uma questão de nomenclatura: através de tal escolha, gostaríamos de deixar claro que o adjetivo “menor” em tal contexto de uso não possui nenhuma acepção hierarquizante ou depreciativa em relação às literaturas em sardo e em *talian*, mas sim, é utilizado na acepção positiva que Deleuze e Guattari (2003) lhe atribuem, e que denota uma literatura revolucionária desvinculada do cânone literário e da crítica literária tradicionais. A apropriação coletiva da peça de Melis, que continua sendo representada nas pequenas cidades da Sardenha por companhias de amadores, e o afeto do público pelos personagens subalternos de Paddori e Arrafiebi, fenômenos que serão discutidos nas subseções 2.2 e 2.3, são alguns entre os dados que condizem com o valor positivo que os dois intelectuais (Ibidem) atribuem ao conceito de “literatura menor”. Além do recurso ao conceito de “literatura menor” (DELEUZE; GUATTARI, 2003), na subseção 2.3 foram

utilizadas também as contribuições de Giulio Angioni (1977), Sergio Atzeni (1978) e Francesco Masala (1987) no que tange à análise de *Ziu Paddori* e, de forma mais geral, ao gênero da comédia-farsa em sardo campidanês.

A parte da subseção 2.1 que descreve sucintamente o fenômeno migratório italiano para o Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX utiliza dados históricos e estatísticos providenciados por Angelo Trento (1989), Antônia Colbari e Aurélia Castiglioni (2001), e Edenize Ponzio Peres (2014); a formação do *talian* é abordada concisamente através dos dados linguísticos presentes na pesquisa de Vitalina Maria Frosi (1996); enfim, a maior contribuição nesta dissertação no que diz respeito à descrição da narrativa e da poesia em *talian* se deve a Antonio Hohlfeldt (2001), enquanto o texto de Valentim Lazzarotto (1988) sobre a companhia teatral *Miseri Coloni* fornece dados importantes em relação à dramaturgia neste idioma.

O trabalho de Salvatore Tola (2006) sobre a literatura sarda constitui uma das principais referências da subseção 2.2; tal referência é complementada pelas considerações de Paolo Zedda (2004) sobre as tradições de improvisação poética na Sardenha, pelos dados estatísticos relativos à produção de obras narrativas em sardo providenciados por Antoni Arca (2010) e, enfim, pelas pesquisas de Francesco Masala (1987) e Sergio Bullegas (1998) inerentes à dramaturgia na Sardenha.

A segunda parte da presente dissertação é composta pelo terceiro capítulo, intitulado *Questões De Tradução*, em que as questões tradutórias anteriormente mencionadas, ligadas à pluralidade linguística, à encenação, à intertextualidade e às peculiaridades dos idiomas envolvidos na tradução, são examinadas e desenvolvidas nas subseções 3.1, 3.2, 3.3 e 3.4, intituladas respetivamente como segue: *Indo Além Das Dicotomias: Tradução E Pluralidade; Ziu Paddori E Salvatore No Palco: Tradução E Encenação; Paddori E Arrafiebi Encontram Nanetto E Bananère: Tradução E Transtextualidade; Paddori E Arrafiebi Encontram Salvatore E Rafaele: Questões Linguísticas Na Tradução*.

Na primeira versão do sumário descritivo, a subseção 3.1 era intitulada *Indo Além Das Dicotomias: Tradução E Hospitalidade*: a ideia inicial era a de utilizar como referencial teórico as reflexões sobre o conceito de “hospitalidade” formuladas por Derrida no texto *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade* (2003), aplicando-as à área da tradução, junto com alguns questionamentos sobre tradução e pluralidade, apresentados sempre pelo filósofo franco-argelino na obra *Torres de Babel* (2002). Contudo, na medida em que a subseção vinha sendo desenvolvida, eram estes últimos que adquiriam peso, requerendo algumas possíveis hipóteses de resposta às perguntas que dirigiam ao

tradutor-pesquisador, e fazendo-nos perceber a necessidade de efetuar um recorte diferente em relação aos referenciais teóricos utilizados. Um dos pontos que as provocações de Derrida em *Torres de Babel* (2002) deixavam claro, a nosso ver, era o fato de que o conceito de pluralidade em um texto a ser traduzido no qual diversas línguas coexistem, característica evidente em *Ziu Paddori*, deveria ocupar uma posição central na subseção – e, portanto, também em seu título. A coexistência na peça do sardo falado por Paddori e Antioga, do italiano standard falado por Gervasio e pelo farmacêutico, e – sobretudo – do italiano com fortes marcas sardas falado por Arrafiebi, obrigava o tradutor-pesquisador a pensar cuidadosamente em um tipo de tradução no qual tal pluralidade fosse levada em conta não apenas em relação ao sardo e ao italiano presentes no texto de partida, mas também ao italiano peculiar falado por Arrafiebi, “língua menor” construída dentro de uma “língua maior” segundo o sentido positivo e criativo que Deleuze e Guattari (2003) atribuem a tal conceito. À ideia de construir o *talian* falado por Paddori no texto de chegada da tradução moldando-o a partir da língua literária falada por Nanetto Pipetta no romance de Bernardi, se juntou, portanto, a ideia de efetuar um processo análogo em relação ao português falado por Arrafiebi sempre no texto de chegada, português que seria, por sua vez, moldado tendo como referência o português com traços italianos falado pelo personagem de Juó Bananére.

Enquanto procurávamos exemplos de traduções de textos de partida compostos por diversos idiomas, para textos de chegada compostos por diversos idiomas, que nos permitissem contextualizar nosso objeto de pesquisa no âmbito da literatura acadêmica já existente, nos deparamos com o trabalho sobre estilística e tradução literária do pesquisador catalão Josep Marco (2002), que, a partir de textos multidialetais, propõe um modelo de análise das traduções o qual possibilita classificá-las de acordo com o grau de afastamento da língua standard. Tal modelo, aplicado por Caterina Briguglia às traduções europeias de romances dos escritores italianos Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini e Andrea Camilleri, caracterizados por um forte multilinguismo, nos possibilitou contextualizar nossa proposta de tradução em relação às traduções comerciais existentes na Europa; dirigindo nosso olhar ao Brasil, resolvemos aplicar o modelo de Marco às traduções para o português de obras de Camilleri analisadas por Solange Carvalho (2017), e à proposta de tradução inovadora da própria pesquisadora, caracterizada pelo multilinguismo – proposta que será comentada na subseção 3.1. Tal aplicação nos possibilitou estender a contextualização da nossa proposta de tradução ao âmbito das traduções comerciais publicadas no Brasil.

A parte final da subseção 3.1 é dedicada à discussão sobre os limites e os aspectos a nosso ver mais ambíguos do modelo de Marco (2002), à formulação de uma hipótese de

resposta ao interrogativo derridiano se traduzir para diversas línguas poderia ser realmente definido um processo de tradução, e à valorização do papel do tradutor de um texto multilíngue como sujeito que transcende as dicotomias, colocando-se na fronteira entre conceitos como “naturalidade” e “artificialidade”, ou “domesticação” e “estrangeirização”.

Analogamente ao caso da subseção 3.1, o título da subseção 3.2 também sofreu uma alteração ao longo da pesquisa: inicialmente concebido como *Paddori No Palco: Tradução E Encenação*, o título mudou para *Ziu Paddori E Salvatore No Palco: Tradução E Encenação*, uma vez que se tornou claro que seria preciso abordar questões de tradução e de encenação relativas às duas culturas envolvidas no processo de tradução, a cultura sarda de partida e a cultura vênето-brasileira de chegada; por esse motivo, resolvemos incluir *Salvatore*, título que escolhemos para nossa tradução da peça de Melis, no título da subseção.

A primeira questão examinada na subseção 3.2 diz respeito à indicação dos elementos específicos de um texto pensado para ser encenado, e ao estabelecimento de um procedimento de tradução teatral: para tanto, foram utilizadas as considerações e a série de concretizações teorizadas por Patrice Pavis (2015), além das contribuições de Josep Marco (2002). A segunda questão leva em consideração os contextos culturais de partida e de chegada do texto a ser encenado, à procura de eventuais peculiaridades que poderiam possibilitar a definição, respetivamente, de um modelo de encenação sarda e de um modelo de encenação vênето-brasileira: as colocações historiográficas de Sergio Bullegas (1998) em relação ao surgimento de uma encenação sarda, e a análise pontual efetuada por Valentim Lazzarotto (1988) no que tange ao *modus operandi* da companhia *Miseri Coloni*, forneceram algumas respostas a tal questão. Enfim, a terceira parte da subseção examina, através de alguns exemplos, como a tradução de *Ziu Paddori* foi afetada pelas especificidades de um texto a ser encenado, e pelas especificidades culturais dos contextos de partida e de chegada.

Antes de chegar à versão atual – *Paddori E Arrafiebi Encontram Nanetto E Bananére: Tradução E Transtextualidade* – o título da subseção 3.3 transitou pelas seguintes versões: *Paddori E Nanetto Se Encontram: Tradução E Paródia*; *Paddori, Nanetto E Bananère Se Encontram: Tradução, Pastiche E Paródia*; *Paddori E Arrafiebi Encontram Nanetto E Bananére: Tradução E Intertextualidade*. Duas questões teóricas e metodológicas nos levaram à sua reformulação: em primeiro lugar, a inclusão do personagem de Juó Bananére no processo de (re)criação da língua falada por Arrafiebi no texto de chegada, à qual foi acenado na página anterior; em segundo lugar, o fato de que as primeiras duas versões do título dependiam da intenção de utilizar o trabalho de Linda Hutcheon (1985) sobre a paródia como referencial teórico principal para a subseção 3.3. Contudo, ao longo da pesquisa, se tornou

evidente que o conceito de paródia não ocupava uma posição central no presente trabalho, e que o uso do conceito de intertextualidade seria mais produtivo em relação à análise e à implementação de estratégias de tradução. Sucessivamente, ao constatarmos que a intertextualidade não é a única tipologia de relação possível entre dois textos, resolvemos utilizar o conceito mais abrangente de *transtextualidade*, desenvolvido por Gérard Genette (1989). Dentro de tal conceito, abordamos três tipos de transtextualidade presentes em *Ziu Paddori* – texto de partida – e em *Salvadore* – texto de chegada: as relações de tipo hipertextual, intertextual e metatextual. O recurso a tal referencial teórico possibilitou as seguintes ações: análise das estratégias tradutórias no que tange à substituição/(re)criação de provérbios, canções e outros tipos de intertextos; evidenciação de um possível elemento metatextual – a paródia de uma tragédia – na segunda cena do primeiro ato de *Ziu Paddori*; constatação do que o conjunto de hipotextos em *Salvadore*, – pelo fato de incluírem não apenas *Ziu Paddori* e os hipotextos presentes em *Ziu Paddori*, mas também os textos de Bananére e a literatura em talian que lemos antes da pesquisa e durante a pesquisa – ultrapassa consideravelmente o conjunto de hipotextos presentes em *Ziu Paddori*.

Analogamente ao que aconteceu com as outras subseções que compõem o terceiro capítulo do presente trabalho, a subseção 3.4 também recebeu diferentes títulos ao longo da pesquisa. Embora as duas primeiras versões, *Do Sardo Ao Vêneto*, *Do Vêneto Ao Vêneto Brasileiro* e *Do Sardo Ao Vêneto, Do Italiano Macarrônico Ao Português Macarrônico*, deixassem claro que tal subseção abordaria questões principalmente linguísticas, no sumário descritivo da pesquisa tínhamos colocado também elementos que diziam respeito à intertextualidade, e que foram deslocados para a subseção 3.3 uma vez que se tornou evidente que esta trataria aspectos das relações entre textos que iriam além dos meros conceitos de paródia e pastiche inicialmente contemplados. Uma vez deslocada a parte teórica relativa à intertextualidade, permanecia um título impessoal, que – além de apresentar o adjetivo problemático “macarrônico”, suscetível de ser interpretado de forma depreciativa em relação à língua de Arrafiebi no texto de partida e no texto de chegada – não especificava explicitamente o tipo de recorte pensado para tal subseção e, diferentemente dos títulos das subseções 3.2 e 3.3, não mencionava os personagens da peça. A escolha do título *Paddori E Arrafiebi Encontram Salvadore E Rafaele: Questões Linguísticas Na Tradução*, a nosso ver solucionou tal problema, esclarecendo que o foco da subseção seria a abordagem de questões linguísticas – mais precisamente, fonéticas, morfológicas, sintáticas, lexicais e ortográficas – encontradas ao longo do processo de tradução, e que a análise verteria sobre as línguas dos personagens de Arrafiebi e Paddori no texto de partida, e de seus correspondentes vênето-

brasileiros – Salvadore e Rafaele – no texto de chegada. Questões ligadas à fonética do sardo campidanês foram debatidas utilizando o trabalho de Maurizio Viridis (1987), enquanto algumas questões relativas à sintaxe do sardo foram examinadas através dos estudos de Michael Allan Jones (2013); a contribuição de Benedito Antunes (1998), com sua minuciosa análise da língua de Juó Bananére, foi fundamental para discutirmos a criação da língua de Arrafiebi no texto de chegada, mas também para analisarmos sua língua no texto de partida; enfim, o trabalho de Salete Rosa Pezzi dos Santos (2001) nos permitiu adquirir alguns dados sobre a pronúncia do português por alguns falantes contemporâneos do *talian* sul-riograndense.

A terceira parte deste trabalho é constituída pelo quarto capítulo, cujo título, antes de tornar-se *Salvadore: Tradução Integral Comentada De Ziu Paddori Para O Talian E O Português*, transitou pelas duas versões provisórias *El Sior Salvador: Tradução Integral Para O Vêneto Brasileiro E O Português De Ziu Paddori* e *El Sior Salvador: Tradução Integral De Ziu Paddori Para O Vêneto Brasileiro, O Português E O Português Macarrônico*. Na versão final do título, o termo *talian*, mais identitário, substituiu o substantivo adjetivado “vêneto brasileiro”, o adjetivo “comentada” foi acrescentado a “tradução integral”, e a expressão “português macarrônico” foi eliminada em virtude das considerações efetuadas nos parágrafos anteriores em relação ao termo “macarrônico”. O título inicial para a tradução de *Ziu Paddori* – *El Sior Salvador* – se tornou *Salvadore*, mais conciso e a nosso ver mais próximo do significado do título no texto de partida, sendo que o título *sior* em *talian* possuiria um significado mais formal em relação ao título sardo *tziu*, utilizado em contextos informais.

O capítulo foi organizado em duas subseções: a 4.1, intitulada *Considerações Preliminares Do Tradutor-Pesquisador*, em que são explicadas algumas escolhas tradutórias, a mais importante das quais é a colocação de notas de rodapé no texto de partida ao invés do texto de chegada; a 4.2, *Ziu Paddori E Salvadore: Texto Em Paralelo*, que contém o texto de partida e o texto de chegada em formato de texto quadrilíngue em paralelo – sardo-italiano na primeira coluna, *talian*-português na segunda coluna.

Completa a presente dissertação o quinto capítulo, dedicado às considerações finais, no qual examinamos as contribuições que cada vertente desta pesquisa traz não apenas às teorias da tradução, mas também aos estudos literários, aos estudos teatrais e à linguística aplicada, e discutimos o importante papel exercido, ao longo da pesquisa, por um perfil de tradutor-mediador.

2. DUAS LITERATURAS EM LÍNGUAS MINORITÁRIAS, UMA LITERATURA MENOR

2.1. A LITERATURA EM *TALIAN*, LÍNGUA VÊNETO-BRASILEIRA

A partir de 1820, a emigração italiana para o Brasil, muito limitada nos séculos XVI e XVII, aumenta com a chegada ao Rio de Janeiro de algumas centenas de criminosos oriundos do Reino das Duas Sicílias, a serem destinados a um projeto de colonização; a tal chegada segue, em 1837, aquela de condenados políticos que superlotavam as prisões do Vaticano (TRENTO, 1989, p. 16-17). Paralelamente a essas emigrações forçadas surge a de refugiados políticos, entre os quais está o próprio Giuseppe Garibaldi (Ibidem). Contudo, é somente a partir do fim da década de 1870 que tal fenômeno, o qual atinge seu ápice entre 1887 e 1902, se torna apreciável, chegando a envolver quase 1.400.000 migrantes italianos entre 1880 e 1924, e fazendo do Brasil a terceira meta da migração italiana, sendo a primeira e a segunda, respectivamente, os Estados Unidos e a Argentina (TRENTO, 1989, p. 18-19).

Entre os motivos que levam o Brasil a atrair a emigração da Itália, Trento (1989, p. 18-23) cita a escassíssima densidade demográfica no país, que causa alarme em seu governo, mas também o fato de que, a partir da década de 1840, o café se torna a principal mercadoria de exportação, ultrapassando o açúcar, e obrigando os fazendeiros a aumentarem a mão-de-obra em suas plantações. O fechamento do tráfico de africanos escravizados, ocorrido em 1851, e a Lei do Ventre Livre, vinte anos depois, impulsionam o governo e os fazendeiros a optarem progressivamente pela introdução de mão-de-obra europeia. Além dos fatores citados por Trento, Peres (2014, p. 57-58) ressalta a intenção das elites econômicas e intelectuais brasileiras da época de “embranquecer a população, com base em teorias racistas que imperavam na Europa, no século XIX, e que foram adotadas no Brasil”; segundo tais elites, portanto, o atraso do país dependeria da composição da população, predominantemente negra ou miscigenada.

Por outro lado, entre as causas externas da emigração europeia, a pesquisadora (Ibidem) menciona a crise que atravessa a Europa no século XIX, e, no caso específico da migração italiana, os seguintes fatores: a Revolução Industrial, acompanhada pela mecanização da produção; as guerras pela unificação do território italiano; doenças como o cólera, a malária, a pelagra, a tuberculose, o raquitismo e o escorbuto; a propaganda lisonjeira

das agências de imigração brasileiras sobre os benefícios para os migrantes; os lucros fáceis vislumbrados pelas empresas de navegação italianas que transportam os emigrantes para as Américas; o projeto político italiano de criação de grandes colônias italianas fora do continente europeu; a alta natalidade na Itália, que gera um excesso de população. Além de tais fatores, outros – entre os quais concorrência de produtos agrícolas estrangeiros, os altos impostos a serem pagos pela posse de terras na Itália, e as pragas que devastam as plantações – afetam negativamente a vida dos camponeses italianos, ao ponto de induzi-los a emigrar (Ibidem).

A meta privilegiada desses camponeses se encontra predominantemente nos estados sulinos do Brasil – Santa Catarina, Paraná e, principalmente, Rio Grande do Sul – regiões de fronteira em que o povoamento torna-se necessário para contrastar as pressões e as influências de países como Argentina e Uruguai – sendo, portanto, encorajado pelo governo imperial brasileiro (TRENTO, 1989, p. 77). No Rio Grande do Sul, os camponeses vênets representam 54% dos migrantes italianos, seguidos pelos lombardos (33%), pelos trentinos (7%) e pelos friulanos (4,5%) (TRENTO, 1989, p. 80-81). Majoritariamente vênets, lombardos e trentinos são também os emigrantes que se estabelecem em Santa Catarina, enquanto no Paraná a proporção de vênets, ainda maior, alcança inicialmente 90% (Ibidem).

No Espírito Santo, outra região de migração oriunda da Itália do norte, o período entre 1850 e 1900 também registra a presença predominante de vênets (36%) e lombardos (17%), seguidos pelos emilianos (13%), pelos trentinos (12%) e pelos piemonteses (8%) (COLBARI; CASTIGLIONI, 2007, p. 102). Em relação às províncias de procedência dos migrantes vênets, enquanto no Rio Grande do Sul se destacam Vicenza (32%), Beluno (30%) e Treviso (24%) (TRENTO, 1989, p. 80), no Espírito Santo o primado é das províncias de Verona, Treviso e Vicenza (COLBARI; CASTIGLIONI, 2007, p. 102).

O isolamento inicial das colônias contribui à manutenção de usos e costumes – estilo arquitetônico, família patriarcal, alimentação e jogos – das regiões de origem dos camponeses, dando às colônias o aspecto de províncias do Vêneto ou da Itália do norte transferidas para o Brasil, e reproduzindo a sociedade vêneta rural de fins do século XIX, caracterizada pelo tradicionalismo e pelo catolicismo (TRENTO, 1989, p. 95-97). A presença de padres italianos – palotinos, capuchinhos, camáldulos, escalabrianos, salesianos – se por um lado possibilita o estabelecimento de relações epistolares com a Itália, em particular, com as paróquias do Vêneto, por outro contribui ao isolamento dos colonos, que frequentemente ignoram os acontecimentos no resto do Brasil (Ibidem). Paralelamente à manutenção de usos e costumes, há também a conservação da língua materna dos migrantes, que converge em uma coine

baseada nos dialetos vênets, como destacado por Frosi (1996, p. 161) em relação à região de colonização italiana no Rio Grande do Sul:

Os dialetos menos representados numericamente desaparecem, as ilhas dialetais se preservam, os dialetos do grupo vênets e do grupo lombardo se interinfluenciam, os dialetos do grupo vênets se sobrepõem aos demais. Os intercruzamentos dialetais se intensificam, surge uma fala comum, uma coiné, com predominância de características dos dialetos trevisano, vicentino, paduano, feltrino-belunês, trentino, mais [sic] influências dos dialetos lombardos e da língua portuguesa. (FROSI, 1996, p. 161)

Tal coiné, falada não apenas no Rio Grande do Sul, mas também em Santa Catarina, no Paraná e no Espírito Santo, é hoje conhecida com o nome de *talian*⁶.

Os dois aspectos – religioso e linguístico – sobre mencionados estão ambos presentes na primeira obra literária escrita em *talian*, o romance em *talian* sul-rio-grandense *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta*, tanto no que diz respeito ao conteúdo do texto, como no que tange à biografia do autor, Frei Aquiles Bernardi, conhecido também como Frei Paulino de Caxias, filho de imigrantes italianos, nascido no interior de Caxias do Sul em 31 de dezembro de 1891 e falecido em 1979 (CLEMENTE, 2001, p. 399-400). Ordenado em 1917, o jovem capuchino se torna vice-diretor do semanário *Stafetta Riograndense*: é nesse periódico que, entre 1924 e 1925, Frei Aquiles publica o folhetim semanal que contém *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta Nassuo in Italia e Vegnudo in Merica par Catare la Cucagna*. A primeira edição do livro é lançada em 1937, e é acompanhada pelas ilustrações de Frei Gentil de Caravaggio – Fortunato Giacomet (Ibidem).

A obra traça a biografia ficcional de Nanetto, nascido aproximadamente em 1868 que, influenciado pelas histórias que o avô conta sobre a América, – o mito da “cucagna”, da terra da abundância – com treze anos de idade viaja clandestinamente para o Novo Mundo, chegando ao Brasil e vivendo uma série de aventuras picarescas, – além de alguns mal-entendidos linguísticos causados pela interação entre seu vênets e o português dos nativos – antes de falecer no rio das Antas, entre 1896 e 1898, aos vinte anos de idade (HOHLFELDT, 2001, p. 210). Apesar de sua interrupção em 1925, devido à escolha da direção do jornal de publicar textos em italiano vernáculo (HOHLFELDT, 2001, p. 208), o romance de Bernardi atinge um sucesso tal que, a partir de 1965, o autor publica no *Correio Riograndense* o folhetim *Stòria de Nino, fradelo de Nanetto Pipetta*; o protagonista, Nino, é irmão de Nanetto,

6 Segundo dados de 2018 fornecidos pelo IPOL, – Instituto de Investigação e Desenvolvimento em Política Linguística – o *talian* ganhou o *status* de língua co-oficial nas cidades sul-rio-grandenses de Serafina Corrêa, Flores da Cunha, Paraí, Nova Roma do Sul, Bento Gonçalves, Fagundes Varela, Guabiju, Antônio Prado, Nova Pádua, Caxias do Sul, Camargo e Ivorá, e na cidade catarinense de Erechim.

e a história é ambientada entre 1905 e as décadas de 1920 e 1930 (HOHLFELDT, 2001, p. 210). O sucesso de *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta* cresce ulteriormente a partir de 1974-1975, quando alguns pesquisadores, coordenados pelos professores Rovílio Costa e Luis Alberto de Boni, publicam uma nova edição do romance, à qual seguem, em poucos anos, muitas outras (HOHLFELDT, 2001, p. 208), entre as quais uma recente edição multilíngue em *talian*, italiano, português, espanhol, francês e hunsrück. “Resuscitado” em 2000 por Pedro Parenti em seu romance *El Ritorno de Nanetto Pipetta*, o anti-herói criado por Bernardi gerou uma saga formada pelos romances *Nanetto in Strada* de Eduardo Grígolo (2003), *Nanetto in Val Véneta* de Rafael Baldissera (2003), *Nanetto Pipetta in meso i Bùlgari* de Antônio Baggio (2003) e *Nanetto nel Mondo* de Mário Gardelin (2006), além dos dois romances *Nanetto Pipetta E La Quarta Colônia Dela Migrassion Taliana Nel Rio Grande Del Sud – Silveira Martins* e *Secondo Viaio De Nanetto A La Quarta Colônia* de Silvino Santin, publicados online em 2012 no blog do autor. Na fase preliminar da tradução tivemos a oportunidade de ler todos esses romances, menos os de Baldissera e de Gardelin.

Apesar de seu grande sucesso, Nanetto Pipetta não é o primeiro personagem literário brasileiro que contribui à formação de uma autoimagem do imigrante italiano: Hohlfeldt (2001, p. 206-208) reconhece a primeira tentativa de criar um novo idioma literário com traços dialetais italianos no Brasil na produção literária do engenheiro e jornalista paulista Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, que a partir de 1911 escreve crônicas e poemas no jornal *O Pirralho* de Oswald de Andrade, sob o pseudônimo de Juó Bananére – seu *alter ego*, um jornalista e barbeiro de origem napolitana. O português usado por Bananére, por ele mesmo definido como “macarrônico”, se inspira na fala dos bairros operários de São Paulo (Ibidem), que o autor transpõe com intentos humorísticos; contudo, como veremos na subseção 3.3 do presente trabalho, a deformação das palavras nessa língua literária não é utilizada para ridiculizar a figura do imigrante, mas sim, para expressar críticas nas entrelinhas do texto à política e a sociedade da época, utilizando a polivalência semântica que tais desvios lexicais produzem no discurso do jornalista-barbeiro. Em 1915 Bananére publica *La divina increnca*, uma coletânea de textos jornalísticos, cujo título alude à *Divina comédia* de Dante Alighieri, entre os quais há paródias de poemas famosos pertencentes tanto à literatura brasileira, como à italiana; analogamente a quanto ocorre com *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta* de Bernardi, *La divina increnca* também tem uma reedição na segunda metade de 1900, mais precisamente, em 1966 (HOHLFELDT, 2001, p. 208). O estudioso (Ibidem) se pergunta se Bernardi teria lido as obras de Bananére antes de escrever seu romance. No presente trabalho deslocamos tal pergunta de difícil resposta, interrogando-nos

sobre à possibilidade de estabelecermos um diálogo entre a língua de Nanetto Pipetta e a língua de Juó Bananére, – que interagem, respetivamente, com os personagens de Paddori e de Arrafiebi – em nossa tradução da comédia *Ziu Paddori*.

A documentação literária escrita em *talian*, que inclui também a correspondência dos primeiros imigrantes e os textos memorialísticos, é classificada por Hohlfeldt (2001, p. 211) em textos cômicos e de divertimento, textos pios e exemplares, textos memorialísticos, textos evocativos e nostálgicos e textos críticos e de denúncia. As primeiras três categorias pertencem à prosa, que é o gênero textual predominante nas produções em *talian*, e remetem à prática tradicional coletiva, noturna e invernal, do *filó*: em tal contexto, as famílias reúnem-se ao redor do *fogolar*, – a lareira, tradução nossa – e (re)produzem narrativas orais enquanto cumprem tarefas manuais (Ibidem). Por sua vez, os textos evocativos e nostálgicos, ligados à tradição dos cantos dos imigrantes, são na maioria dos casos poemas, e os textos críticos e de denúncia pertencem principalmente ao gênero dramático (Ibidem). No que tange ao mercado editorial, um levantamento bibliográfico de 2010 realizado pelo Instituto Vêneto - Associação Cultural Educacional Novo Vêneto e pela Universidade De Caxias Do Sul (2010, p. 103-104) mapeou 29 obras literárias em edição bilingue *talian* / português, e 65 obras em *talian*; mais recentemente, nosso levantamento no catálogo das Edições Est (2016, p. 14-15) – uma das maiores editoras de livros em *talian* – tem restituído cerca de 40 obras no idioma.

Além das obras de Bernardi, pertencem ao gênero narrativo os romances *Togno Brusafrazi - braùre de dô compari* do sacerdote Ricardo Domingos Liberali, escrito entre 1929 e 1939, e publicado como folheto em 1941 no *Stafetta Riograndense*, e *Stória de Peder* de Nanni Contastórie, – pseudônimo de outro frade capuchino, Frei Nicolau Lucian – escrito e publicado entre 1949 e 1954 (HOHLFELDT, 2001, p. 210). Entre a narrativa contemporânea, a título de exemplos além dos romances do ciclo de Nanetto Pipetta, citaremos as obras seguintes, às quais tivemos acesso também na fase preliminar da tradução: *Ghen'avemo fàto arquante...* (1985), *L mio Paese 'l'è così* (1987), *Ostreggheta, semo drìo deventar vèci!* (1989) e *Noantri semo Taliani gràssie a Dio* (1991) de Darcy Loss Luzzatto, *Far la Cucagna* (2003) de Mário Gardelin e *Carissimi Scoltadori* de Honório Tonial (1998).

Em tais narrativas, – sobretudo naquelas iniciais – e também em alguns poemas, a autorrepresentação do imigrante como alguém que lutou para alcançar no Brasil o que não pôde alcançar em sua terra natal, não inclui a compreensão dos outros grupos étnicos e sociais com quem este e seus descendentes interajam (HOHLFELDT, 2001, p. 227). Ao invés de impeli-lo a compreender e aceitar as diferenças, o temor pelo desconhecido leva-o a criar preconceitos, tanto em relação a outras minorias étnicas – como os negros, os judeus e os

índios – como no que tange às manifestações religiosas diferentes do catolicismo – protestantismo, espiritismo, religiões de matriz africana, mas também a maçonaria (Ibidem). O preconceito contra o negro se encontra já em *Nanetto Pipetta* (Ibidem), dado que confirmamos, tendo encontrado no romance de Bernardi descrições grotescas das feições de uma mulher (BERNARDI, 2009, p. 111) e de um homem (BERNARDI, 2009, p. 126) negros, e, de forma geral, pensando na mistura de medo e desconfiança que caracteriza a maioria das interações de Nanetto com personagens negras. No que tange à questão da intolerância religiosa, o pesquisador (Ibidem) cita o romance *Togno Brusafрати*, que, como já vimos, foi escrito por um sacerdote. Referindo-se aos ataques provenientes de obras narrativas escritas por religiosos, que muitas vezes instigam o preconceito contra outras crenças, Hohlfeldt (2001, p. 227-233) afirma: “E isso ocorre porque, no fundo, o que querem esses autores é garantir o papel de fiador, de regrador social que os sacerdotes representavam na vida dos colonos italianos em décadas anteriores”, alusão à função inicial de poder e autoridade que os religiosos italianos, ou descendentes de italianos, exerciam nas colônias, sobre a qual debatemos anteriormente.

Em relação ao gênero lírico, cuja produção, como já ressaltamos, é quantitativamente limitada se comparada àquela em prosa, Hohlfeldt (2001) cita apenas as obras *Poemas de um imigrante italiano* (1976) de Angelo Giusti, *Os pesos e as medidas* (1981) de Ítalo Balen e *Stianni in colònia* (1986) de João Leonir Dall’Alba. No *Dissionàrio Talian - Vèneto Brazilian - Portoghese* de Darcy Loss Luzzatto (2000, p. 5) são mencionadas também as obras em versos *Nono e eu* do padre Marcelino Rizzon, e *Ritorno a le radise* de Claudino D. Pilotto.

Limitada é também a produção dramaturgica em *talian*: além do grupo teatral *Miseri Coloni* (HOHLFELDT, 2001, p. 212), cujo repertório será examinado nos próximos parágrafos, nosso levantamento tem mapeado apenas o grupo *Fameia dei Talenti* e suas encenações da peça *El Màs’cio: processo, morte e resuression* do grupo vênето italiano *Compagnia Teatrale Astichello* (TONUS, 2003) e, em 2015, da comédia *El pacto a quatro*, conforme artigo no Correio Riograndense (2015).

Por sua vez, o grupo *Miseri Coloni*, fundado em 1980, de acordo com seus próprios integrantes (2018a) surge tendo como objetivos o resgate e a preservação das tradições dos imigrantes italianos, o desenvolvimento de atividades artísticas ligadas à cultura italiana e às outras culturas da região, num contexto de mobilização social e de reivindicações ligadas à liberdade e aos direitos individuais do qual a própria companhia teatral participa na década de 1980. O grupo (2018b) estreia em 1982 com a peça *Quatro, Cinque Storie dei Nostri Imigranti*, peça composta por quadros em que são representados “os conflitos cotidianos

vividos pelo colono italiano nas relações interculturais” (2018a). Entre tais quadros, citaremos a comédia em um único ato *Os três recrutas*, cujo roteiro, adaptação de um texto anônimo do início do século XX, encontra-se no livro *Miseri Colóni – Teatro Popular na Região de Colonização Italiana* (LAZZAROTTO, 1988, p. 32-42). No quadro, um descendente de índio, um descendente de alemão e um *talian*, para evitarem o serviço militar, fingem ser bobos. A peça é relevante como referência para o presente trabalho, sobretudo no que diz respeito aos mal-entendidos linguísticos gerados – na maioria dos casos intencionalmente – pelos três recrutas, ao interagirem com o português formal do sargento através de seus próprios códigos linguísticos, que trazem marcas de diferentes ancestralidades e origens geográficas. Tanto a datação aproximada do texto anônimo, como as dinâmicas linguísticas entre os personagens – com seus mal-entendidos linguísticos que encontramos também no romance *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta* – possibilitam o estabelecimento de um paralelo com as comédias em língua sarda da mesma época, de que discutiremos nas seções 2.2 e 2.3 do presente capítulo.

Outro dado interessante para a presente pesquisa é o fato de que a maioria dos integrantes do grupo teatral estudaram em seminários, onde teria surgido o interesse pela dramaturgia (LAZZAROTTO, 1988, p. 12-13). Lazzarotto (Ibidem) descreve a vida dos garotos nos internatos, caracterizada por ritmos e horários meticulosos, cujo intento é o de torná-los futuros padres obedientes. Em tal estilo autoritário de educação, “Estudos, orações, esportes são projetados para manter os meninos ocupados” (Ibidem), controlando suas pulsões sexuais: além de tais atividades, os garotos do internato participam de saraus noturnos, em que improvisam sátiras, canções, declamações e jogos de teatro que constituem “válvulas de escape”. Na próxima subseção deste capítulo, ao tratarmos o surgimento dos colégios jesuíticos na Sardenha do século XVI e ao acenarmos muito brevemente à dramaturgia jesuítica no Brasil da mesma época, veremos como o recurso à dramaturgia com intentos pedagógicos nos internatos religiosos faz parte de uma tradição plurissecular, cujo legado, parece-nos, pode ser encontrado nos seminários sul-rio-grandenses do século XX mencionados por Lazzarotto (Ibidem).

O segundo espetáculo do grupo *Miseri Colóni, Nanetto Pipetta*, é a adaptação dramaturgicada do romance de Bernardi, e estreia em 1987 (2018b), após uma gestação de dois anos (LAZZAROTTO, 1988, p. 25): nas próprias palavras dos integrantes do grupo (Ibidem) emerge o teor político da peça, já que não se trata apenas de um trabalho visado a celebrar o texto fundador da literatura em *talian*, mas sim, de uma comédia em que a alegria inicial do personagem – a qual remete à atmosfera do romance bernardiano – se torna decepção ao descobrir “os rumos que tomou a colonização e principalmente na sua luta para sobreviver

dentro de um mundo dominado pela repressão. Os sonhos de Nanetto não se encontram com o egoísmo da sociedade capitalista”.

Completam a produção dramatúrgica do grupo (2018b) as peças seguintes: *O Quatrílio*⁷ (1990), adaptação do homônimo romance de José Clemente Pozenato, que retrata vida e paixões da segunda geração de imigrantes italianos em busca de terra; *De Là Del Mar* (1997), drama sobre as condições das comunidades camponesas vênetas durante a grande emigração italiana para o Brasil; *La Vita Zè na Vaca* (2002), ambientado entre o início da colonização e a Revolução Federalista; *A Saga do Rio das Antas* (2006), peça que relê episódios históricos e lugares concretos sob uma perspectiva de realismo fantástico; *Le Donne Curiose* (2007), comédia em que um grupo de mulheres tenta descobrir a razão pela qual seus maridos se reuniram em uma casa onde elas são proibidas de entrar; finalmente, *In Osteria* (2010), peça na qual a rotina de uma taberna é quebrada e movimentada pela contação de uma história que envolve todas as pessoas presentes.

2.2. A LITERATURA EM LÍNGUA SARDA

Passando da literatura vêneto-brasileira à literatura em língua sarda, da qual traçaremos um conciso panorama na presente subseção, em primeiro lugar é imprescindível abordar a poesia oral, mais precisamente, as competições tradicionais de improvisação poética. Tais certames em versos são disputados em quatro diferentes modalidades métricas – *otada*, *mutos*, *repentina* e *mutetus* – três das quais acompanhadas por um conjunto de vozes que utilizam uma antiga técnica polifônica de canto gutural peculiar da Sardenha, e duas das quais – *mutos* e *repentina* – ameaçadas de extinção (ZEDDA, 2004). Como exemplo de complexidade e sofisticação, – com suas competições que envolvem em média três ou quatro improvisadores, e que duram mais de duas horas e meia – citaremos a modalidade em *mutetus*, cujas estrofes são constituídas por duas seções incongruentes, *sterrina* e *cobertantza*, por sua vez formadas por versos tetrâmetros acéfalos (Ibidem). A ordem interna das palavras de cada verso é repetidamente alterada ao longo da composição para criar novos versos que, por sua vez, terão de obedecer à estrutura rímica da estrofe (Ibidem). Enquanto a *cobertantza*, formada por dois versos, desenvolve o tema alegórico escolhido pelo mestre de cerimônias, –

⁷ Em 1995, o romance de Pozenato foi também adaptado para o cinema pelo diretor Fábio Barreto.

o *fundadori* – a *sterrina*, de oito, nove ou dez versos, tece um tema escolhido pelo improvisador e utiliza um tom predominantemente lírico ou contemplativo (Ibidem).

Antes do surgimento das tecnologias de gravação em áudio, entre o público das competições em *mutetus* havia alguns espectadores capazes de memorizar um certame poético inteiro⁸, graças, também, – presumimos – às redundâncias presentes na estrutura peculiar da composição improvisada, baseada, como já foi dito, na recombinação das palavras dos versos. Dessa forma, os torneios em versos mais apreciados pelo público entravam no “cânone” oral da poesia em língua sarda, junto com outros tipos de composições orais que, entre o final de 1800 e o início de 1900, começaram a ser coletados em revistas ou antologias por intelectuais como a escritora – mais tarde prêmio Nobel de Literatura – Grazia Deledda (TOLA, 2006, p. 307).

A difusão capilar da poesia oral na sociedade tradicional sarda possibilita também a compreensão de um aspecto peculiar que caracteriza até hoje os sardófonos do sul da ilha, o recurso à resposta em rima como ferramenta irônica nas conversações cotidianas em sardo – traço, este, presente também na peça *Ziu Paddori*, e que será examinado na subseção 3.4 do presente trabalho.

Além das antologias de poesia oral anteriormente citadas, uma interface – a nosso ver relevante – entre escrita e oralidade na poesia em língua sarda é constituída pelo mercado editorial popular, que surge entre o final de 1800 e o início de 1900, e cujo desaparecimento tem acelerado a partir de 2003 com a morte de Antonio Cuccu, um dos mais conhecidos livreiros ambulantes da ilha (TOLA, 2006, p. 270). Em tal mercado, competições improvisadas e outros tipos de poemas orais eram transcritos e publicados em folhetos parecidos àqueles da literatura de cordel brasileira (observação nossa), e vendidos nas praças e nos mercados, constituindo, portanto, um circuito diferente daquele das livrarias (TOLA, 2006, p. 270).

Paralelamente à produção oral, a partir do século XV surge também uma produção poética escrita com o poema religioso *Sa Vitta et sa Morte, et Passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*, de Antonio Cano, considerada a primeira obra literária escrita em língua sarda (TOLA, 2006, p. 40). A produção de poemas em sardo continua entre 1500 e 1600, apesar da hispanização linguística e cultural que a ilha sofre por conta da dominação espanhola (TOLA, 2006, p. 65), e cresce nos séculos XVIII e XIX, quando a Sardenha passa a ser dominada pelo Piemonte, e os monarcas piemonteses pretendem contrastar o uso do

⁸ Notícia fornecida por Antonio Pinna, morador da cidade de Tratalias, em outubro de 2018. Conforme o relato, um tio do senhor Pinna, Antonio Pintus (1910-1990), conhecido como Antonicu, e também nativo de Tratalias, costumava decorar competições em versos na modalidade em *mutetus*.

espanhol encorajando o recurso ao italiano – ainda conhecido por poucas pessoas – e ao sardo (TOLA, 2006, p. 90-91); além disso, a importação na ilha do Arcadismo, a corrente literária mais influente na península italiana no século XVIII, – cujas repercussões na poesia sarda permanecerão até o final do século XIX – contribui para a revitalização e a inovação da produção poética na Sardenha (Ibidem). Entre as produções poéticas em sardo da primeira metade do século XX, cabe citar a tradução em versos da *Divina Commedia* de Dante, realizada por Pietro Casu em 1929 (TOLA, 2006, p. 381-382), enquanto na segunda metade do século XX, a fundação da revista literária *S'Ischiglia* em 1949, e a criação do prêmio *Ozieri* em 1956 (TOLA, 2006, p. 392-395) fomentam e divulgam a poesia em língua sarda.

Assim como a poesia, por muitos séculos a narrativa em língua sarda também permanece no domínio da oralidade: contos de fadas e lendas são coletados somente a partir de 1883, com o livro *Primo saggio di novelle popolari sarde* de Pier Enea Guarnerio (TOLA, 2006, p. 285-286). Contudo, em relação à escrita, um embrião de “intenção” narrativa se encontraria já nos *condaghes*, documentos administrativos dos mosteiros – compras, doações, trocas e ações judiciais – que surgem a partir do século XI, e que representam os primeiros testemunhos de escrita em língua sarda (TOLA, 2006, p. 17-26). Neles, segundo críticos contemporâneos como Tola (2006, p. 17-26) e Masala (1987, p. 29), encontra-se uma escrita que reproduz a dimensão da oralidade, e detalhes desnecessários para um documento administrativo. Assim, por exemplo, no *Condaghe di San Pietro di Silki* o leitor depara-se com acontecimentos como: a fuga amorosa de uma criada, perseguida pelo bispo para quem trabalhava; um assassinato em circunstâncias ambíguas que faz pensar num “pequeno conto policial do século XII” (Ibidem); a história boccacesca do relacionamento entre uma mulher e um frade (MASALA, 1987, p. 29).

A partir de 1845, entram em circulação nos ambientes cultos da cidade de Cagliari alguns documentos literários aparentemente datáveis da Idade Média, que serão conhecidos como *Carte d'Arborea*; tais documentos, que retrodatam ao 1222 a produção literária em sardo e em italiano na ilha, serão declarados falsos em 1870 por uma comissão examinadora criada pela Academia de Ciências de Berlim, e liderada pelo filólogo e epigrafista alemão Theodor Mommsen (TOLA, 2006, p. 175-176). Segundo algumas leituras críticas contemporâneas, as *Carte d'Arborea*, com suas figuras imaginárias de poetas e escritores, possuiriam um forte teor literário, ao ponto de poderem ser lidas como uma espécie de romance histórico, no qual, contudo, tanto os acontecimentos narrados como o fundo histórico são ficcionais; isto apesar de terem sido forjadas com intenções políticas – a exaltação das tradições e da identidade da nação sarda no seio do romantismo europeu (Ibidem).

Para que seja possível discutir sobre narrativa em sardo *stricto sensu*, é preciso aguardar até a segunda metade do século XX: fomentados pelo surgimento de uma nova seção do prêmio *Ozieri* dedicada aos contos em 1974, e pela criação do prêmio de narrativa em língua sarda *Casteddu de sa Fae* em 1979, autores começam a publicar contos e romances no idioma (TOLA, 2006, p. 479-480). Parte da crítica literária considera o conto em sardo *Arrichetteddu*, contido na coletânea de contos em italiano *A fogu aintru*, publicada por Giulio Angioni em 1978, como uma das primeiras obras documentadas de narrativa em língua sarda (BROCCIA, 2014, p. 4-5). Segundo Michele Broccia (2014, p. 4), o ano mais importante no que diz respeito ao surgimento do romance sardo é 1982; em tal ano, Larentu Pusceddu publica o romance *S'arvore de sos tzinesos*, Francesca Cambosu escreve *Sa bida est amore*, Michelangelo Pira ganha o prêmio *Casteddu de sa Fae* com o romance *Sos sinnos*, e o romance *Mannigos de memoria* de Antoni Cossu é premiado na *Festa de sa Poesia Sarda*. Citaremos também a obra *Po cantu Biddanoa* de Benvenuto Lobina, vencedora do prêmio *Casteddu de sa Fae*, publicada pela primeira vez em 1984: trata-se do primeiro romance escrito em campidanês, a variedade da língua sarda falada no sul da ilha (BROCCIA, 2014, p. 6).

Quantificar a produção de um mercado editorial em expansão não é simples; em seu livro *Benidores - literatura, limba e mercadu culturale in Sardigna*, Antoni Arca (2010) efetua um censo que abrange três décadas – embora esteja provavelmente incompleto – das obras de narrativa em língua sarda. O autor cita os dados seguintes: 22 títulos, 11 dos quais romances, publicados de 1980 a 1989 (ARCA, 2010, p. 83-84); 57 títulos, 15 dos quais romances, de 1990 a 1999 (ARCA, 2010, p. 89-92); finalmente, 105 títulos, 25 dos quais romances, de 2000 a 2007 (ARCA, 2010, p. 101-107). Isto significa que, aplicando a mesma proporção de crescimento ocorrida nas décadas anteriores – aproximadamente 100% a cada dez anos – seria possível estimar por volta de 200 novos títulos de narrativa publicados de 2008 até a data hodierna. Nosso levantamento no catálogo da editora *Condaghes* (2018) tem mapeado 43 títulos publicados entre 2008 e 2018, o que nos induz a confirmar uma estimativa total oscilante entre 150 e 200 novas publicações.

Se as origens da poesia e da narrativa em língua sarda remetem à esfera da oralidade, o mesmo pode ser dito a respeito da dramaturgia. Tanto Francesco Masala em *Storia del teatro sardo* (1987, p. 11-16), como Sergio Bullegas em *Storia del teatro in Sardegna* (1998, p. 62), reconhecem nas cerimônias milenares do carnaval tradicional da Sardenha central, e em suas máscaras zoomorfas – entre as quais os *mamutones*, os *boetones*, os *thurpos* e os *xrebus* – um potencial dramático. Masala (Ibidem) contrapõe ao “teatro da palavra” o “teatro do gesto”,

completamente silencioso, dos *mamutones* e dos *issocadores*, que remeteria à civilização nurágica⁹; é este um protótipo de teatro ritual em que os doze *mamutones*, máscaras pretas zoomorfas vestidas com peles de carneiros, e que carregam sinos de bois, marcham dançando ritmicamente, cercados pelos seis *issocadores*, máscaras brancas antropomorfas com roupas coloridas, sinos de cavalos e laços, com que capturam os próprios *mamutones* ou os espectadores. Comparando tal ritual com manifestações folclóricas homólogas oriundas de outros contextos etnológicos, o autor (Ibidem) conjectura um ritual pré-cristão visado à eliminação do “mal”, simbolizado pelo *mamutone*, que representaria a carestia, a doença e a velhice, e o triunfo do “bem”, simbolizado pelo *issocadore*, que, por sua vez, representaria a fartura, a saúde e a juventude. Contudo, em outro trecho de seu texto, ao comentar a máscara bovina do *boe* e a máscara antropomorfa de seu dono, o *merdule*, Masala (Ibidem) opta por outra explicação, desta vez apontando para a suposta relação de dependência recíproca entre homem e animal. A nosso ver, entre *mamutones* e *issocadores* de um lado, e *boes* e *merdules* do outro, seria possível enxergar um denominador comum, representado pela relação que ao mesmo tempo liga e contrapõe o dominador ao dominado – relação que, portanto, pode oscilar entre o conflito e a interdependência. Diferentemente de Masala, Bullegas (1998, p. 62) evita qualquer pronunciamento definitivo sobre os *mamutones* e as outras máscaras, conjecturando que tais representações remetam a um estágio pré-báquico, e, ao mesmo tempo, ressaltando os elementos que, a seu ver, nelas são essenciais: a coletividade, o riso e a dança.

A dimensão dramática ritual se manifesta também nas representações da paixão de Cristo durante a Semana Santa, cujos momentos mais intensos são constituídos pelo *iscravamentu* – quando os pregos são removidos da estátua de Cristo, a qual é colocada ao lado da estátua de Maria vestida de luto – e pelo *incontru*, em que a estátua de Cristo resuscitado e a estátua de Maria são conduzidas por dois cortejos separados, que, ao encontrar-se no meio do caminho, agitam as duas imagens sagradas, fazendo-as dançar (MASALA, 1987, p. 34-35). Textos hagiográficos medievais escritos em latim, sardo, italiano e espanhol – embora não se possa falar ainda de obras teatrais – seriam a base de tais representações (MASALA, 1987, p. 36-37); entre os textos enumerados por Masala, citaremos o poema *Sa Vitta et sa Morte, et Passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu* de Antonio Cano, anteriormente mencionado ao abordar o surgimento da poesia escrita em língua sarda.

⁹ Civilização autóctone que se desenvolveu em toda a ilha entre a Idade do Cobre e a Idade do Ferro. O adjetivo “nurágica” procede do termo pré-romano “nuraghe”, que denomina os milhares de torres erguidas em todo o território da ilha por tal civilização.

Com exceção das *Coplas a la Imagen del Crucifixo* de Sigismondo Arquer, que remontam à segunda metade do século XVI, e que permaneceram no estágio de esboço dramático por conta da condenação a morte sofrida pelo autor, os primeiros testemunhos escritos de uma dramaturgia religiosa na Sardenha se manifestam somente a partir do século XVII (BULLEGAS, 1998, p. 18-19). O primeiro texto dramático litúrgico completo baseado no ciclo da Páscoa que se encontra na Sardenha é a *Passión de Christo nuestro Señor* de Giovanni Francesco Carmona, contida em um manuscrito de 1631 intitulado *Alabanças de los Santos de Sardenña*; a *Passión*, que foi representada em 1629, pode ser considerada como uma transposição de materiais dramáticos populares preexistentes (BULLEGAS, 1998, p. 21-22). Entre tais materiais, as *Alabanças de los Santos* contêm também uma composição encomiástico-religiosa intitulada *Alabanças de San George*, na qual se encontra um contraste farsesco em sardo e em espanhol que será examinado mais adiante, ao discutirmos os precursores da comédia-farsa em língua sarda.

Entre os poucos textos dramáticos em sardo no meio de uma produção que, – como mostrado nos parágrafos anteriores – é composta predominantemente em espanhol, citaremos as *Comedias* de Fra' Antonio Maria da Esterzili (1644-1727), escritas predominantemente nas variedades setentrional e meridional da língua sarda, com as rubricas e as partes de alguns personagens em castelhano (BULLEGAS, 1998, p. 22-23).

Sempre em relação à dramaturgia litúrgica, a inauguração do primeiro colégio jesuítico sardo, ocorrida em 1562 na cidade de Sassari, constitui outra data importante para o teatro na Sardenha, já que os professores jesuítas consideram a dramaturgia um formidável instrumento a ser utilizado tanto na didática como na propagação da fé (BULLEGAS, 1998, p. 25-27), – objetivo, este último, que, em relação à Europa, se torna preponderante na produção dramática jesuítica no Brasil, através da qual autores como o padre José de Anchieta pretendem catequizar e converter os indígenas (TOLEDO; RUCKSTADTER; RUCKSTADTER, 2007, p. 36). Com tais finalidades em vista, o teatro é incentivado pelos jesuítas, dentro e fora dos colégios sardos (BULLEGAS, 1998, p. 25-27). O fato de que a própria Ordem, em 1580, em uma tentativa de censura, tenha considerado necessário dispor que tragédias e comédias fossem representadas raramente nos colégios, – sempre em língua latina – e nunca no interior das igrejas, confirma a intensidade das atividades dramáticas dentro dos colégios jesuíticos da ilha (Ibidem).

Para poder falar de um verdadeiro repertório dramático escrito em língua sarda, porém, é preciso aguardar até o período que abrange o final de 1800 e o início de 1900, época em que surgem as que Masala (1987, p. 105) define “farsas populistas”; Bullegas (1998, p.

99) também utiliza o termo “teatro farsesco” para caracterizar tal produção, julgando seu recurso aos mal-entendidos linguísticos e à alteração da língua oficial – o italiano – como frequentemente excessivo. Em relação à origem de tal gênero dramático, a crítica cita as duas hipóteses seguintes: possíveis paralelos com a *Commedia dell’Arte* da península italiana, já que alguns personagens das comédias sardas teriam sido desenvolvidos a partir das máscaras típicas da cidade de Cagliari e da Sardenha meridional; recusa da ideologia arcádico-romântica e redescoberta do mundo rural e regional através do filtro da ironia e da caricatura (MASALA, 1987, p. 105-111). Contudo, Masala (Ibidem) olha além de tais hipóteses, enxergando um dado, a seu ver fundamental, compartilhado pelos textos dessas farsas: os mal-entendidos linguísticos entre personagens que falam em sardo e personagens que tentam falar em italiano com êxitos cômicos – mal-entendidos que permanecem no centro de todas as ações cênicas. O estudioso (Ibidem) recusa a interpretação simplista segundo a qual estaríamos em presença de um mecanismo classista, em que a burguesia urbana já itálofona zomba do camponês ainda sardófono, que considera tolo e ignorante. Como veremos na terceira subseção deste capítulo, intelectuais como Francesco Masala e Sergio Atzeni, ao abordarem as farsas em língua sarda, apontam para uma inversão irônica, em que o objeto de escárnio não seria quem fala em sardo, mas sim, quem fala – ou tenta falar – em italiano, a língua oficial estabelecida pelos novos dominadores, os piemonteses.

Antes de introduzirmos as três comédias-farsas que inauguram oficialmente o gênero, citaremos algumas obras precursoras mencionadas por Masala (Ibidem) em sua pesquisa. Trata-se das peças seguintes: *Il frate paraninfo*, uma farsa em quatro idiomas – sardo, italiano, latim e espanhol – escrita por Luigi Mura, e que remete à primeira metade de 1800; *Unu columbu in Casteddu*, comédia publicada por G. B. S. Ollastinu – provável pseudônimo – em 1876; a *Cumedia de Serrenti*, um manuscrito anônimo. De outras obras, como a farsa *Oddèu, oddèu, pisti, pisti*, a farsa pornográfica anônima *Chicca Cibudda*, de que hoje existe apenas uma versão censurada, ou a comédia *Lepedda* de Pasquale Dessanay, há apenas o registro, sendo que os manuscritos até hoje não foram encontrados. Masala (1987, p. 56-57) identifica no contraste bilíngue sardo-espanhol contido na representação litúrgica *Alabanças de San George* de Francesco Carmona, – que citamos anteriormente comentando a dramaturgia do século XVII – um motivo antecipador das farsas sardas que serão publicadas entre 1800 e 1900. Ambos os personagens de tal contraste são sardos; contudo, não conseguem estabelecer uma comunicação: enquanto um, cidadão de Cagliari, fala espanhol, o outro, um pastor da pequena cidade de Suelli, fala sardo. Sempre segundo Masala (Ibidem) não se trata apenas de um conflito entre dois idiomas, mas sim, entre duas culturas: a da cidade e a do campo.

Pessoalmente, gostaríamos de retroceder ulteriormente do ponto de vista cronológico, acrescentando a esta lista concisa de precursores da comédia-farsa em língua sarda uma peça do mundo clássico que, embora não contenha nenhuma ligação direta com tal gênero dramático, com ele compartilha a questão dos mal-entendidos linguísticos entre falantes de idiomas diferentes: trata-se da peça *Poenulus* do comediógrafo latino Tito Mácio Plauto (254-184 a.C.). Como explica Krahmalkov (2001, p. 3-5), ao traduzir para o latim a comédia grega *Karkhedonios*, Plauto descobre a existência de uma tradução para o púnico¹⁰ da mesma obra; decide, portanto, incorporar alguns trechos de tal tradução em sua própria tradução. Dessa forma, além de superar o monolinguismo do texto grego de partida, e de divertir seu público através da presença de uma fala exótica e incompreensível, em sua comédia *Poenulus* o comediógrafo latino utiliza a interação entre dois idiomas – latim e púnico – para gerar trocadilhos e mal-entendidos cômicos (Ibidem).

Voltando à discussão sobre o surgimento da comédia-farsa, a primeira das três obras que inauguram o gênero no início do século XX é a peça em três atos *Bellu schesc'e dottori* do magistrado Emanuele Pili, que estreia em 1904 no teatro Politeama Margherita de Cagliari, e que encena a brincadeira urdida por um grupo de estudantes em detrimento do doutor Carrabusu, um advogado das causas perdidas (MASALA, 1987, p. 105-111). Masala (Ibidem) aponta mais uma vez para a presença de máscaras tradicionais que ainda não são personagens, e para os mal-entendidos linguísticos entre sardófonos e italo-fonos. Entre os personagens se destaca o pedreiro e ex-sargento Perdu, “*miles gloriosus* sardo”¹¹ que, como o personagem de Arrafiebi em *Ziu Paddori*, fala uma língua “híbrida”¹² sardo-italiano. Atzeni (1978, p. 5-10) também evidencia a intensidade cômica do personagem de Perdu, lembrando como seu sucesso inesperado entre o público surpreendeu o próprio Pili e, ao comentar as máscaras do doutor Carrabusu, da mulher da padaria (em sardo “sa panetera”) – personagem bisbilhoteira – e dos estudantes, levanta a suspeita de que o autor estivesse tentando escrever uma pequena peça em sardo no estilo do dramaturgo veneziano Carlo Goldoni. Como Masala, porém, Atzeni também (Ibidem) faz questão de ressaltar que se trata de máscaras clássicas da cidade de Cagliari, cuja função na peça seria a de tornar públicos os “pecados” de seus cidadãos, possibilitando uma purificação coletiva.

10 Língua semítica extinta, o púnico é uma variante da língua fenícia que se falava no norte da África e em outras regiões do Mediterrâneo como a Sardenha, como idioma colonial, devido à expansão do império de Cartago.

11 Utilizando uma expressão do próprio Masala, que alude à homônima comédia de Plauto que retrata um soldado fanfarrão.

12 Optamos por utilizar o termo “híbrida” pensando em uma língua gerada pela interferência linguística com outra língua, mas, ao mesmo tempo, em uma língua que não necessariamente se encontra na realidade, assim como acontece no caso do italiano falado por Arrafiebi em *Ziu Paddori*.

Em 1910 Luigi Matta publica a segunda comédia-farsa fundadora do gênero, a peça em cinco atos e em versos *Sa coia de Pitanu*, que estreia em 1919 na cidade de Mogoro (BULLEGAS, 1998, p. 99-100). Segundo Tola (2006, p. 366-367), Matta, sacerdote de origens humildes, escreve sua peça, a história de um casamento, com finalidades moralistas e didáticas, análogas às finalidades do teatro jesuítico do século XVI.

Ziu Paddori de Efsio Vincenzo Melis, a terceira comédia-farsa que inaugura oficialmente o gênero, estreia no teatro Esperia de Cagliari em 27 de fevereiro de 1919, e é replicada em 1 de junho e 22 de junho do mesmo ano no Politeama Regina Margherita (BULLEGAS, 1998, p. 99-100). A peça será analisada na terceira subseção deste capítulo, junto com alguns dados biográficos de seu autor, que faleceu com apenas 33 anos de idade, e que, como veremos nos próximos parágrafos, escreveu outras duas comédias-farsas. O enredo apresenta outro soldado sardo, Arrafiebi, o qual regressa do serviço militar falando uma linguagem híbrida, que o torna cômico e que impede a seu pai – Paddori, um pastor que não conhece a língua italiana – de entendê-lo (MASALA, 1987, p. 105-111). Por isto, conforme Masala (Ibidem), o sentido da comédia se encontraria na incomunicabilidade entre pai e filho: tal relação representaria, *lato sensu*, a incomunicabilidade entre Sardenha e Itália, separadas apesar da recém-adquirida unidade do país. Consideramos importante para o presente trabalho acrescentar à análise de Masala o fato de que, a nosso ver, dentro da comédia há outra incomunicabilidade, aquela entre Paddori e o comerciante piemontês Gervasio, cujo italiano formal, repleto de expressões rebuscadas, produz fortes dissonâncias e muitas incompreensões ao interagir com o sardo falado pelo pastor. Analogamente ao caso de *Bellu schesc'e dottori* de Pili, Atzeni (1978, p. 5-10) reconhece em *Ziu Paddori* – e, mais em geral, no teatro cômico sardo da época – a função de sátira de costumes e de elemento identitário, especialmente durante o fascismo, chegando a imaginar que o público sardo do período entre as décadas de 1920 e 1940 poderia enxergar no personagem de Gervasio “alguém muito importante, presumido e grandiloquente”¹³ (tradução nossa) – a nosso ver, uma clara alusão ao próprio Mussolini¹⁴.

Em maio de 1920, sempre no Politeama Regina Margherita de Cagliari, estreia a segunda comédia de Melis, *Su bandidori* (BULLEGAS, 1977); segundo Masala (1987, p. 105-111), a peça tem mais uma vez como cerne os mal-entendidos linguísticos entre suas personagens (MASALA, 1987, p. 105-111). A terceira comédia de Melis, *L'onorevole a Campodaliga*, é uma peça de um ato, que estreia em 1921 (BULLEGAS, 1998, p. 99-100).

¹³ “qualcuno di molto importante, presuntuoso e magniloquente”.

¹⁴ Fundador do fascismo italiano, Benito Amilcare Andrea Mussolini (1883-1945) foi jornalista, político e ditador.

Giulio Angioni (1977, p. 5) enxerga no étimo sardo do nome da cidade imaginária de Campodaliga, “campu de àliga”, ou seja, “lixão”, uma alusão depreciativa do próprio Melis a sua cidade natal. Sempre conforme Angioni (1977, p. 5), para escrever a comédia o dramaturgo teria se inspirado na atividade do pai, prefeito da cidade de Guamaggiore.

À mesma década das peças de Pili e Matta pertence também a comédia em versos *S'abogau e is clientis* de Efisio Loni, escrita em 1910, mas publicada só em 1978, trinta anos depois da morte do autor (MASALA, 1987, p. 105-111), enquanto as décadas de 1920, 1930 e 1940 são caracterizadas pelas farsas *Is piccioccus de crobi* de Gildo Melis, de 1926, *Cunc'alliccu* de C. Setzu, comédia em quatro atos de 1930, e *Duus de su Brughixeddu* de G. Uda Dessì, de 1942 (BULLEGAS, 1998, p. 99-100).

Antes de concluirmos a presente subseção, consideramos relevante para o desenvolvimento do trabalho abordar a figura do dramaturgo Antonio Garau, que atravessa a modernidade e a contemporaneidade, e que deixou um legado constituído pelas seguintes treze comédias em língua sarda: *Is campanas de Santu Sadurru* (1934), *Peppantiogu* (1934), *Pibiri sardu* (1943), *Sonnu trumballau* (1945), *Basciura* (1950), *Sa professoressa* (1956), *Giuseppi e Maria* (1972), *S'urtima xena* (1972), *Sa corona de zia Belledda* (1976), *Cicciu Fruschedda* (1977), *Su mundu de ziu Bachis* (1979), *Maria concepita* (1980), *Su sagrestaneddu* (1983) (MASALA, 1987, p. 133-136). Conforme Masala (Ibidem), com o fim da Segunda Guerra Mundial e do fascismo, que tinha proibido o uso da língua sarda, as comédias no idioma retomam vigor, embora com outro rumo. O riso não será mais causado pelos mal-entendidos linguísticos: seria o riso amargo que procede do irremediável destino grotesco de uma ilha condenada a um papel de eterna vencida (Ibidem). Nesse sentido, Masala (Ibidem) reconhece em Garau a forte tentativa de transformar a farsa em comédia, representando as condições de precaridade da existência humana na sociedade agrícola de seus tempos, e indica na peça *Basciura* – que representa um padre, um prefeito democrático cristão e um líder popular comunista participando de uma reunião municipal na pequena cidade de Basciura, prestes a ser atingida pela enchente de um rio – o ápice da maturidade artística do autor. Segundo Tola (2006, p. 468-469), a fase da maturidade de Garau começa em 1971 – após uma pausa que durava desde a metade da década de 1950, em que o dramaturgo tinha se dedicado somente à pintura. É em 1971 que o autor recebe o prêmio *Ozieri* pela peça *Giuseppi e Maria*, prêmio que lhe será entregue também em 1975 e em 1979 pelas peças *Sa corona de zia Belledda* e *Su mundu de tiu Bachis* – esta última, a história de um velho camponês que vive de lembranças, e sonha em ter ainda ao seu lado a esposa falecida há muito tempo. Como Masala, Tola (Ibidem) também reconhece em *Basciura* uma

obra crucial na produção de Garau: seria esta a peça que produz uma fractura entre as primeiras obras do autor, ainda ligadas ao teatro farsesco baseado na confusão linguística, e a segunda fase de sua produção, em que a humanidade dos personagens induz uma atmosfera de reflexão.

Todas as comédias-farsas e as comédias anteriormente citadas pertencem à variedade meridional da língua sarda, conhecida como campidanês: Masala (1987, p. 133-136) cita apenas duas peças escritas na variedade setentrional, o logudorês: *S'incunza* de Antioco Mura, publicada em 1952, e *S'istranzu avventuradu* de Bastia' Pirisi. Não incluímos no presente trabalho a rica produção de farsas e comédias escritas em sassarês, o idioma falado unicamente nas cidades de Sassari, Porto Torres, Sorso e Stintino, por uma questão metodológica: tal idioma não é classificado entre os dialetos da língua sarda, mas sim, pertence aos dialetos da língua corsa (MAXIA, 2010).

2.3. ZIU PADDORI DE EFISIO MELIS: PARA UMA “LITERATURA MENOR”

O que é uma “literatura menor”¹⁵? Tal interrogativo, que se destaca como título do terceiro capítulo da obra *Kafka - Para uma Literatura Menor* (2003) de Gilles Deleuze e Félix Guattari, toma como ponto de partida o termo “literatura menor”, que o próprio Franz Kafka (1883-1924), escritor judeu tcheco de língua alemã, utilizava para definir sua produção. Segundo os dois teóricos (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 41), as três categorias que caracterizam o conceito de “literatura menor” são “a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo da enunciação” (Ibidem); por sua vez, tal literatura “não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38).

Na presente subseção, a aplicabilidade do conceito deleuziano e guattariano de “literatura menor” será discutida em relação à peça *Ziu Paddori* do dramaturgo sardo Efsio Vincenzo Melis (1889-1922), contemporâneo de Kafka. Para tanto, começaremos comparando a situação linguística da República Tcheca entre o final do século XIX e o início do século XX com a situação linguística da Sardenha na mesma época.

O contexto linguístico na República Tcheca é descrito por Deleuze e Guattari (2003, p. 50-52) usando o modelo tetralinguístico de Gobard, que distingue entre língua vernácula,

15 Em relação à acepção do termo “literatura menor” no presente trabalho, *vide* a introdução.

língua veicular, língua de referência e língua mítica: ao conceito de língua vernácula, ou seja, de língua territorial, correspondem o tcheco e o ídiche, ambos idiomas recalcados ou desdenhados pelos judeus; ao de língua veicular, – língua de primeira desterritorialização – o alemão falado em Praga; por sua vez, o alemão literário de Goethe corresponde à língua de referência, que produz uma reterritorialização cultural; enfim, o hebreu é, para os judeus tchecos, a língua mítica, idioma de reterritorialização espiritual ou religiosa.

O contexto linguístico na Sardenha da época é, também, representável utilizando o mesmo modelo tetralinguístico: nele, ao conceito de língua vernácula corresponderá o sardo; ao de língua veicular, o italiano, embora até o começo do século XIX os intelectuais sardos falassem castelhano e catalão, e os funcionários do Reino de Sardenha presentes na ilha, oriundos da região Piemonte, falassem francês (CALARESU; PISANO, 2017, p. 200-202)¹⁶; a língua de referência, por sua vez, será o italiano literário codificado pelo escritor Alessandro Manzoni no romance *I Promessi Sposi*; ao conceito de língua mítica corresponderá, enfim, o latim eclesiástico.

Em tal contexto linguístico se insere a biografia de Efisio Vincenzo Melis, nascido em uma das famílias mais abastadas da pequena cidade sarda de Guamaggiore (ANGIONI, 1977, p. 7) e, como Kafka, falecido de tuberculose. Formado em matemática na Universidade de Cagliari, a princípio Melis trabalha como professor assistente; mais tarde, se mudará por algum tempo para a região Vêneto, onde lecionará no ensino médio (Ibidem). Tal experiência biográfica poderia justificar uma comparação entre a dramaturgia de Melis e a tradição do teatro dialetal rural vênето de autores como Ruzante (Ibidem); contudo, deve-se ao pesquisador Sergio Bullegas a descoberta do contraste bilíngue sardo-espanhol contido na representação litúrgica *Alabanças de San George* de Francesco Carmona que mencionamos na subseção anterior, e cuja estrutura cômica lembra de perto aquela do primeiro ato da peça *Ziu Paddori*, sugerindo, portanto, a possível presença de um teatro rural local, que remonta pelo menos a 1600 (Ibidem).

Ziu Paddori é uma comédia em três atos em que os mal-entendidos linguísticos entre os personagens adquirem uma importância comparável àquela do próprio enredo. Os conflitos e desencontros surgem já no primeiro ato, em uma pequena estação ferroviária da Sardenha, quando Paddori¹⁷ – pastor – tenta estabelecer uma comunicação com Gervasio, – rico

16 O italiano tornou-se a língua das escolas, das universidades e dos tribunais somente a partir da segunda metade de 1700.

17 Diminutivo do nome sardo Sarbadori, que corresponde ao italiano Salvatore e ao vênето Salvatore, novo nome do personagem no texto de chegada.

comerciante de Turim – enquanto espera a chegada do filho Arrafiebi¹⁸. A compreensão mútua é impossibilitada pelo fato de Paddori falar somente sardo e Gervasio somente italiano, o que desencadeia um conflito o qual, do plano verbal, se desloca para o plano físico. A chegada de Arrafiebi acrescenta uma ulterior variável à polifonia linguística da peça, já que o jovem, que acaba de terminar seu serviço militar na Sicília, volta para a Sardenha falando uma língua que não é mais o sardo, mas que, ao mesmo tempo, se afasta da norma culta do italiano por uma série de desvios fonéticos e morfossintáticos, devidos às interferências da sua língua materna. Arrafiebi se torna, portanto, estrangeiro em sua própria ilha e em seu próprio lar, já que os pais, Paddori e Antioga, não conseguem entender nada do que ele diz, embora fiquem fascinados com a suposta sabedoria adquirida pelo filho que fala italiano. Apaixonado por Pepedda¹⁹, com quem queria casar já antes de viajar para a Sicília, Arrafiebi descobrirá a traição por parte da jovem, e conseguirá evitar um casamento-armadilha urdido por seu próprio padrinho, o farmacêutico da cidade, que, assim como o filho do prefeito, tivera um caso com a garota.

As três categorias deleuzianas e guattarianas anteriormente citadas, – desterritorialização da língua, ligação do individual com o imediato político, agenciamento coletivo da enunciação – que definem o conceito de “literatura menor”, serão agora retomadas e postas em diálogo com a peça de Melis.

Ao relacionarmos a comédia *Ziu Paddori* com o conceito de “literatura menor”, deparamo-nos com um aparente obstáculo, sendo que, como já foi citado anteriormente, tal literatura não é escrita em uma “língua menor”, e sim, na língua construída por uma minoria dentro de uma “língua maior”. Para tentar solucionar tal questão terminológica, a nosso ver é preciso considerar as seguintes perguntas: A qual língua pertence a peça *Ziu Paddori*? Ao sardo falado por Paddori e Antioga, língua menor e minoritária? À norma culta do italiano falada por Gervasio e pelo farmacêutico, língua maior? Ao italiano híbrido de Arrafiebi, língua construída por ele mesmo? Aos três idiomas?

À luz de tais perguntas, parece-nos possível identificar em *Ziu Paddori* duas definições de “língua que uma minoria constrói numa língua maior”: uma que será definida como *stricto sensu*, outra como *lato sensu*. À primeira corresponde o italiano falado por Arrafiebi – língua que, como o alemão falado na República Tcheca na época de Kafka, representa um desvio da norma culta, mas que é enriquecida pelo próprio personagem através

18 O nome corresponde ao italiano Raffaele, ao português Rafael e ao vêneto Rafaele, nome que foi escolhido para o personagem no texto de chegada.

19 Diminutivo do nome sardo e italiano Giuseppa, que corresponde ao português Josefa: no texto de chegada escolhemos o diminutivo vêneto Bepina.

da italianização de vocábulos sardos e do uso equivocado de cultismos. À segunda definição corresponde, justamente, a mistura de sardo, italiano padrão, italiano híbrido, e até latim eclesiástico²⁰ presente na peça de Melis, que, embora esteja longe de efetuar “todas as reterritorializações mundiais” desenvolvidas por James Joyce em *Finnegans Wake* (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 43), a nosso ver não deixa de “proceder por exuberância e sobredeterminação” (Ibidem) e, portanto, como no caso da obra do escritor irlandês, pode definir “as condições [...] de uma literatura menor” (Ibidem).

O “forte coeficiente de desterritorialização” que, segundo Deleuze e Guattari (1977, p. 38) afeta a língua de uma literatura menor, permeia *Ziu Paddori* e seus personagens. Está presente em Paddori, ansioso de aprender o italiano ouvindo e imitando o filho, mas que, ao mesmo tempo, continua utilizando a língua mítica do latim da igreja em citações improváveis, como o “crescètiburru etti mnutipricamini”,²¹ completamente fora do contexto da fala, que encerra a peça. Está presente em Gervasio também, que deixa escapar, em seu italiano culto, a interjeição dialetal piemontesa “countac”²² e algumas expressões em francês, e cuja desterritorialização, pelo fato do comerciante encontrar-se na Sardenha por questões de negócios, além de ser linguística, é também física e geográfica. É, contudo, com o personagem de Arrafiebi, estrangeiro em sua própria terra, que a desterritorialização da língua se torna mais evidente: ao falar um idioma que não é mais o sardo, mas que ao mesmo tempo se afasta consideravelmente do italiano padrão, o jovem se encontra na mesma situação descrita pelo escritor e intelectual Francesco Masala (2007) no conto em língua sarda *Sa limba est s'istoria de su mundu*, que dá o título à homônima coletânea. Nele, ao contar a história de seu avô, que deixara a Sardenha em 1848 na condição de analfabeto, e voltara em 1866 falando e escrevendo em italiano, o narrador, citando também o personagem de Arrafiebi em *Ziu Paddori*, aborda a questão dos “migas”²³; eram estes jovens que se mudavam para a península italiana para trabalharem como policiais, ou para servirem como soldados, e que, ao voltar para casa, falavam “in d'una limba ammisturada, piena de paraulas istranzas: cerèa, òstrega, miga”²⁴ (MASALA, 2007, p. 19), recebendo, por isso, o apelido de “migas”.

20 Se considerarmos as citações latinas com interferências da língua sarda feitas por Paddori.

21 Citação sardizada do latim “Crescite et multiplicamini”; na tradução para o português, “Crescei e multiplicai-vos” (Gen 1, 28).

22 Expressão que, a depender do contexto, pode manifestar tanto estupor como aborrecimento. O piemontês pertence ao ramo galo-italico das línguas românicas.

23 A partícula “miga” é utilizada em alguns dialetos da Itália do norte, como segunda partícula de negação, em uma estrutura de negação dupla que lembra o francês “ne... pas”.

24 “num idioma misturado, cheio de palavras estranhas/estrangeiras: *cerèa, òstrega, miga*” (tradução nossa e grifos do autor).

Sempre em relação à questão da desterritorialização, citando Kafka no que diz respeito ao “impasse que impede o acesso à escrita aos judeus de Praga”, Deleuze e Guattari (2003, p. 38) mencionam três impossibilidades: a impossibilidade de não escrever, “porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura”; a impossibilidade de escrever de outra forma, a não ser em alemão, que para os judeus de Praga corresponde ao “sentimento de uma distância irreduzível em relação à territorialidade primitiva checa”; enfim, a impossibilidade de escrever em alemão, “língua cortada das massas”, “língua de papel” para quem, mesmo encontrando-se dentro da minoria dos que falam tal língua, é expulsado dela por ser judeu.

No que tange à impossibilidade de não escrever para os judeus de Praga, há uma questão ligada ao conceito de “consciência nacional, incerta ou oprimida” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38) anteriormente citado, que é transportável à obra de Melis, e a seu contexto histórico: em *Storia del teatro in Sardegna*, Francesco Masala (1987, p. 110-111) coloca a comédia do dramaturgo sardo dentro do contexto surgido na Itália depois do processo de unificação nacional, quando os sardos tinham que reagir à nova homologação que lhes era imposta através da introdução de uma nova língua sustentada pela força das leis, dos órgãos administrativos e da escola. O estudioso (Ibidem) considera que, entre as maneiras de reagir a tal situação, houve também “la trasposizione sul piano teatrale di questa discrasia linguistica”²⁵, onde o termo “discrasia” não teria um significado classista, – o camponês que fala sardo contra o comerciante que fala italiano – mas seria um “segnale d’identità nazionale”²⁶, por ser o uso da língua sarda em *Ziu Paddori*, e em outras peças, a única maneira possível de “rifiutare i codici linguistici dei nuovi ‘vincitori’”²⁷.

Quanto à resolução do paradoxo aparentemente inconciliável constituído, ao mesmo tempo, pela impossibilidade de escrever de outra maneira, a não ser em alemão, e pela impossibilidade de escrever em alemão, – paradoxo que, no contexto da Sardenha entre o final do século XIX e o início do século XX, teria que ser reformulado como a coexistência simultânea da impossibilidade de escrever de outra forma, senão em italiano, e da impossibilidade de escrever em italiano – há, em Kafka e em Melis, duas soluções diferentes para se sair do impasse. O escritor judeu tcheco escolhe “a língua alemã de Praga, tal como é, dentro da sua própria penúria” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 43), utilizando um alemão que sofre interferências linguísticas procedentes da língua tcheca, e, ao mesmo tempo, não escrevendo no alemão de Goethe. No lugar disso, como foi discutido anteriormente, o

25 “a transposição dessa discrasia linguística para o plano teatral” (tradução nossa).

26 “sinal de identidade nacional” (tradução nossa).

27 “recusar os códigos linguísticos dos novos ‘vencedores’” (tradução nossa).

escrever e o não escrever em italiano do dramaturgo sardo se dá, ao mesmo tempo, através da construção de uma língua híbrida – o italiano de Arrafiebi com suas invenções morfossintáticas e lexicais – e mediante a mistura gerada pelos diferentes idiomas falados por diferentes personagens.

Parece-nos que, tanto no caso da língua “híbrida”, como no caso da mistura linguística, ambas presentes em *Ziu Paddori*, seja possível estabelecer um diálogo com a seguinte colocação deleuziana e guattariana, em que os dois pensadores discutem a possibilidade “de fazer da sua própria língua um uso menor” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 54):

Ainda que única, uma língua é sempre uma caldeirada, uma mistura esquizofrênica, um traje de Arlequim através do qual se exercem funções de linguagem muito diferentes e centros de poder distintos, ventilando o que pode ser e não ser dito: lança-se uma função contra a outra, faz-se funcionar os coeficientes de territorialidade e de desterritorialização relativos. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 55)

Na peça de Melis, o “traje de Arlequim” que caracteriza a metáfora é obtido costurando vocábulos e estruturas morfossintáticas pertencentes a duas línguas diferentes, e fazendo com que estas confluam em um único, novo idioma, mas, ao mesmo tempo, é gerado também como texto-tecido, cujos remendos correspondem aos múltiplos idiomas que interagem através das falas dos personagens.

Construída pela convergência e pela mistura, a língua em *Ziu Paddori* produz, portanto, desterritorializações e reterritorializações que se espelham na primeira das três categorias as quais, segundo Deleuze e Guattari, definem o conceito de “literatura menor”.

Ao abordarem a segunda característica de uma literatura menor, Deleuze e Guattari fornecem a seguinte definição, que será utilizada como ponto de partida para articular uma discussão sobre o papel político da literatura na obra de Melis:

A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político. Nas «grandes» literaturas, pelo contrario, a *questão individual* (familiar, conjugal, etc.) tende a juntar-se a outras questões igualmente individuais, em que o meio social serve de ambiente e de fundo, de tal maneira que nenhuma das questões edipianas é indispensável em particular, nem absolutamente necessária, mas todas elas fazem “bloco” num vasto espaço. A literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior. É neste sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, que lhes determinam os valores. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 39)

Considerando tal definição, cabe formular as seguintes perguntas: quais questões individuais estão imediatamente ligadas à política em *Ziu Paddori*? Quais “outras histórias” se agitam no interior dessas questões individuais? De que forma o triângulo familiar se conecta com os outros triângulos na comédia de Melis?

Tanto a trajetória individual de Arrafiebi, como a de Gervasio, se enquadram no contexto da unificação política e territorial da Itália, ocorrida na segunda metade do século XIX; contudo, trata-se de duas trajetórias radicalmente diferentes. Como foi frisado anteriormente, a história de Arrafiebi reflete milhares de outras histórias de filhos de camponeses e pastores analfabetos, que deixavam a Sardenha à procura de um emprego e de melhores condições de vida, ou em virtude da obrigatoriedade do serviço militar, e voltavam com uma nova língua e uma nova identidade, construídas no limiar entre o sardo, idioma materno, e o italiano, novo idioma oficial após séculos de dominação espanhola e catalã na ilha. Por outro lado, a trajetória de Gervasio, rico comerciante, é indissociável daquela do povo piemontês, ao qual ele pertence, povo que, já a partir do início do século XVIII, com o tratado de Londres, passara a dominar a Sardenha (DETTORI, 2017, p. 184); sua estadia na ilha é motivada pelos negócios, e sua fluência na norma culta do italiano, contraposta às biografias linguísticas de Paddori e de Arrafiebi, a quem ele trata com uma mistura de desprezo e superioridade, chama a atenção para o papel que a língua exerce como instrumento de poder.

O farmacêutico também domina a norma culta do italiano; trata-se do representante de uma elite local de comerciantes já inseridos no tecido econômico nacional, cuja função de padrinho de Arrafiebi testemunha uma prática comum na Sardenha da época, através da qual o batizado de uma criança estabelecia um vínculo entre compadres, vínculo em que uma família abastada protegia uma família mais humilde. Em tal contexto, a traição urdida pelo farmacêutico em detrimento de Arrafiebi adquire o sabor amargo de uma relação coisificante, em que a proteção financeira outorgada ao afilhado parece tornar-se um pagamento para usufruir de sua ingenuidade e confiança. Amarga é, também, a constatação de que até as aulas através das quais Pepedda aprendeu a ler e a escrever com o farmacêutico, detentor de um poder pautado na língua e na cultura, não foram ministradas em troca de nada, sendo elas motivadas por um interesse de cunho sexual em direção à jovem.

A coisificação do outro parece estar presente também no comportamento do comerciante Gervasio, o qual por duas vezes não reconhece Paddori, após ter interagido com ele no início do primeiro ato da peça. Na primeira vez o piemontês aborda Paddori para perguntar-lhe se está esperando o trem – algo que ele já deveria saber se o tivesse

reconhecido, já que Paddori, em uma cena anterior, pedira-lhe informações para comprar uma passagem. Na segunda vez, Gervasio, a princípio, não reconhece Paddori após entrar, por coincidência, na casa do pastor, para amparar-se da chuva; este segundo não reconhecimento é recíproco, já que o próprio Paddori também não reconhece o hóspede com quem brigara na estação ferroviária. A nosso ver, mesmo levando em conta o efeito cômico que Melis pretende alcançar através deste episódio, há, contudo, uma diferença em tal reciprocidade: enquanto para Gervasio Paddori é um nativo qualquer, um “zulù”²⁸ que pertence a “gente rozza, superstiziosa che parla un dialetto brutto ed incomprensibile”²⁹, para Paddori, enraizado em uma cultura em que um hóspede é quase um deus, o não reconhecimento é atribuível à sacralidade do próprio papel de hóspede. Portanto, somos da opinião de que se trata de um fenômeno assimétrico, em que um não reconhecimento causado pela invisibilidade do anfitrião se contrapõe a um não reconhecimento causado pela transfiguração do hóspede.

Após ter abordado questões ligadas à política, principalmente no que diz respeito à conexão entre o triângulo familiar e o triângulo econômico, e às relações de poder que intercorrem entre língua dominante e língua dominada, será analisada outra questão ligada ao teor político de uma “literatura menor”. Segundo Deleuze e Guattari:

Quando Kafka indica dentre os fins da literatura menor «a depuração do conflito que opõe pais e filhos e a possibilidade de debatê-lo», não se trata de um fantasma edipiano, mas de um programa político. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 39)

A nosso ver, em *Ziu Paddori* é possível observar uma série de conflitos, o primeiro dos quais se desenvolve entre a língua e a cultura do pai e a do filho. Por um lado, do ponto de vista linguístico, o leitor/espectador da peça é testemunha de um “parricídio” simbólico, já que Paddori inveja o italiano falado por Arrafiebi, e, ao querer entendê-lo e aprendê-lo, pretende tornar-se um homem instruído como ele supõe que seu filho – detentor de um suposto poder e prestígio recém-adquirido – seja. Por outro lado, porém, do ponto de vista cultural, Paddori continua sendo o depositário de um saber popular que o torna “mraxiani ‘ecciu”³⁰; tal astúcia e desconfiança, das quais Arrafiebi encontra-se desprovido, fazem com que o pai intua a traição do farmacêutico e de Pepedda, antes do filho receber a confirmação através de um amigo. É, portanto, possível pensar em uma tensão dinâmica no que diz respeito ao conflito entre pai e filho e às relações hierárquicas que os caracterizam, tensão moldada pelos acontecimentos históricos e políticos que os cercam.

28 Gervasio usa este vocábulo, que se refere à etnia bantu dos Zulus, como termo depreciativo sinônimo de “selvagem”.

29 “gente rude, supersticiosa, que fala um dialeto feio e incompreensível”.

30 Em sardo, “raposa velha” (tradução nossa): assim o próprio Paddori se define conversando com Antioga.

Outro conflito entre língua e cultura do pai e do filho é o que contrapõe Arrafiebi e o farmacêutico, seu padrinho: embora os dois consigam conversar em italiano, num papel aparentemente paritário, a norma culta falada pelo farmacêutico, seu *status* econômico e seu papel de padrinho o colocam em uma posição hegemônica, em virtude da qual este pode tentar “devorar” simbolicamente seu afilhado; trata-se, portanto, de outras questões políticas que afetam os acontecimentos individuais.

Mais uma vez, Arrafiebi e seu idioma recém-adquirido se encontram num limiar que não é apenas linguístico, mas também cultural: o entre-lugar que estes ocupam os afasta dos saberes populares, patrimônio da língua sarda, sem permiti-lhes alcançar os novos saberes que pertencem à norma culta da língua nacional, e a quem, como Gervasio ou o farmacêutico, a domina.

O valor coletivo que caracteriza uma literatura menor, e que nesta subseção será posto em diálogo com *Ziu Paddori*, é explicado por Deleuze e Guattari através da seguinte definição:

A terceira característica é que tudo toma um valor colectivo. Precisamente porque o talento não é, na verdade, muito abundante numa literatura menor; as condições não são dadas numa *enunciação individual* pertencente a este ou aquele «mestre», separável da *enunciação colectiva*. De tal modo que este estado de realidade do talento é, de facto, benéfico e permite conceber algo diferente de uma literatura dos mestres: o que o escritor diz sozinho já constitui uma acção comum, e o que diz ou faz, mesmo se os outros não estão de acordo, é necessariamente político. O campo político contaminou o enunciado todo. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 40)

Conforme evidenciado pelo escritor e crítico literário Giulio Angioni (1977, p. 5-6), a produção dramática de Melis, da qual *Ziu Paddori* representa a primeira de três comédias, não é apenas o fruto isolado do interesse individual e da criatividade de um autor, mas sim, o resultado de todo um gênero de cultura teatral em sardo cuja origem “si perde nella nebbie di un passato ancora tutto da esplorare per simili aspetti di teatralità semiculta”³¹. Ao desconstruir qualquer ideia de gênio solitário, a colocação de Angioni afasta a dramaturgia de Melis do conceito de “literatura dos mestres”, e a aproxima a um contexto coletivo. O crítico (Ibidem) continua sua reflexão citando o surgimento de vários autores de teatro em língua sarda entre o final de 1800 e o início de 1900; – sobre os quais tivemos a oportunidade de discutir na subseção 2.2 – da produção de tais autores se apropriam as massas sardofalantes da cidade e do campo, confirmando a tendência plurissecular em que uma peça de teatro rural, que adota modalidades de uma tradição local, acaba tornando-se parte dessa tradição.

31 “se perde na neblina de um passado que ainda precisa ser explorado em seus aspectos de teatralidade semiculta” (tradução nossa).

Comparando o personagem de Ziu Paddori às máscaras italianas, surgidas em ambientes rurais ou urbanos subalternos, inicialmente visadas a um público popular e, só sucessivamente, a um teatro urbano que constitui a origem do teatro burguês moderno, Angioni (Ibidem) ressalta que a peça *Ziu Paddori*, aparentemente, percorreu a trajetória contrária: escrita por um autor culto, que bebeu na fonte de uma tradição e de um ambiente rurais, a comédia alcançou os teatros das cidades, e, sucessivamente, atingiu os palcos mais ou menos improvisados de quase todas as localidades rurais da Sardenha centro-meridional, tornando-se a comédia em língua sarda mais famosa. Reiterando a importância de uma tradição popular prévia, o crítico alega que, provavelmente, isto nunca poderia ter acontecido se não existisse já uma tradição que envolvesse atores não-profissionais, e um público familiarizado com tal modelo de teatro.

Tendo ilustrado o papel de obra afastada da “literatura dos mestres” da peça *Ziu Paddori*, e sua apropriação por parte da coletividade, permanece ainda uma questão a ser discutida: como poderia uma peça surgida em ambiente burguês, que retrata um camponês em situações cômicas, ter uma “função de enunciação colectiva e mesmo revolucionária” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 40)? Como poderia “preencher as condições de uma enunciação colectiva que falta algures nesse meio: a literatura é assunto do povo” (Ibidem) e produzir “uma solidariedade activa apesar do cepticismo” (Ibidem)? Não seria escrever comédias baseadas nos mal-entendidos linguísticos apenas uma forma da pequena burguesia urbana rir às custas dos camponeses e dos proletários? A tal crítica, que a editora de peças teatrais em língua sarda *Edes* recebeu em relação a *Ziu Paddori* e a outras comédias escritas por outros autores, o escritor e crítico literário Sergio Atzeni (1978, p. 9-10) respondeu que o fato de que “il pubblico ride essenzialmente per le corbellerie non di Paddori ma di Gervasio”³², significa que não se identifica com o burguês oriundo da península, mas sim, com o “eroe di un mondo contadino in cui l’ignoranza non ottunde l’intuito e l’intelligenza”³³. Segundo Atzeni, portanto, “Paddori è solo in apparenza fesso, mentre in realtà dietro l’aria sempliciotta nasconde l’acume contadino”³⁴, e, nisto, lembra as várias máscaras regionais italianas da *Commedia dell’Arte*, cuja representação de profissões e procedências sociais “mai nessuno si è sognato di citare come esempio di razzismo”³⁵ (ATZENI, 1978, p. 9-10).

Quanto ao próprio Melis, segundo Masala (1987, p. 73) não estaria ridicularizando a suposta ignorância de Paddori, mas sim, a atitude de Arrafiebi, o filho “miga” que abandona

32 “essencialmente, o público não ri pelas bobagens de Paddori, e sim pelas de Gervasio” (tradução nossa).

33 “herói de um mundo rural em que a ignorância não obtunde a intuição e a inteligência” (tradução nossa).

34 “Paddori é só aparentemente bobo, mas na verdade, atrás do ar ingênuo, esconde a sagacidade do camponês” (tradução nossa).

35 “ninguém nunca pensaria em citar como exemplo de racismo” (tradução nossa).

seu idioma materno – embora, acrescentamos nós, ao criar um entre-lugar linguístico, o personagem movimente inúmeras questões de cunho político, algumas das quais foram abordadas nesta subseção.

Para encerrarmos o presente capítulo, lembraremos agora, sucintamente, as principais questões que nele foram abordadas.

Qual é o contexto literário da cultura de chegada em relação à tradução de *Ziu Paddori*, objeto do presente trabalho? Qual o da cultura de partida, à qual a peça pertence? Ao traçarem uma breve historiografia por gêneros literários das literaturas vêneta-brasileira e sarda, as subseções 2.1 e 2.2 deste capítulo esboçaram um retrato das respectivas culturas minoritárias, e das peculiaridades que caracterizam suas produções literárias.

O que é uma “literatura menor” no caso da peça *Ziu Paddori* de Efsio Vincenzo Melis? O que conecta o dramaturgo de uma ilha do Mediterrâneo ocidental a um escritor judeu nativo da República Tcheca, seu contemporâneo? Analisando e aplicando as três categorias deleuzianas e guattarianas de “desterritorialização da língua, [...] ligação do individual com o imediato político, [...] agenciamento coletivo da enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 41) que definem uma literatura menor, e o conceito de “língua que uma minoria constrói numa língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38), a presente subseção procurou fornecer algumas hipóteses de resposta a tais complexas perguntas.

Em particular, consideramos que, desterritorializando e reterritorializando através da hibridação e da mistura entre línguas, representando questões ligadas à política a partir das trajetórias individuais de seus personagens, evidenciando e ao mesmo tempo, depurando conflitos edipianos entre pai e filho, afastando-se de uma “literatura dos mestres”, e tendo um valor coletivo que é confirmado pela apropriação por parte das massas, que a tornam “assunto do povo”, a comédia *Ziu Paddori* pode preencher as três categorias citadas. Sua compatibilidade com o conceito de “literatura menor” a torna, portanto, potencialmente transportável a outros contextos em que uma língua majoritária e uma língua minoritária, alternando-se e entrecruzando-se, geram uma “língua menor” dentro de uma “língua maior”, abordando questões políticas a partir de questões individuais. A implementação e a análise de uma tradução desta peça para o *talian* e para o português – nova costura para este traje de Arlequim – que nos propomos implementar no presente trabalho, permitirá, talvez, aprofundar tal compatibilidade através do surgimento de novas desterritorializações e reterritorializações linguísticas e culturais mediadas pelo ato tradutório.

3. QUESTÕES DE TRADUÇÃO

3.1. INDO ALÉM DAS DICOTOMIAS: TRADUÇÃO E PLURALIDADE

Conforme observado no capítulo anterior, em particular modo na subseção 2.3, a centralidade dos mal-entendidos linguísticos na peça *Ziu Paddori*, em que uma língua majoritária e uma língua minoritária coexistem e interagem produzindo uma língua menor *stricto sensu* e *lato sensu* dentro de uma língua maior, nos impeliram a apresentar uma proposta de tradução pautada, por sua vez, na coexistência de uma língua majoritária e de uma língua minoritária – respetivamente, o português brasileiro e o *talian* – no texto de chegada. Quais seriam, no entanto, os desafios relativos à tradução de um texto multilíngue? A importância de discutir a peculiaridade de tais textos, na maioria dos casos negligenciados pelas teorias da tradução, foi evidenciada pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida em *Torres de Babel* (2002, p. 20) através dos seguintes questionamentos:

[...] notemos um dos limites das teorias da tradução. Eles [sic]³⁶ tratam bem frequentemente das passagens de uma língua a outra e não consideram suficientemente a possibilidade, para as línguas, *a mais de duas*, de estarem implicadas em um texto. Como traduzir um texto escrito em diversas línguas ao mesmo tempo? Como “devolver” o efeito de pluralidade? E se se traduz para diversas línguas ao mesmo tempo, chamar-se-á a isso traduzir? (DERRIDA, 2002, p. 20)

Na presente subseção, as três perguntas/provocações derridianas supracitadas nortearão uma concisa discussão – certamente não exaustiva – sobre a importância da marca da pluralidade em traduções de textos caracterizados pela presença de variantes dialetais de uma mesma língua, ou pela coexistência de diferentes línguas. Antes de abordar tais perguntas, contudo, é preciso analisar as ambiguidades que podem surgir aplicando o conceito de dialeto à realidade linguística italiana, em que um conjunto de línguas românicas regionais

36 Em *Des Tours de Babel* (DERRIDA, 1985, p. 215), o trecho correspondente é o seguinte: “[...] notons une des limites des théories de la traduction: elles traitent trop souvent des passages d’une langue à l’autre et ne considèrent pas assez la possibilité pour des langues d’être impliquées à *plus de deux* dans un texte. Comment traduire un texte écrit en plusieurs langues à la fois? Comment “rendre” l’effet de pluralité? Et si l’on traduit par plusieurs langues à la fois, appellera-t-on cela traduire?”. Nele, o pronome anafórico feminino plural “elles” pode remeter tanto ao termo “théories” como ao termo “limites”, ambos de gênero feminino. Aparentemente, em *Torres de Babel*, a tradutora Junia Barreto optou por resolver tal ambiguidade em prol do substantivo “limites”: contudo, nos parece que tanto o significado do termo verbal “traitent” (tratam), como a posição do substantivo “théories” – mais próximo ao pronome anafórico – façam de “théories” um candidato mais plausível para a referência anafórica.

autóctones convive com à variação diatópica do italiano standard e com línguas alóctones de origem germânica, grega, albanesa, eslava e também românica – como no caso do catalão, do ocitano e do franco-provençal.

Ao examinar a situação linguística da Itália em sua tese de doutorado sobre traduções em catalão de obras de Gadda, Pasolini e Camilleri, Caterina Briguglia (2009, p. 32-38) põe em evidência a diferença entre a acepção de dialeto no contexto italiano e no contexto anglo-saxão. Enquanto no segundo o termo é utilizado referindo-se a variedades derivadas do inglês moderno, no primeiro o mesmo vocábulo designa variantes românicas que procedem diretamente da língua latina, e que se desenvolveram de forma independente (Ibidem), junto com a variante que futuramente se tornaria o italiano standard. Citando Eugenio Coseriu (1981), o dialetólogo Michele Loporcaro (2009, p. 5), ao analisar o cenário linguístico italiano, propõe a distinção entre dialetos românicos primários e secundários, o que – acrescentamos nós – permitiria o emprego das acepções italiana e anglo-saxã de forma complementar. De tal maneira, pertenceriam aos dialetos primários as variedades linguísticas que, apesar da atual subordinação sociolinguística em relação ao italiano standard, não derivam dele, e sim, do latim (Ibidem); por outro lado, os italianos regionais, variedades surgidas pela interação entre italiano standard e dialetos primários locais, pertenceriam aos dialetos secundários (Ibidem). De acordo com tal critério, portanto, a língua sarda e a língua vêneta seriam classificadas como dialetos primários, enquanto o italiano regional da Sardenha e o do Vêneto seriam dialetos secundários. Contudo, no presente trabalho optamos por utilizar o termo “dialeto” apenas no que diz respeito à variação diatópica dentro de uma determinada língua românica nacional ou regional, – como já foi feito no capítulo anterior – usando o termo “língua” para designar, junto com o italiano e o português standard, idiomas românicos regionais como o sardo e o vêneto, cada um dos quais é composto por um conjunto de dialetos. Tal escolha foi efetuada no intento de evitar as ambiguidades que surgiriam aplicando o mesmo termo “dialeto” tanto aos textos caracterizados pela variação diatópica de uma língua, como aos textos multilíngues. A distinção entre estes dois tipos de textos – distintos por diferentes níveis de pluralidade linguística – é a nosso ver crucial para discutir, nas próximas páginas, as diferentes estratégias que podem ser empregadas para traduzir obras marcadas pela pluralidade linguística.

Quanto à situação do Brasil, trata-se também, sem dúvida, de um país multilíngue, com cerca de 180 línguas autóctones faladas pelas nações indígenas (OLIVEIRA, 2009, p. 3) e cerca de 30 línguas alóctones – como o *talian* – faladas pelos descendentes de imigrantes (Ibidem), às quais é preciso acrescentar as línguas de sinais, em particular a LIBRAS, e as

línguas afro-brasileiras utilizadas nos quilombos (Ibidem). Não há, contudo, um *continuum* de línguas românicas regionais que permita uma comparação com o cenário italiano, já que a variação diatópica do português brasileiro seria, no máximo, comparável àquela que existe entre o italiano standard e os italianos regionais, e é sem dúvida menor daquela que se encontra, por exemplo, entre os dialetos do sardo ou do vêneto. Como será possível observar nas próximas páginas, tal diferença entre Itália e Brasil afeta qualquer estratégia de tradução visada à reprodução da pluralidade linguística.

Retomando as duas primeiras perguntas levantadas por Derrida, como, então, “traduzir um texto escrito em diversas línguas ao mesmo tempo”? Como “devolver” “o efeito de pluralidade”?

Analisando a questão da variação dialetal no âmbito da tradução, Josep Marco (2002, p. 77-86), propõe um modelo pautado em uma série de classificações dicotômicas, que procura enumerar e sistematizar as possíveis soluções aos problemas de tradução de textos que apresentam tal tipo de variação.

Em tal modelo, uma primeira distinção é efetuada entre traduções “com marca” e “sem marca”: enquanto a primeira opção devolve, total ou parcialmente, a riqueza dialetal presente no texto de partida, a segunda opção neutraliza a variação dialetal (Ibidem). Comentando a tradução “sem marca”, Briguglia (2009, p. 57) sugere que o tradutor acrescente pelo menos expressões como “disse em dialeto”, ou notas que ilustrem a especificidade do texto de partida. Citando Hatim e Mason (1995), a pesquisadora (BRIGUGLIA, 2009, p. 57) destaca o dilema entre não reproduzir a variação – perdendo o efeito do texto de partida – e reproduzi-la através de outros dialetos, o que poderia acrescentar ao texto de chegada significados ausentes na cultura de partida.

Por sua vez, as traduções “com marca” se caracterizam por serem “com transgressão” ou “sem transgressão” (MARCO, 2002, p. 77-86): as primeiras violam a norma linguística em algum nível, – ortográfico, gramatical, lexical – enquanto as segundas substituem um determinado dialeto por um registro extremamente informal, sem, porém, que haja nenhuma violação da norma escrita.

A terceira e última distinção é efetuada examinando as traduções “com transgressão”, que, por sua vez, podem apresentar “naturalidade” ou “convencionalidade”: no primeiro caso, a tradução é caracterizada por traços que remetem a um dialeto particular da cultura de chegada; já no segundo caso, cria-se uma configuração artificial com traços de diferentes procedências, que não remetem o leitor a nenhum protótipo dialetal particular presente em sua cultura (Ibidem). Examinando a oposição entre naturalidade e artificialidade, Briguglia (2009,

p. 59) afirma que, enquanto a escolha de uma língua artificial pode levar a uma falta de autenticidade, – através de traços estereotipados ou estilizados nos quais nenhum leitor se identifica – o recurso a um dialeto natural, pelo contrário, pode domesticar excessivamente o texto de partida.

Em sua pesquisa, Briguglia (2009), além de examinar nos detalhes as traduções para o catalão dos romances *Ragazzi di vita* de Pier Paolo Pasolini, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* de Carlo Emilio Gadda e *Il birraio di Preston* de Andrea Camilleri, realiza também uma análise sintética das traduções das mesmas obras na Espanha, na Inglaterra, na França e na Alemanha. Os resultados da pesquisa são particularmente interessantes para a presente dissertação, por tratar-se de obras caracterizadas por um forte multilinguismo, sobretudo no caso de Gadda – italiano, romanesco, napolitano, molisano, vêneto e milanês – e Camilleri – siciliano, florentino, romanesco, milanês e piemontês. Enquanto as traduções espanholas (BRIGUGLIA, 2009, p. 180) e alemãs (BRIGUGLIA, 2009, p. 203) apresentam marcas de oralidade, – através de registros – mas, de forma geral, nenhuma transgressão em relação ao castelhano e ao alemão standard, aquelas realizadas na Inglaterra (BRIGUGLIA, 2009, p. 188) e na França (BRIGUGLIA, 2009, p. 198) se caracterizam por transgredirem a língua padrão, respetivamente através do recurso a vocábulos italianos e da criação de variedades artificiais a partir daquelas naturais presentes nos textos de partida. Contudo, em nenhum dos casos apenas citados a transgressão se realiza através da “naturalidade”, ou seja, utilizando dialetos ou línguas regionais: somente nas traduções publicadas na Catalunha (BRIGUGLIA, 2009, p. 128-160) cada uma das línguas regionais nos textos de partida é transferida para um determinado dialeto da língua catalã.

No que tange ao cenário brasileiro, a análise de traduções para o português de obras de Camilleri – entre as quais *Il Birraio di Preston* – efetuada por Solange Carvalho (2017) mostra, como no caso das traduções para o castelhano e para o alemão, o recurso à língua standard, com algumas marcas de oralidade, mas sem transgressão, para traduzir a pluralidade linguística. Segundo a pesquisadora (Ibidem), tal estratégia de tradução atenua drasticamente o conflito Eu/Outro presente nas obras do escritor siciliano, sobretudo nos romances históricos camillerianos, nos quais o siciliano falado pelos nativos da ilha colide com o florentino, o milanês, o piemontês e o romanesco trazidos pelos forasteiros (Ibidem), situação a nosso ver parecida com a do sardo e do italiano em *Ziu Paddori*. Em contraposição a tal modelo de tradução comercial, Carvalho (2017) – levando em conta a ausência de um *continuum* de línguas românicas regionais no Brasil, mas considerando que tal *continuum* existe na península ibérica – propõe a recriação do estranhamento, produzido pela interação

entre italiano e siciliano, através do uso de vocábulos e expressões pertencentes ao galego, língua muito próxima do português. Vocábulos e expressões pertencentes a outras línguas regionais ibéricas – como o catalão, o valenciano, o aranês, o mirandês, o aragonês e o asturiano – serão utilizados só nos casos em que os termos correspondentes em galego não produzam suficiente estranhamento no leitor brasileiro, e sem perder de vista o objetivo de possibilitar uma leitura do texto de chegada que seja fluente e agradável (Ibidem). A solução proposta por Carvalho (2017) consiste, portanto, em um modelo de tradução com marcas e com transgressão caracterizado pela artificialidade.

À luz da tripartição presente no modelo de Marco (2002), e dos exemplos proporcionados por Briguglia (2009) e Carvalho (2017), – entre os quais se destacam, por conta de sua maior proximidade com o nosso modelo de tradução, as experiências catalãs – como classificar, portanto, nossa proposta de tradução para *Ziu Paddori*?

Se considerarmos a classificação de Marco (Ibidem), se trataria de uma tradução com marcas e com transgressão em relação ao português brasileiro; contudo, os casos de maior afastamento da norma padrão nos textos de chegada anteriormente citados – ou seja, os dialetos artificiais criados pelos tradutores franceses em relação ao francês standard, e os dialetos naturais utilizados pelos tradutores catalães em relação ao catalão supradialetal – não são comparáveis à distância que existe entre o português e o *talian*, duas línguas românicas distintas, apesar dos empréstimos lexicais procedentes da primeira à segunda. Tratando-se de duas normas distintas, teria sentido, portanto, falar em “marcas” e “transgressão” de uma em relação à outra? Se fosse assim, qual das duas “marcaria” ou “transgrediria” a outra, considerando que nossa proposta é direcionada a um público bilíngue? Parece-nos que, em presença de duas línguas completamente diferentes no texto de chegada, e levando também em consideração o fato de que, dentro da peça, as falas nas duas línguas são quantitativamente e qualitativamente comparáveis, outorgar a uma das duas um papel central – que justificaria o recurso a expressões como “marcas” e “transgressões” – se tornaria um critério arbitrário.

É preciso, também, problematizar a dicotomia gerada pelos conceitos de “naturalidade” e “convencionalidade” – ou seja, “artificialidade” – no modelo de Marco, uma vez que, a nosso ver, ambos estão presentes em nossa proposta de tradução sem que haja uma verdadeira oposição dicotômica. Com efeito, a linguagem de Arrafiebi no texto de chegada é construída artificialmente, introduzindo no português do personagem desvios fonéticos e lexicais que denotam sua origem vêneta mas que, – como no caso do italiano com interferências do sardo falado por Arrafiebi no texto de partida, e do português com influxos italianos meridionais na fala de Juó Bananére – não possui nenhuma pretensão de testemunho

linguístico autêntico. Por outro lado, é possível afirmar que o *talian* falado por Paddori e Antioga no texto de chegada é, ao mesmo tempo, natural e artificial: natural por conter em si elementos do dialeto vênето da Val d'Alpone, localizada na província de Verona, dialeto falado pelo tradutor, assim como são naturais os dialetos do *talian* falados por escritores entre os quais Bernardi, Luzzatto e Tonial, – cujas famílias são oriundas de diferentes cidades do Vênето, ou da Itália do Norte – que diferem entre si por alguns detalhes gramaticais ou lexicais; artificial por acatar vocábulos já dicionarizados por Stawinski (1987), Tonial (1997) e Luzzatto (2000), e considerados pertencentes ao *talian* como coiné supradialetal.

Em virtude dos problemas que acabamos de destacar, é possível afirmar que o modelo de classificação das estratégias de tradução teorizado por Josep Marco possui alguns limites no que diz respeito a textos de chegada que são multilíngues – e não apenas multidialetais – e compósitos do ponto de vista da naturalidade e da artificialidade das línguas e dos dialetos que os compõem. Apesar de tais limites, consideramos este modelo produtivo, – do ponto de vista didático e pragmático – por mostrar e classificar o leque de possibilidades à disposição do tradutor ao abordar textos de partida caracterizados por uma pluralidade de línguas ou dialetos. Além disso, embora com todas as ressalvas que uma classificação estritamente dicotômica impõe ao analisar traduções multilíngues, o modelo de Marco possibilita, também, estimar o nível de afastamento de uma tradução multidialetal ou multilíngue em relação às traduções convencionais, monolíngues e normativas.

Longe de ser considerada esgotada, a presente discussão – relativa às possíveis modalidades de tradução de um texto multilíngue e de devolução do efeito de pluralidade, e movimentada pelo recurso ao modelo de classificação de Marco (2002) aos exemplos de traduções comerciais na Europa ocidental e no Brasil ilustrados por Briguglia (2009) e Carvalho (2017) – tem apresentado, contudo, algumas possíveis respostas aos questionamentos levantados por Derrida.

A terceira e última questão derridiana, “E se se traduz para diversas línguas ao mesmo tempo, chamar-se-á a isso traduzir?” (DERRIDA, 2002, p. 20) chega, aparentemente, a questionar a própria aplicabilidade do conceito de tradução no que diz respeito a um texto de chegada multilíngue; trata-se, portanto, de uma questão bastante delicada, que será examinada nos próximos parágrafos.

A primeira consideração que gostaríamos de efetuar é especificamente direcionada à nossa tradução de *Ziu Paddori*, cujo público-alvo é bilíngue; nesse contexto cabe, a nosso ver, a seguinte pergunta: por que o ato de transformar um texto de partida multilíngue inteiramente compreensível para a cultura à qual pertence, em um texto de chegada por sua vez

multilíngue, – e que é também plenamente inteligível no novo contexto linguístico e cultural ao qual é direcionado – não deveria ser considerado como “traduzir”? Uma possível resposta em tal sentido poderia proceder do hipotético cenário de uma cultura de chegada em que, apesar do bilinguismo ou multilinguismo do público de leitores e espectadores que dela fazem parte, o polissistema³⁷ admita apenas obras originais ou traduzidas escritas e encenadas em uma língua específica, geralmente considerada de prestígio, entre aquelas faladas pelo público. Em tal polissistema, provavelmente, o ato de gerar uma tradução multilíngue não seria definido como “traduzir”, por fugir dos padrões linguísticos homogêneos – uma língua dominante – exigidos de uma tradução. Este, porém, não é o caso do polissistema relativo à literatura em *talian*, a qual – como já foi possível acenar na subseção 2.1 do segundo capítulo – contém obras originais da narrativa e da dramaturgia como *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta* e *Os três recrutados*, caracterizadas pela coexistência de *talian* e português; em tal polissistema, portanto, um texto traduzido que contivesse ambas as línguas não violaria nenhum padrão, e não haveria nenhuma razão por não considerá-lo uma tradução.

Uma segunda consideração em relação ao questionamento derridiano é de teor mais geral, e diz respeito à acepção do adjetivo “interlingual”, geralmente utilizado no âmbito da tradução entre uma língua de partida e uma língua de chegada, ou, em outros termos, para designar o processo de transferência do texto de uma língua para outra no processo de tradução. Há, contudo, outra possível acepção de tal adjetivo, o qual poderia ser utilizado também para definir as dinâmicas e as relações existentes entre os idiomas presentes em um texto multilíngue, relações que foi possível examinar na subseção 2.3 do segundo capítulo no caso específico da peça *Ziu Paddori*, e que não deixam de ser interlinguais. Sendo assim, é possível afirmar que a tradução de um texto multilíngue deveria levar em consideração dois diferentes tipos de “interlingualidade”: uma interna ao texto de partida, outra externa, e relativa à transferência linguística no ato tradutório. Diante dessas duas acepções do adjetivo “interlingual”, cabe, então, formular a seguinte pergunta: por que um texto de chegada, ao preservar a “interlingualidade” interna que caracteriza o correspondente texto de partida, não deveria ser considerado uma tradução, se às traduções estrangeirizantes – usando um termo teorizado por Lawrence Venuti (1995), e relativo à preservação de algumas marcas linguísticas e culturais do texto de partida no texto de chegada – é permitido preservar as marcas interlinguais procedentes da interação entre língua de partida e língua de chegada? Se

37 O polissistema é definido pelo pesquisador israelense Itamar Even-Zohar como um sistema semiótico que “pode ser concebido como uma estrutura heterogênea e aberta” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 3), um sistema “de vários sistemas com intersecções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes, mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes” (Ibidem).

– sempre conforme Venuti (1995) – uma estratégia tradutória domesticante, ao apagar qualquer marca da língua e da cultura de partida, pode gerar uma “violência etnocêntrica”, uma estratégia que, por sua vez, apagasse também a alteridade gerada pela coexistência de diferentes línguas no texto de partida, não provocaria uma ulterior “violência etnocêntrica”, igualmente perigosa?

A nosso ver, pelo menos em relação à tradução de textos multilíngues, alguns elementos apontam para uma maior importância de tal tipo de “violência” no apagamento da alteridade linguística presente no texto de partida, do que no mero processo de transferência linguística. Perguntamo-nos, por exemplo, se traduzir um texto escrito em sardo e italiano para o *talian* e o português poderia ser definido um ato de “violência etnocêntrica”: qual dos dois *ethnoi* presentes no texto de partida deveria ser afetado por tal processo? A qual dos dois *ethnoi* no texto de chegada, por outro lado, caberia o papel de perpetrador de tal “violência”? Parece-nos que tal ambiguidade, além de depender de um suposto “centro” linguístico e cultural que se torna mais confuso em presença de uma tradução multilíngue, possa ser – pelo menos parcialmente – explicada observando alguns indícios que aparentemente apontam para a variação da percepção dos conceitos de domesticação e estrangeirização ao variar do polissistema examinado. Por exemplo, enquanto no polissistema das obras em *talian* nossa tradução poderia ser definida como predominantemente domesticante, – pelo fato de substituir a combinação linguística sardo-italiano com a correspondente combinação *talian*-português – no polissistema brasileiro a mesma tradução poderia ser percebida, pelo contrário, como parcialmente estrangeirizante, em virtude da origem alóctone do *talian*, e apesar deste não estar presente no texto de partida. Por outro lado, o apagamento da alteridade linguística procedente da tradução monolíngue de um texto multilíngue parece ter efeitos parecidos em todos os polissistemas: permanecendo no âmbito do exemplo anterior, se o texto de partida escrito em sardo e em italiano fosse traduzido inteiramente para o português ou para o *talian*, tanto no polissistema brasileiro, como no vêneto-brasileiro, o completo apagamento das relações de força entre língua majoritária e língua minoritária existentes no texto de partida, e o recurso a uma única língua no texto de chegada, poderiam ser percebidos em ambos os polissistemas como uma manifestação etnocêntrica.

Em virtude das considerações supramencionadas, e respondendo à terceira pergunta-provocação derridiana, parece-nos possível afirmar que o ato de traduzir de múltiplas línguas no texto de partida, para múltiplas línguas no texto de chegada, não só é corretamente definível como “traduzir”, mas em sua tentativa de transferir para o texto de chegada as relações políticas e socioculturais existentes entre os idiomas e seus falantes no texto de

partida, apresenta um ulterior cuidado no processo de tradução – cuidado, este, quase inevitavelmente negligenciado pelas traduções mais convencionais.

A discussão conduzida ao longo da presente subseção a partir dos questionamentos formulados por Derrida proporcionou-nos, em primeiro lugar, a oportunidade de examinarmos o leque de possibilidades à disposição de um tradutor para traduzir um texto multilíngue, o que evidenciou, também, a necessidade de discutir os conceitos de língua e dialeto no âmbito dos idiomas falados na península italiana. Entre tais possibilidades, analisamos uma estratégia de tradução visada à criação de um texto por sua vez multilíngue, evidenciando algumas peculiaridades que tal estratégia possui em relação às outras alternativas – incluindo, entre elas, também uma estratégia de tradução multidialetal.

Em segundo lugar, examinando as diversas acepções do adjetivo “multilíngue” no que diz respeito à tradução, e – limitadamente à nossa tradução – a posição que um texto traduzido em múltiplas línguas pode ocupar no polissistema vênето-brasileiro, sugerimos que traduzir para múltiplas línguas deve ser chamado de traduzir, e que os efeitos do apagamento da alteridade presente em um texto de partida são igualmente graves como algumas estratégias domesticantes pautadas no etnocentrismo, podendo ser percebidos em polissistemas diferentes.

Tal discussão pôs em evidência outra característica presente em uma tradução multilíngue: o fato de que, talvez em virtude de sua complexidade, frequentemente tal tipo de tradução obriga o tradutor a ir além das dicotomias através das quais são classificadas as principais estratégias tradutórias, e a colocar-se em um território fronteiriço em relação a conceitos como “naturalidade” e “artificialidade”, ou “domesticação” e “estrangeirização”.

A partir dessa liminaridade, resolvemos incluir no título da presente pesquisa o adjetivo “transatlântica”, que compartilha com o verbo “traduzir” – do latim *trans-ducere*, ou seja “conduzir através”, transferir – o prefixo *trans-*, para adjetivar o termo “tradução”. Tal adjetivo, além de referir-se à travessia da peça de Melis através do Oceano Atlântico, e à viagem imaginária que conduziu os personagens literários de Nanetto Pipetta e Juó Bananére, com que nossa tradução dialoga, da Itália para o Brasil, diz respeito também ao cruzamento da fronteira atlântica realizado pelo tradutor, um italiano situado no limiar entre a cultura de seu país e a cultura brasileira, mas também em outra fronteira – aquela entre a língua e a cultura sarda paterna e a língua e a cultura vêneta materna.

3.2. *ZIU PADDORI E SALVADORE* NO PALCO: TRADUÇÃO E ENCENAÇÃO

A subseção anterior abordou o desafio de preservar as marcas da pluralidade na transferência de um texto de partida multilíngue para o correspondente texto de chegada. Há, contudo, outro tipo de transferência a ser considerado: a encenação, que concerne especificamente aos textos dramáticos, sejam estes o resultado de escritas ou reescritas, incluindo entre as últimas as traduções. Levando em consideração o fato de que a presente pesquisa visa produzir uma tradução de um texto dramático que possa ser representada, cabe examinar, em primeiro lugar, quais são os elementos específicos de um texto pensado para ser encenado. Em segundo lugar, é também necessário analisar os contextos culturais de partida e de chegada do texto a ser encenado, para individuar a possível presença de peculiaridades que poderiam, por sua vez, permitir de definir um modelo de encenação sarda e um modelo de encenação vêneta-brasileira. Finalmente, é imprescindível examinar, também, em que maneira as especificidades de um texto a ser encenado, junto com as especificidades dos contextos de partida e de chegada, afetam concretamente nossa tradução. As três questões serão desenvolvidas nos próximos parágrafos.

Comparando os estudos no âmbito da tradução literária com os estudos relativos à tradução teatral, Patrice Pavis (2015, p. 123-125) evidencia como os problemas concernentes à segunda ainda não são bem conhecidos. O estudioso (Ibidem) destaca a necessidade de envolver tanto o teórico da tradução e da literatura, como o encenador ou ator, no processo de tradução teatral, ressaltando o fato de que o fenômeno da tradução para a cena extrapola a mera tradução interlingual do texto dramático, já que “no teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores” (PAVIS, 2015, p. 124) e a tradução não ocorre simplesmente de “um texto linguístico para outro: confronta-se, e faz-se comunicar graças ao palco, as situações de enunciação e de cultura heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo” (Ibidem). Ao fenômeno de transferência das dimensões semântica, sintática, rítmica, acústica e conotativa do texto e da cultura de partida, para o texto e a cultura de chegada, que caracteriza uma tradução interlingual, Pavis (2015, p. 124-125) acrescenta um fenômeno peculiar do teatro: a relação entre situação de enunciação de partida e situação de enunciação de chegada. Com efeito, enquanto o texto da tradução, ao ser encenado para a cultura e o público de chegada, produz uma situação de enunciação concreta, o tradutor encontra-se em uma condição mais complexa, já que “deve adaptar uma situação de enunciação virtual, mas passada – que ele não conhece, ou não conhece mais (e que, portanto, deve imaginar) –, a uma

situação de enunciação que será atual, mas que ele não conhece ou ainda não conhece.” (PAVIS, 2015, p. 125). Para ilustrar as transformações sofridas pelo texto dramático “sucessivamente escrito, traduzido, analisado dramaturgicamente, enunciado cenicamente e recebido pelo público” (PAVIS, 2015, p. 126), Pavis (2015, p. 126-135) propõe uma série de concretizações, na primeira das quais o texto de partida T0, formulado pelo autor a partir de sua interpretação da realidade, e legível apenas no contexto de sua situação de enunciação, se transforma em T1, o texto da tradução escrita, – concretização textual – que depende tanto da situação de enunciação virtual e passada de T0, como da situação de enunciação futura. Na segunda etapa, T1 é concretizado dramaturgicamente em T2: tal situação coloca o tradutor ao mesmo tempo na posição de leitor e de dramaturgo, que lê e interpreta T1, ficcionalizando-o e ideologizando-o; a tradução teatral torna-se, portanto, algo que abrange também “uma estilística, uma cultura, uma ficção” (PAVIS, 2015, p. 127). A etapa sucessiva, T3, concerne à concretização da enunciação cênica, em que o texto é colocado em contato com o palco, para chegar, finalmente, na etapa da concretização receptiva, T4, que permite ao texto de alcançar o espectador durante uma encenação concreta (PAVIS, 2015, p. 129).

Considerações análogas àquelas desenvolvidas por Pavis no que diz respeito às peculiaridades da tradução teatral são formuladas por Josep Marco (2002, p. 234-245), que destaca as seguintes características a serem levadas em consideração nas traduções de textos teatrais: em primeiro lugar, o texto é feito de palavras escritas para serem ditas, o que impõe que sejam aceitáveis no que tange às convenções da cultura receptora; em segundo lugar, o texto deve adequar-se à ação, e vice-versa, o que comporta para o tradutor o esforço de visualizar simultaneamente o texto e a ação de cada personagem; finalmente, tal adequação recíproca entre texto e ação determina o ritmo de declamação, mais rápido ou mais detido, dos vários trechos que compõem a obra (Ibidem). Em virtude de tais observações, citando Pulvers (1984), Marco (2002, p. 237) afirma que o tradutor teatral deve dirigir a obra em sua mente enquanto a traduz.

Baseando-nos na sequência de níveis de concretização supracitada, identificamos, para nossa tradução, um nível que vai além do mero aspecto textual, e que abrange uma experiência de concretização dramaturgica, embora virtual, sendo que o tradutor atua ao mesmo tempo como leitor e como dramaturgo, interpretando T0, encenando-o mentalmente, e produzindo uma concretização T2 provida de uma estilística, de uma cultura, e – como será possível observar na parte final da presente subseção – de uma ficção e de um teor político peculiares. Visando produzir uma tradução que leve em conta tanto as especificidades estilísticas, ficcionais, culturais e políticas do contexto de partida, como aquelas do contexto

de chegada, é, portanto, importante perguntar-se se seria possível identificar e descrever um modelo de encenação sarda e um modelo de encenação vênето-brasileira: tal questão será examinada nos próximos parágrafos.

A possibilidade de tipificar uma encenação sarda – válida para toda a ilha – antes da década de 1960 é descartada ou considerada extremamente implausível por Bullegas (1998, p. 121-122). Com efeito, as representações cênicas que surgem na Sardenha a partir do século XVI, embora sejam caracterizadas por peculiaridades locais, sofrem uma consistente ingerência, *in primis* linguística, por parte da dramaturgia ibérica (Ibidem) – como já foi apontado na subseção 2.2 do presente trabalho. Na mesma parte da dissertação, foram apresentadas também as manifestações rituais dos carnavais tradicionais sardos, com suas máscaras zoomorfas, ligadas à cultura ancestral da ilha: segundo Bullegas (Ibidem), porém, as peculiaridades dos carnavais da Sardenha, que variam de cidade para cidade, impedem de reconhecer neles um patrimônio dramático homogêneo em termos de representação. O estudioso (Ibidem) examina, enfim, as comédias-farsas do início do século XX, – entre as quais se encontra *Ziu Paddori* – cujas características, como a comicidade e a presença de personagens oriundos do mundo rural, não constituem, contudo, dados suficientes para afirmar a existência de uma encenação válida para toda a ilha. Sempre conforme Bullegas (Ibidem), no máximo tais experiências cênicas poderiam definir tipologias de encenação locais repartidas por áreas geográficas, – a sub-região Trexenta para as três comédias de Melis, os arredores da pequena cidade de Nuragus para a peça em versos de Matta, a cidade de Cagliari para a comédia de Pili, as cidades de Oristano e de Nuoro, respectivamente, para as comédias de Garau e os dramas de Berto Cara (Ibidem) – sem, contudo, formar uma realidade unitária. É somente a partir da década de 1960, com o surgimento de grupos teatrais que revisitam o patrimônio identitário da Sardenha, redescobrimo, utilizando e justapondo tradições e costumes até então esquecidos ou negligenciados, que começa uma invenção de encenação sarda (BULLEGAS, 1998, p. 126-130). A pesquisa e a experimentação conduzidas por tais grupos levam-os a transportarem seus laboratórios dramáticos para as periferias de toda a ilha, em contato com a realidade dos operários e dos camponeses (Ibidem).

Sempre no âmbito da redescoberta das tradições e do patrimônio identitário, e tendo como público principal “os descendentes dos italianos, os colonos, os operários que entendem a linguagem do dialeto vênето” (LAZZAROTTO, 1988, p. 16) se inscreve, também, o trabalho do grupo *Miseri Coloni* – anteriormente citado na subseção 2.1 – que, em ausência de dados disponíveis sobre outras companhias teatrais que atuem em *talian*, será analisado para pensar em um possível modelo de encenação vênето-brasileira que possa ser aplicado também

à nossa tradução. No texto de Lazzarotto (1988) é possível encontrar as características principais do estilo de encenação do grupo, que se autodefine amador, sendo formado por atores trabalhadores (LAZZAROTTO, 1988, p. 9). As apresentações da companhia, inicialmente nas capelas e nos sindicatos rurais, progressivamente se estenderam ao ambiente urbano, sobretudo às escolas da periferia, onde o *talian* é compreendido, e aos centros de cultura (LAZZAROTTO, 1988, p. 16).

No que diz respeito ao cenário, a necessidade de representar as peças em ambientes improvisados, diferentes de um teatro, levou o grupo a construir cenários ágeis, feitos “com biombos desmontáveis, com cortinas que insinuem o local da cena ou quem sabe com um papel pardo, alguns pedaços de isopor ou montagens simples com sucata” (LAZZAROTTO, 1988, p. 21), e que pudessem caber no porta-mala de um carro. Segundo Lazzarotto (1988, p. 22), também, como “o espectador deve estar consciente de que está no espetáculo e não na realidade, o cenário deve estar aberto, com cordas, com iluminação, armações visíveis, sem o exagero de querer esconder tudo nos bastidores”, em uma concepção brechtiana do teatro. Em relação ao figurino, o autor (LAZZAROTTO, 1988, p. 23) ressalta a importância de um trabalho constante de pesquisa, não só a partir dos livros e dos museus, mas também através dos testemunhos das pessoas mais anciãs da comunidade; importantes são, também, os detalhes na escolha e na confecção das roupas e dos acessórios. A música, utilizada pelo grupo *Miseri Coloni* sobretudo para preencher alguns espaços entre uma cena e outra, a princípio consistia em uma trilha sonora gravada em fita (LAZZAROTTO, 1988, p. 23-24); sucessivamente, porém, a exigência de ter música ao vivo no palco, que animasse o público a participar dos momentos canoros, induziu a companhia a integrar um sanfoneiro (Ibidem). No que tange à iluminação, orientados pelos colegas do grupo *Misturas e Bocas*, e no intento de conter os gastos com o material elétrico e os efeitos especiais, – proibitivos para um grupo de teatro popular – os integrantes do grupo optaram pela autoconstrução de seu próprio sistema de iluminação (LAZZAROTTO, 1988, p. 24). Citando Brecht em relação à questão da atuação no palco, Lazzarotto (1988, p. 25), – além de evidenciar o papel central da língua, neste caso do *talian*, na montagem das cenas – ressalta a extrema importância de que o ator mostre estar ciente do fato que está sendo observado pelo público, o qual está presente “pelo silêncio ou pelo riso”. Sempre conforme o autor (LAZZAROTTO, 1988, p. 27-28), o trabalho do teatro popular é, ao mesmo tempo, didático e experimental: deve proporcionar o crescimento de todos os integrantes do grupo teatral, e é caracterizado por uma proposta participativa. Parte dessa experiência pedagógica é também a interação com o público, cujas reações “trazem um ensino que deve ser assimilado” (Ibidem). Quanto ao papel do diretor,

cabe-lhe ter a “paciência de ver, de provocar, de motivar o crescimento do personagem, da cena, da peça que vai nascendo como uma semente, lenta, firme, bonita” (Ibidem).

Os efeitos das especificidades de uma concretização dramática, e de uma encenação vêneta-brasileira, serão agora examinados no que diz respeito à nossa tradução.

Em relação à concretização dramática, o processo de tradução de *Ziu Paddori* produziu uma ficcionalização e uma ideologização do texto de partida. Neste, em 1909, Arrafiebi volta de seu serviço militar na Sicília – que durou dois anos – e relata as cenas de destruição causadas pelo terremoto de 1907 em Messina. Ouvindo o relato do jovem soldado, seu padrinho, o farmacêutico, defende a necessidade das catástrofes naturais, castigos de Deus para punir as impiedades dos seres humanos; Arrafiebi concordará veementemente com tal comentário – uma provável escolha de Melis para caracterizar de forma ainda mais grotesca o personagem na comédia. No processo de translação da Sardenha para as colônias do Brasil de *Ziu Paddori*, nosso primeiro cuidado foi o de manter a ambientação da peça na primeira década de 1900: com efeito, isso permitiria justificar o fato de que nem Salvadore-Paddori, nem Rafaele-Arrafiebi, migrantes chegados há poucos anos no Brasil, dominam plenamente a língua portuguesa. Ao escolhermos, contudo, substituir o terremoto de Messina de 1907 com a Revolta da Vacina no Rio, em 1904, como acontecimento vivenciado por Rafaele durante seu serviço militar, introduzimos um desvio no enredo do texto de partida que, além de gerar uma nova ficcionalidade, permitiu ressignificar a experiência do soldado também do ponto de vista ideológico. Ao novo relato de Rafaele, que descreve a devastação causada pela Revolta no Rio, mas também seus reais motivos – não apenas a reação da população contra a obrigatoriedade da vacina antivariola, mas sobretudo uma reação à cruel expulsão dos moradores dos 600 cortiços situados no centro da cidade – o farmacêutico responde de forma parecida com aquela do texto de partida, sustentando a necessidade das catástrofes, desta vez causadas pelo homem, para que haja redenção da humanidade. Desta vez, porém, a afirmação do padrinho causará a indignação do jovem, que o questionará, perguntando-lhe o que fariam eles, os colonos, se alguém – com alguma desculpa – lhes tirasse a terra e a casa, e os expulsasse, como aconteceu no Rio. Rafaele, o *alter ego* vêneta-brasileiro de Arrafiebi, embora possua uma alfabetização muito parcial no que tange ao domínio da língua portuguesa oficial, e em muitos aspectos da tradução continue sendo caracterizado como um personagem ingênuo, volta do serviço militar com uma leitura política dos acontecimentos no Rio que, a nosso ver, ressignifica política e ideologicamente a peça, permitindo-lhe manter – e talvez fortalecer – o teor de literatura menor que já foi discutido na subseção 2.3 em relação ao texto de partida.

No que tange às questões da adequação recíproca entre texto e ação no texto teatral, e do ritmo de declamação do mesmo, citadas por Marco (2002, p. 237), particular atenção em nosso processo de tradução foi dedicada a estabelecer o ritmo das falas de cada um dos personagens: assim, se as falas de Salvadore e Rafaele são mais ritmadas, aquelas de Gervásio, com suas expressões rebuscadas e sua sintaxe contorcida, foram traduzidas para ressaltar as características pedantes e risíveis do personagem. Uma questão, igualmente importante, mas que extrapola o âmbito da tradução interlingual, é a da gestualidade: no capítulo anterior foi possível observar como alguns estudiosos reconheceram em *Ziu Paddori* e nas outras comédias-farsas sardas um parentesco com o teatro do autor dialetal quinhentista vêneta Ruzante e com a sucessiva *Commedia dell'Arte*. Com efeito, tanto na experiência de Melis e dos outros dramaturgos sardos, como em seus possíveis ilustres antecedentes, trata-se de experiências teatrais em que a *performance* gestual dos atores ultrapassa, por importância, o próprio enredo.

Discutiremos, agora, questões ligadas à adaptação do texto de partida ao contexto vêneta-brasileiro de encenação, anteriormente examinado à luz da experiência do grupo *Miseri Coloni*. Em relação ao cenário em *Ziu Paddori*, não foi preciso nem simplificar as poucas rubricas que fornecem sugestões cenográficas, nem acrescentar outros detalhes: tanto a estação ferroviária, como a casa de Salvadore-Paddori podem ser representadas através de cenários leves e essenciais, como de fato já fomos testemunhas muitas vezes na Sardenha, sobretudo na praça da cidade de Tratalias, assistindo a comédias-farsas de Melis ou de outros autores encenadas em um palco desmontável. A tradição sarda meridional de representar peças em ambientes improvisados coincide, portanto, com o *modus operandi* da companhia teatral sul-rio-grandense até no detalhe de deixar as armações visíveis, o que acontece na maioria dos espetáculos de grupos amadores da ilha. Coincidências entre a encenação sarda de *Ziu Paddori* e o estilo do grupo *Miseri Coloni* existem também em relação à questão da música: a rubrica de uma cena da peça de Melis pede explicitamente que Arrafiebi toque uma sanfona enquanto interpreta algumas canções. Aproveitando esta e outras partes da comédia de Melis que deixam a possibilidade de executar algumas canções com uma duração *ad libitum*, optamos por substituir dois momentos nos quais Arrafiebi canta alguns versos de uma versão deformada da ária *La Donna è Mobile* do *Rigoletto* de Verdi, com um poema mais extenso de Juó Bananére, e com alguns trechos da canção *Vacina Obrigatória*, – conhecida na interpretação de Mario Pinheiro – adaptados à pronúncia vêneta de Rafaele. Seria possível encenar um momento musical também no trecho da peça em que Rafaele interpreta a cantiga popular *Marcha Soldado*, que aprendeu ouvindo as garotas no Rio. Em vários momentos no

presente trabalho – especialmente nas subseções 2.3 e 3.1 – a centralidade da questão linguística em *Ziu Paddori* foi enfatizada: não é, portanto, coincidência que tal centralidade seja sublinhada também em relação a uma encenação vêneto-brasileira, em que o papel do *talian* e das raízes vênetas assume uma importância fundamental. Por tal razão, nossa intenção inicial de reproduzir a fala de Juó Bananére no personagem de Rafaele teve que ser descartada, já que o estranhamento causado no público por um colono de origem vêneta que falasse português com o sotaque de um italiano do sul, provavelmente ultrapassaria a suspensão voluntária da descrença. Como será possível ler na subseção 3.4, tal ideia inicial foi substituída pela construção de uma língua artificial cujas características – o léxico misto português-*talian* e as alterações ortográficas que sugerem marcas vêneto-brasileiras na pronúncia da personagem – foram moldadas seguindo as estratégias com as quais Marcondes construiu a fala luso-napolitana de Juó Bananére. Ao mesmo tempo, a presença de Bananére em nossa tradução foi mantida através de algumas estratégias transtextuais, que serão examinadas mais em detalhe na próxima subseção – como a substituição do personagem de Eusebio, com o qual Arrafiebi troca cartas, pelo personagem de Juó Bananére, e a interpretação do já citado poema do personagem de Marcondes. Em sua análise do estilo de encenação do grupo *Miseri Coloni*, Lazzarotto (1988, p. 25) enfatizou a importância da interação entre atores e público: no próprio texto de partida de *Ziu Paddori*, tal interação é facilitada por alguns momentos nos quais os personagens interpelam explicitamente os espectadores: assim, ao terminar a escrita da carta para o amigo Eusebio-Bananére, Arrafiebi-Rafaele propõe ao público – como confirmado pela rubrica – uma releitura do texto.

A presente subseção proporcionou a oportunidade de examinar, embora concisamente, alguns desafios existentes em uma tradução dramatúrgica, ou seja, em uma tradução pensada para ser encenada em um determinado contexto cultural. Como foi possível observar, enquanto alguns desses desafios procedem das características intrínsecas de um texto teatral, outros dependem das peculiaridades de uma determinada tradição local de encenação. Pudemos, também, perceber como algumas escolhas no que diz respeito à adaptação do texto de uma peça podem desencadear alterações ficcionais cujas consequências vão além da mera questão do enredo, oferecendo a oportunidade de introduzir reflexões de teor político e ideológico que não estavam presentes no texto de partida, ou que nele poderiam aparecer de forma mais implícita.

3.3. PADDORI E ARRAFIEBI ENCONTRAM NANETTO E BANANÉRE: TRADUÇÃO E TRANSTEXTUALIDADE

Como foi possível observar na subseção anterior, o processo de tradução e adaptação, além de permitir a introdução no texto de chegada de assuntos políticos e ideológicos ausentes no texto de partida através de alterações ficcionais, possibilita também construir um diálogo com textos escritos e orais que não são citados nem de forma implícita, nem de forma explícita, no texto de partida. Isso pode acontecer como mera consequência do processo de tradução, através da substituição de citações já existentes no texto de partida por razões de adaptação à cultura de chegada, mas também acrescentando novas citações às já existentes; em ambos os casos, serão geradas novas relações intertextuais. No entanto, como será possível observar nos próximos parágrafos, – ao abordar o conceito de *transtextualidade* desenvolvido por Gérard Genette (1989) – a intertextualidade não é a única tipologia de relação possível entre um texto literário e outros textos. Portanto, a presente subseção examinará, em primeiro lugar, os diferentes tipos de transtextualidade presentes em *Ziu Paddori*, junto com as estratégias utilizadas para transferir as relações de intertextualidade ao texto de chegada; logo em seguida, serão examinadas e discutidas as novas relações transtextuais adicionadas ao texto de chegada. Para tanto, a discussão será aberta introduzindo algumas definições e alguns conceitos teóricos que poderão auxiliá-la e norteá-la.

Em *Palimpsestos*, Gérard Genette (1989) introduz o conceito de *transtextualidade*, definida como “todo lo que pone el texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”³⁸ (GENETTE, 1989, p. 9-10), distinguindo entre cinco tipos de relações transtextuais, cujas características de abstração, implicação e globalidade crescem, conforme especifica o autor, passando do primeiro ao último item da lista. A primeira dessas relações, a *intertextualidade*, – cujo exemplo mais explícito é a citação, e cujos exemplos mais implícitos são o plágio e alusão – é definida por Genette (1989, p. 10-11) de forma restritiva como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir [...] como la presencia efectiva de un texto en otro”³⁹. A segunda, a *paratextualidade*, – menos explícita e mais distante em relação à intertextualidade – concerne a relação entre o próprio texto da obra literária e seu paratexto, o qual, conforme o autor (GENETTE, 1989, p. 11-12), inclui elementos como título, subtítulo, prefácios, prólogos, epílogos, notas de rodapé, mas também ilustrações, capa e contracapa. A

38 “tudo aquilo que coloca o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (tradução nossa).

39 “uma relação de coexistência entre dois ou mais textos, isto é [...] como a presença efetiva de um texto em outro” (tradução nossa).

metatextualidade, terceiro tipo de relação textual evocada por Genette (1989, p. 13), define um texto que comenta e critica outro texto sem citá-lo, algumas vezes sem sequer mencioná-lo. A quarta relação, a *hipertextualidade*, é definida como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”⁴⁰(GENETTE, 1989, p. 14-17), ou, em outras palavras, um texto derivado de outro texto preexistente através de uma transformação (Ibidem), no sentido de que deve a este sua existência. Assim, segundo o autor, tanto a *Eneida* de Virgílio como o *Ulisses* de Joyce seriam hipertextos da *Odisseia* de Homero, embora a transformação operada pelo escritor irlandês seja mais direta daquela efetuada pelo escritor latino (Ibidem). Portanto, a transformação simples, definida por Genette como “transformação” *tout court*, e a transformação indireta, definida por sua vez como “imitação”, caracterizam ambas a relação entre hipertexto e hipotexto (Ibidem). Termina o conjunto de relações transtextuais a *arquitextualidade*, segundo Genette (1989, p. 13-14) a mais abstrata, implícita e silenciosa entre as cinco tipologias, que no máximo menciona algum dado de teor taxonômico no paratexto, e que, de forma geral, abrange categorias entre as quais os tipos de discurso, os modos de enunciação e os gêneros literários (GENETTE, 1989, p. 9).

Para a presente discussão, serão examinadas, tanto em *Ziu Paddori* – texto de partida – como em *Salvadore* – texto de chegada – as relações de tipo hipertextual, intertextual e metatextual.

Possíveis hipotextos para *Ziu Paddori* foram citados ao longo do capítulo anterior: lembramos as peças da *Commedia dell’Arte* e as comédias de Ruzante, já sugeridas por alguns críticos sardos, às quais seria interessante acrescentar – a nosso ver – as peças do “teatro poliglota” veneziano compostas no século XVI por autores como Andrea Calmo e Gigio Artemio Giancarli (HENKE; KATRITZKY, 2014), que seguem a produção ruzantiana e que antecipam alguns desenvolvimentos da *Commedia dell’Arte*. Por outro lado, limitando-se ao âmbito histórico e geográfico da Sardenha, é interessante citar mais uma vez o contraste bilíngue sardo-espanhol do século XVII contido em *Alabanças de San George* de Francesco Carmona. Remontando ao teatro latino, lembramos, enfim, a peça *Poenulus* de Plauto.

Os intertextos presentes na comédia de Melis pertencem principalmente ao domínio da oralidade: exemplos deles são os provérbios, as rezas populares e as cantigas de roda; não faltam, contudo, títulos ou trechos de canções, – principalmente árias de Verdi – orações e versículos bíblicos emprestados à dimensão oral, e até títulos de romances, como *Robinson*

40 “toda relación que une un texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que chamarei de *hipotexto*) no qual se enxerta de uma maneira que não é aquela do comentário” (tradução nossa).

Crusoe de Daniel Defoe, citado por Arrafiebi. Para recriar tais intertextos na tradução, a estratégia prioritária consistiu em procurar textos pertencentes ao contexto cultural brasileiro ou vêneto-brasileiro que com eles mantivessem uma correspondência formal. Assim, por exemplo, a seguinte reza em sardo, trâmite a qual Paddori – na segunda cena do segundo ato – pretende afastar raios e trovões:

« Santr'Àbara e santu Jaccu!
 « 'Osu potais is crai' de lampu
 « 'Osu potais is crai' de xeu
 « No toccheis a fillu alleḡu
 « Nè in domu nè in su sattu
 « Santr'Àbara e Santu jaccu!...⁴¹
 (MELIS, 1977, p. 34)

encontra uma correspondência quase perfeita nas duas rezas em *talian* “Santa Barbara benedeta, che no la me ciapa ‘sta saeta!”⁴² e “Santa Barbara e San Simon, difendime dale saete, dai strissi e dai bruti ton!”⁴³, ambas presentes no dicionário de Stawinski (1987, p. 14) e por nós adaptadas à pronúncia do personagem de Salvatore.

Em outros casos, a correspondência formal gerada não manteve a mesma proximidade: por exemplo, as tentativas de reproduzir em *talian* a citação bíblica em latim “sardizado” do capítulo 1, versículo 28 da Gênese “Crescètiburru etti mrutipricamini”, que encerra a peça, e que corresponde ao latim “Crescite et multiplicamini”⁴⁴ – anteriormente citada na subseção 2.3 – não produziram resultados convencedores do ponto de vista do efeito cômico. Resolvemos, portanto, trocá-la pelos primeiros versos da oração popular a Santo Antônio de Pádua “Si quaeris miracula” pronunciados por Nanetto Pipetta no romance de Bernardi (2009, p. 99), que transforma o texto em latim “Si quaeris miracula / mors, error, calamitas, / demon, lepra fugiunt, / aegri surgunt sani”⁴⁵ da oração em “Si queri miràcula / Mors ero calamità / Demo lepra fogio / Egri surgo ani” (Ibidem). A escolha foi motivada pelo fato de que tanto o versículo no texto de partida, como o trecho da oração no texto de chegada, são proferidos pelo personagem – que erra até na atribuição da citação – de forma completamente descontextualizada em relação ao resto de sua fala, e portanto a alteração no conteúdo não afeta nem o significado de tal fala, nem sua compreensão.

41 “Santa Bárbara e São Iaco / Vós tendes as chaves do raio / Vós tendes as chaves do céu / Não toqueis nos filhos alheios / Nem em casa, nem no campo / Santa Bárbara e São Iaco!...” (tradução nossa).

42 “Santa Bárbara bendita, que não me atinja esta faísca maldita!”, na tradução de Stawinski (1987, p. 14).

43 “Santa Bárbara e São Simão, defendei-me contra os raios, contra os coriscos e contra os terríveis trovões”, na tradução de Stawinski (1987, p. 14).

44 “Crescei e multiplicai-vos” (tradução nossa).

45 “Se procurares milagres / a morte, o erro, a calamidade, / o demo, a lepra fogem, / os doentes levantam saudáveis” (tradução nossa).

Correspondências formais perfeitas são praticamente impossíveis de se obter também quando o intertexto é uma cantiga de roda ou uma canção: contudo, a substituição de um de tais textos por outro texto a ele não relacionado pode tornar-se uma estratégia de ressignificação da peça que, analogamente ao que foi examinado na subseção anterior no que diz respeito às alterações ficcionais – e também em virtude delas – pode acrescentar um teor político e ideológico inédito à peça. Assim aconteceu, por exemplo, no caso da seguinte cantiga de roda que Arrafiebi declara ter ouvido pelas garotas de Palermo na sétima cena do segundo ato, e que canta ao pai em seu italiano peculiar: “La madama Giulia – Quando si ne vaglia – Arza gli occhi ar cielo – Fàre un sàrtido – Fare un atro – Fa l’arrepatria – Fa la paratria – Ora giù, ora su – Dà un bacio a chi vuoi tu!...”⁴⁶, que foi substituída pela cantiga brasileira conhecida como *Marcha Soldado*, cantada por Rafaele, o *alter ego* vêneto-brasileiro de Arrafiebi, com seu característico sotaque, como segue: “Marsa soldado / cabessa de papel / chen non marsar dirèto / vai preso pro quartel. / O quartel pegó fogo / a polissia deo sinal. / Acòde! Acòde! Acòde! / A bandera nassional!”. Ouvida por Rafaele no Rio de Janeiro, durante a Revolta da Vacina, a cantiga assume um significado que vai além da brincadeira de crianças, aludindo possivelmente à tentativa falida de golpe que foi orquestrada em alguns quartéis da cidade durante a revolta. Analogamente, o primeiro verso da ária *Trovatore*, que Arrafiebi canta na sexta cena do terceiro ato, foi substituído pelos seguintes dois quartetos da canção *Vacina Obrigatória*, – que se tornou famosa na versão de Mário Pinheiro – e que, mais uma vez, foi adaptada ao sotaque vêneto de Rafaele:

Anda o povo asselerado con orror a palmatòria
 Por causa dessa lambansa da vassina obrigatòria
 Os manatas da sabensa estón teimando desta véis
 En meter o fero a pulso ben no brasso do freghéis.
 [...]

 Èo non vó nesse arastón sen faser o meo barùglio
 Os dotori da siènsia terón mesmo che ir no embrùglio
 Non embarco na canoa che a vassina me persèghi
 Vón meter fero no boi ou nos diabos che os carèghi.

Esse novo intertexto também contribui para a ressignificação política da peça e do personagem de Arrafiebi-Rafaele, trazendo uma espécie de testemunho coletivo dos acontecimentos que condiz com o novo diálogo entre Rafaele e o farmacêutico comentado na subseção anterior.

46 “A madame Júlia – Quando for embora – Levante o olhar para o céu – Dar um pulo – Dar outro – Fazer reverência – Fazer penitência – Agora para baixo, agora para cima – Dê um beijo em quem você quiser!...” (tradução nossa: enquanto traduzimos os vocábulos a partir da forma correta em italiano, deixamos a sintaxe da frase inalterada, para reproduzir o estilo da fala de Arrafiebi).

Termina o conjunto de exemplos de correspondências formais a substituição de um trecho da ária *La Donna è Mobile* do *Rigoletto* de Verdi, cantado por Arrafiebi mais uma vez errando a letra, – “La donna è un mobile / Qual spuma al vento / Muta d’argento / E di mestier”⁴⁷ – pela versão integral do poema *Amore co Amore si paga* de Juó Bananére, do qual reproduzimos em seguida o primeiro quarteto: “Xinguê, xigaste! Vigna afatigada i triste / I triste i afatigada io vigna; / Tu tigna a arma povolada di sogno / I a arma povolada di sogno io tigna”. Em sua ressignificação, a decepção amorosa de Arrafiebi-Rafaele se mantém evidente, possibilitando também a construção de uma nova intertextualidade com o personagem e a obra de Bananére.

Apesar dos múltiplos exemplos nos quais foi possível estabelecer uma correspondência formal entre intertextos no texto de partida e textos já existentes na cultura de chegada, em alguns casos foi preciso recriar *ex nihilo* citações bíblicas em latim com sotaque popular e provérbios pelos quais não havia nenhuma versão existente tão próxima no contexto de chegada. Assim, o trecho das *Litaniae Lauretanae* à Virgem Maria declamado com sotaque sardo por Paddori na sétima cena do primeiro ato como “domus ariasa, turrisi e brunniasa e fidèli sraca” – “domus aurea, turris eburnea, foederis arca”⁴⁸ em latim standard – foi adaptado à fonética do *talian* como “domussàura, turis ebrugna, fede eresiarca” para manter o efeito cômico. Analogamente, na segunda cena do segundo ato, a frase em latim “Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris”⁴⁹, – que faz parte da liturgia da quarta-feira de Cinzas – pronunciada por Paddori como “Mementomono, pùrveris esti, i pùrverisi torrerèbutu!” foi recriada com sotaque *talian* como “Mementomo, che pùlvari te si, e in pùlvari i te verteri”. No que diz respeito aos provérbios, enquanto os dois ditados sardos “Femmia arrebuggia, bècciu corriazzu, e genti prettoccada [...] no’ cicca’ mai motti”⁵⁰ – quarta cena do primeiro ato – e “Mellu’ fillu miu mau, in mes’ ’e boñus, che fillu miu boñu in mes’ ’e màusu”⁵¹ – primeira cena do terceiro ato – foram traduzidos praticamente ao pé da letra para o *talian* como “Fémene birbante, vèci testardi e zente mata [...] no i serca mai la mòrte” e “Mèio on fiol tristo in mèdo ai bònì, che un fiòlo bon in mèdo ai tristi”, outros ditados requereram mais criatividade. O provérbio sardo “quaddu friau sa sedda si timidi”⁵², – sexta cena do segundo ato – para o qual não encontramos nenhuma correspondência formal em

47 “A mulher é um móvel / Como espuma ao vento / Muda de prata / E de trabalho (sic)” (tradução nossa).

48 “casa de ouro, torre de marfim, arca da aliança” (tradução nossa).

49 “Lembra-te, homem, que és pó, e em pó te tornarás” (tradução nossa).

50 “Mulher perversa, velho cabeçudo e povo maluco [...] nunca procura a morte” (tradução nossa, em que procuramos manter o registro coloquial).

51 “Melhor um filho mau no meio dos bons, do que um filho bom no meio dos maus” (tradução nossa).

52 “o cavalo ferido tem medo da sela” (tradução nossa).

talian, por outro lado corresponde formalmente ao português “gato escaldado tem medo de água fria”, razão pela qual a solução encontrada consistiu em traduzir o provérbio português para o *talian* “el gato scaldà el ga paura de l’acqua freda”, compreensível para uma plateia de espectadores bilíngues. Enfim, para o ditado “Su fammin’ ’e zi’ Andriou, chi ’nc’ ia’ pappau sa moba e’ su bestiou”⁵³ – segunda cena do primeiro ato – resolvemos recriar a seguinte versão em *talian*, procurando manter, ao mesmo tempo, a presença de uma rima e o campo semântico: “El ga la fame de compar Piero, che el ga magnà un boi vivo e intiero”⁵⁴.

Terminamos a análise da transtextualidade em *Ziu Paddori* discutindo a metatextualidade: em relação a qual obra ou gênero textual a peça de Melis poderia ser definida um metatexto? A nosso ver, alguns indícios apontam para uma possível relação de metatextualidade entre *Ziu Paddori* e o gênero trágico. A segunda cena do primeiro ato soa como uma paródia – tanto no sentido de repetição com distância crítica que lhe atribui Hutcheon (1985), como na acepção de deformação e ridicularização de um texto preesistente formulada por Ceia (2019) – da parte final de uma tragédia, com seu clímax na descoberta por parte de Gervasio de que o banco do qual é cliente teria supostamente entrado em falência, e o desfecho no momento em que o turinês cogita suicidar-se com um revólver, para depois desistir de seu propósito ao descobrir que tudo não passa de um mal-entendido. Os comentários de Paddori durante a “leitura” e a observação do comportamento verbal e não verbal de Gervasio, e ao interagir com este, constroem um contraponto cômico, sobretudo nos momentos em que o desespero do comerciante é interpretado por seu observador como dor de estômago. Paralelamente a tal ridicularização explícita da linguagem e da atuação trágica de Gervasio, há outra ridicularização mais sutil, que poderia passar despercebida se não se prestasse atenção para um detalhe relevante: o montante de dinheiro que o comerciante teria no banco antes e depois da suposta falência, respectivamente um milhão de liras e cinquenta mil liras. Conforme cálculos que efetuamos no site do jornal italiano *Il Sole 24 Ore*, visados a atualizar financeiramente tais valores de 1909 para 2015, os montantes atuais corresponderiam, respectivamente, a quatro milhões e duzentos mil euros, e a duzentos e dez mil euros. Portanto, mesmo perdendo um patrimônio milionário, Gervasio permaneceria com uma conta bancária considerável, que sem dúvida deixaria satisfeitas muitas famílias italianas contemporâneas. À luz de tais considerações, o desespero do comerciante de Turim se torna ainda mais patético se comparado com a situação de Paddori, que declara ter a barriga inchada por ter comido um simples troço de pão.

53 “a fome do tio Andriolu, que comeu a mó junto com o jumento” (tradução nossa).

54 “Tem a fome do compadre Pedro, que comeu um boi vivo e inteiro” (tradução nossa).

Nas páginas anteriores discutimos a translação de intertextos do texto de partida – *Ziu Paddori* – para o texto de chegada – *Salvadore*: agora examinaremos brevemente os intertextos ausentes no texto de partida, e que foram acrescentados ao texto de chegada.

Na subseção 3.3 descrevemos uma série de alterações desencadeadas pela adaptação da peça ao Brasil de 1904, entre as quais a inserção da Revolta da Vacina no enredo de *Salvadore*; em particular, comentamos as mudanças efetuadas no diálogo entre Arrafiebi-Rafaele e o farmacêutico, em que o jovem descreve ao padrinho o estado dramático no qual se encontra a cidade do Rio de Janeiro, e a expulsão dos moradores dos cortiços. O intertexto de tal descrição detalhada, implícito na fala do personagem, deriva de matérias de jornais da época, recolhidas em um volume publicado pela Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro, intitulado *1904 - Revolta da Vacina. A maior batalha do Rio*, e pertencente à coleção dos Cadernos da Comunicação (2006). Sempre na subseção anterior, acenamos à substituição do personagem de Eusebio, com o qual Arrafiebi corresponde em *Ziu Paddori*, pelo personagem de Juó Bananére: tal mudança nos induziu a produzir o que poderia ser definido como “pseudointertexto”. Trata-se da adaptação da carta de Eusebio ao estilo da fala de Bananére, já que em *Salvadore* é o personagem criado por Marcondes, amigo de Rafaele, que responde ao jovem soldado enviando informações sobre Pepedda-Bepina; assim, *Salvadore* contém dois intertextos, um real – o poema *Amore co Amore si paga* – e outro “apócrifo” – a carta – ambos explicitamente atribuídos por Rafaele ao amigo Bananére.

Resolvemos colocar a discussão sobre os hipotextos presentes em *Salvadore* na parte final da presente subseção por considerarmos a hipertextualidade no texto de chegada como o resultado da interação entre as várias dimensões da transtextualidade examinadas nos parágrafos e nas páginas anteriores. O hipotexto mais evidente e explícito é, obviamente, o próprio texto de partida, que *Salvadore* transforma e adapta através das estratégias de tradução; menos óbvio é, contudo, o teor de tais estratégias: usando a terminologia de Genette, se trataria de uma transformação direta – como no caso do *Ulisses* de Joyce – ou indireta, como no caso da *Eneida* virgiliana? Embora as características explícitas de uma tradução como translação induzam a pensar na primeira entre as duas opções mantendo *Ziu Paddori* como hipotexto de referência, a resposta se torna menos óbvia e imediata considerando a possível existência de outros hipotextos a serem colocados em relação com o hipertexto de *Salvadore*. *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta* é, com efeito, o mais importante entre estes hipotextos ocultos: o romance de Bernardi, mas também os outros que completam a saga do anti-herói vêneto-brasileiro, e – de maneira geral – as outras narrativas em *talian* lidas pelo tradutor, nortearam tanto do ponto de vista linguístico, como do ponto de vista

cultural, o processo de tradução e adaptação da peça de Melis. Por tal razão, mesmo representando uma transformação direta de *Ziu Paddori* através da tradução, *Salvadore* a nosso ver pode ser considerado, simultaneamente, uma transformação indireta – ou “imitação”, conforme Genette – de *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta*: nos personagens de *Salvadore* e *Antioca* revivem, ao mesmo tempo, *Paddori* e *Antioga*, mas também *Nanetto*, *Gelina*, *Andolo* e os outros personagens do romance bernardiano. Hipotextos ocultos podem ser considerados, também, as prosas e os poemas de *Bananére* que foram examinados durante a tradução com o objetivo de moldar a linguagem de *Rafaele* a partir daquela do personagem criado por *Marcondes*, e que não foram citados explicitamente em *Salvadore*: a nosso ver, neste caso também é possível recorrer à definição genettiana de imitação.

Utilizando o conceito de transtextualidade elaborado por Genette em seus vários desdobramentos, a presente subseção mostrou como o texto de partida e o texto de chegada, embora entreligados do ponto de vista hipertextual em virtude do processo de tradução, possuem identidades diferentes, específicas e marcadas, no que tange aos textos – implícitos ou explícitos, escritos ou orais – com os quais mantêm relações transtextuais. Em particular, foi possível observar a hibridez de *Salvadore*, com sua pluralidade de hipotextos que se acrescentam aos hipotextos em *Ziu Paddori*, e cuja presença se concretiza ao longo do texto através da inserção de intertextos que remetem tanto ao universo de *Nanetto Pipetta*, como ao de *Juó Bananére*, possibilitando um encontro virtual entre estes personagens e *Paddori-Salvadore*. Ao mesmo tempo, porém, é preciso observar que as novas relações hipertextuais e intertextuais introduzidas no texto de chegada não alteram a metatextualidade observada no texto de partida, já que a possível paródia da tragédia que emergiu durante a análise de *Ziu Paddori* no início desta subseção não sofreu nenhuma alteração durante o processo de tradução.

Gostaríamos, enfim, de pôr em evidência o papel importante e delicado que cabe ao tradutor na construção de novas transtextualidades. Tal responsabilidade começa pelo reconhecimento, mas também pela escolha, das várias relações transtextuais – virtualmente ilimitadas – no texto de partida, e continua durante a recriação, no texto de chegada, de relações transtextuais que podem ser reconhecidas e compreendidas pelo público de leitores e espectadores, ao mesmo tempo reproduzindo as relações reconhecidas no texto de partida. O compromisso do tradutor se manifesta, também, na capacidade de introduzir novas relações transtextuais que ressignifiquem o texto de partida, possibilitando leituras políticas nele anteriormente ausentes ou presentes de forma mais implícita.

3.4. PADDORI E ARRAFIEBI ENCONTRAM SALVADORE E RAFAELE: QUESTÕES LINGUÍSTICAS NA TRADUÇÃO

Se a subseção anterior abordou as relações transtextuais que permitem aos textos de partida e de chegada um diálogo implícito ou explícito com outros textos, além de um diálogo recíproco, a presente subseção abordará as relações entre as línguas de partida em *Ziu Paddori* e as línguas de chegada em *Salvadore*, examinando sucintamente algumas peculiaridades fonéticas, morfológicas, sintáticas e lexicais. Como o título desta subseção sugere, tais relações interessarão principalmente as línguas faladas pelos personagens de Paddori-Salvadore e Arrafiebi-Rafaele. No que diz respeito a Gervasio, cabe ressaltar que a transposição linguística do italiano para o português focou na reconstrução de um registro formal, porém sem preservar no texto de chegada as marcas linguísticas do início do século XX, – hoje percebidas como anacrônicas pela maioria dos italianos – que caracterizam o italiano falado pelo personagem no texto de partida. As mesmas observações valem também para o personagem do farmacêutico, cujas falas em *Ziu Paddori* são predominantemente em um italiano formal muito parecido com aquele do turinês; no que tange a Antioga-Antioca, enfim, valem as mesmas observações que serão postas em evidência para a língua de Paddori.

No capítulo 2 do presente trabalho mencionamos o sardo campidanês, a variedade meridional da língua sarda em que foram escritas as comédias-farsas das quais *Ziu Paddori* faz parte, e que se contrapõe às variedades centrais e setentrionais da língua em virtude de uma série de traços lexicais, morfológicos e fonéticos. Entre estes últimos, a palatalização dos grupos latinos “CE” e “CI”, e a passagem das terminações latinas “-E” e “-O” para “-i” e “-u”, podem ser utilizadas para delimitar *grosso modo* a área dentro da qual são falados os dialetos campidaneses (VIRDIS, 1978), embora as duas isoglossas se afastem mutuamente em alguns trechos de seus trajetos (Ibidem). O dialeto de Guamaggiore⁵⁵ falado por Paddori possui algumas características fonéticas compartilhadas com todos ou parte dos dialetos campidaneses, mas também algumas peculiaridades: entre as primeiras, citaremos a prótese da vogal “a” em presença do “R” inicial latino⁵⁶, a metátese do “r”⁵⁷, a nasalização das vogais que precedem o “n” intervocálico⁵⁸(VIRDIS, 1978); entre as segundas, a transformação das vogais finais latinas “-A” e “-E” na vogal *schwa*, fenômeno típico das sub-regiões Trexenta e

55 Cidade com menos de 1000 habitantes situada na sub-região Trexenta.

56 Assim, os correspondentes sardos campidaneses dos termos portugueses “roda” e “rio” são *arroda* e *arriu* (exemplo nosso).

57 Se confronte, por exemplo, o português “sogro” com o sardo campidanês *sorgu* ou *srogu*, ou o português “cérebro” e o italiano *cervello* com o *c’robeddu* de alguns dialetos campidaneses (exemplos nossos).

Gerrei (Ibidem). Com a exceção da metátese do “r”⁵⁹, as particularidades fonéticas apenas citadas não são compartilhadas nem com o vêneto europeu, nem com o *talian*; contudo, no que diz respeito à questão das vogais nasais no sardo de Paddori, o processo de tradução entre línguas gerou como curioso efeito colateral uma espécie de compensação fonética, já que estes fonemas, perdidos na transferência sardo-*talian*, foram recuperados na transferência italiano-português – considerando que o italiano é também privo de vogais nasais.

No que tange à morfologia, as terminações dos participípios passados masculinos singulares em “-au” e “-iu”, e dos infinitivos em “-ai”, “-i” e “-i” que caracterizam o sardo campidanês afetam visivelmente a fala de Paddori, tornando-a mais ágil trâmite a redução do número de sílabas dos adjetivos derivados de participípios e dos verbos ao participípio passado e ao infinitivo, em comparação com o que acontece na língua portuguesa – embora só no caso dos participípios – e com o italiano⁶⁰, mas não necessariamente no caso do *talian*. Com efeito, a língua vêneto-brasileira possibilita o recurso tanto aos infinitivos em “-are”, “-ere” e “-ire”, como às versões sem vogal final em “-ar”, “-er” e “-ir”; no que tange aos participípios passados masculinos singulares, consultando os dicionários de Stawinski (1987), Tonial (1997) e Luzzatto (2000), e obras literárias entre as quais o romance de Bernardi (2009), é possível verificar a coexistência de dois paradigmas – um com as desinências “-à”, “-esto” e “-isto”, outro mais compacto em “-à”, “-uo” e “-io”; mais uma vez, tal variação coincide com aquela que conhecemos entre os falantes da Val d’Alpone no Vêneto.

Uma diferença substancial que contrapõe o sardo – em todas suas variedades dialetais – ao *talian*, mas também ao português e ao italiano, diz respeito à presença de um fenômeno sintático peculiar: o *fronting* de constituintes frasais. Assim, a frase canônica “(Giuanne) est leghende su giornale”, “João está lendo o jornal” pode sofrer o *fronting* do objeto direto, tornando-se “Su giornale est leghende (Giuanne)”, ou do inteiro predicado verbal, gerando a nova frase “Leghende su giornale est (Giuanne)” (JONES, 2013); em ambas as novas frases, o substantivo sublinhado é caracterizado pela presença de um acento tônico primário (Ibidem). Na peça, os personagens de Paddori e Antioga utilizam o *fronting* para proferir maldições ou comentários irônicos, nos quais um dos primeiros substantivos da frase rima com a última palavra pronunciada pelo interlocutor. Assim, por exemplo, na oitava cena do segundo ato,

58 Assim, em alguns dialetos campidaneses o português “pão” e o italiano *pane* correspondem ao sardo *pāi*, o português “lua” e o italiano *luna* correspondem ao sardo *lūa* (exemplos nossos).

59 As variantes *comprar(e)* e *crompar(e)* em *talian* são ambas dicionarizadas por Stawinski (1987) e Luzzatto (2000) em correspondência do português “comprar”. Como falantes do vêneto, podemos testemunhar a existência de ambas as variantes – com e sem metátese – também no vêneto falado em Roncà, que faz parte dos dialetos da Val d’Alpone (província de Verona).

60 Em relação ao português, se comparem os participípios passados em “-ado” e “-ido”; em relação ao italiano, além dos participípios passados em “-ato”, “-uto” e “-ito”, os infinitivos em “-are”, “-ere” e “-ire”.

quando Paddori termina sua fala com a palavra *potacariu*, – “farmacêutico” – Antioga, responde “Sa’ ucca che un’ sobariu, potta tui”, literalmente, “A boca como um celeiro, tem você”, com estrutura OVS e com rima *potacariu-sobariu*. Em casos como este, a frase traduzida em *talian*, mesmo reproduzindo a rima, manterá a ordem sintática SVO, justificada pelo fato do *fronting* não pertencer aos fenômenos sintáticos típicos do *talian*, e portanto a rima aparecerá no final da frase.

Considerando, enfim, o léxico de Paddori, o desafio principal não consistiu na tradução do sardo para o vêneto dos termos populares ligados, por exemplo, à esfera da agricultura ou da saúde, e sim, em verificar que houvesse coincidência entre a tradução de tais termos para o vêneto europeu e as correspondentes versões em *talian*. Tal desafio é devido pelo menos a duas razões: a primeira é o afastamento geográfico entre os falantes do *talian* e os falantes do vêneto europeu, que permitiu aos primeiros a preservação de vocábulos que os segundos perderam por conta das influências do italiano – a língua oficial da Itália a partir da unificação; a segunda é o encontro dos colônos vênéticos, na chegada ao Brasil, com animais, árvores e plantas autóctones, diferentes daqueles presentes na Europa, e o contato com instrumentos e técnicas agrícolas locais, também diferentes daqueles conhecidos e praticados na Itália do norte – mudanças, essas, que causaram a inclusão no *talian* de novos vocábulos, desconhecidos no Vêneto.

Na subseção 3.1 afirmamos que no *talian* falado por Paddori-Salvadore e Antioga-Antioga no texto de chegada coexistem elementos de naturalidade e artificialidade, e justificamos essa afirmação considerando que tal tipo de *talian* procede de uma língua viva – o dialeto vêneto da Val d’Alpone falado pelo tradutor – e, ao mesmo tempo, incorpora vocábulos presentes nos dicionários de Stawinski (1987), Tonial (1997) e Luzzatto (2000), que pertencem ao *talian* como coine supradialetal⁶¹. A presença de diferentes alternativas fonéticas para a mesma palavra nos dicionários, junto com os paradigmas verbais concorrentes – um exemplo dos quais foi examinado anteriormente em relação ao particípio passado masculino singular – proporcionam ao tradutor uma considerável riqueza lexical, além da possibilidade de construir as frases em *talian* com um ritmo que dependerá da escolha de palavras mais ou menos breves entre as alternativas disponíveis. Que tal questão no *talian* escrito dependa principalmente de escolhas estilísticas é confirmado também por Luzzatto (1997, p. 70), o qual, ao indicar a possibilidade de usar uma entre as três formas – *feva*, *fea* e *fasea* – correspondentes ao português “fazia”, comenta “Usa-se uma ou outra por questões de

61 Prova disso é, a nosso ver, o fato de que tais dicionários contemplam diferentes variantes fonéticas do mesmo vocábulo, que normalmente, na língua falada, não seriam utilizadas todas pelo mesmo locutor.

eufonia”. É, a nosso ver, interessante também o fato de que formas concorrentes aparecem já em *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta*, onde – entre os vários exemplos – nos foi possível encontrar as três formas *vago*, *vao* e *vo*, correspondentes ao português “vou”.

Em síntese, a nosso ver, tais observações relativas ao uso simultâneo de formas concorrentes de uma mesma palavra ou de um mesmo morfema, junto com a observação, feita na subseção 2.1, de que o *talian* surgiu como coiné de diferentes dialetos vênéticos – apresentando, portanto, características que no Vêneto seria praticamente impossível encontrar em conjunto em um único dialeto – possibilitam afirmar que a hibridade do *talian* utilizado no texto de chegada – fruto, como já ressaltamos, do encontro entre um dialeto falado no Vêneto e o *talian* literário – não o afasta nem do ponto de vista lexical, nem do ponto de vista morfossintático dos textos literários em *talian* que examinamos ao longo da presente pesquisa.

Cabe uma última observação em relação ao sistema ortográfico adotado para as falas traduzidas em *talian*: embora a *Regione Veneto* tenha aprovado, em 14 de dezembro de 2017, uma grafia vêneta oficial, optamos por não utilizá-la em virtude do fato de que tanto os dicionários e as gramáticas, como as obras literárias em *talian* que consultamos para realizar a tradução, foram escritos em uma grafia baseada no sistema ortográfico da língua italiana. Consideramos, portanto, que o público de leitores esteja acostumado com tal sistema tradicional, o que deve ser absolutamente levado em consideração ao implementar uma tradução pensada não apenas para ser lida, mas também para ser encenada, ou seja, para ser convertida em som e ação; contudo, não descartamos a possibilidade de adaptarmos futuramente a tradução à nova grafia oficial, caso esta seja adotada pela maioria dos escritores em *talian*.

Como foi evidenciado ao longo do presente trabalho, o italiano falado por Arrafiebi sofre fortes interferências fonéticas, morfossintáticas e lexicais que procedem do sardo campidanês: não é coincidência, portanto, se muitos dos fenômenos atribuídos à língua de Paddori forem encontrados também na fala do jovem soldado. Entre os fenômenos fonéticos, acrescentaremos à já citada prótese da vogal “a”⁶² – e à metátese do “r”⁶³ – a rotacização do “l” pré-consonântico⁶⁴, a transformação do nexos consonântico [ns] em [nts]⁶⁵ e a geminação de consoantes que em italiano seriam simples. Trata-se de particularidades fonéticas presentes

62 Por exemplo, na oitava cena do primeiro ato, Arrafiebi usa os termos *arrabbiosi* e *arrelligione* (com consoante “l” geminada) no lugar do italiano standard *rabbiosi* e *religione*.

63 No mesmo trecho da oitava cena, o jovem utiliza a palavra *dromono* no lugar do italiano standard *dormono*.

64 Sempre na oitava cena do primeiro ato, citaremos os termos *sordato* e *sortanto* no lugar do italiano standard *soldato* e *soltanto*.

65 Na primeira cena do terceiro ato, Arrafiebi usa os termos *penzare* e *penzamento* no lugar do italiano standard *pensare* e *pensiero* (*pensamentu* é o termo em sardo).

também no atual italiano regional da Sardenha; neste, porém, é ausente a transformação em “-o” da desinência de substantivos italianos masculinos singulares que terminam em “-e”, como *amore*, *fiore* e *odore*, típica da fala de Arrafiebi – o que nos induz a pensar que, contrariamente aos outros fenômenos fonéticos, poderia tratar-se simplesmente de um recurso cômico criado por Melis.

Entre os fenômenos sintáticos presentes na língua de Arrafiebi emerge o *fronting* de constituintes frasais, já citado durante a descrição da língua de Paddori: assim, na oitava cena do segundo ato, o jovem se dirige aos pais, em um híbrido quase perfeito entre sardo e italiano, pronunciando a frase “Ma sempri certando siete voi!” – literalmente, “Mas sempre brigando estão vocês!” – enquanto na quinta cena do terceiro ato reflete assim: “tormentato sono io, e bene pure!” – sempre literalmente, “atormentado estou eu, e muito mesmo!”.

No que tange, enfim, ao léxico do personagem, o leitor se depara com um vocabulário virtualmente duplicado em relação àqueles do italiano e do sardo, já que, escrevendo as partes de Arrafiebi, Melis pode quase sempre escolher entre italianizar um vocábulo sardo e sardizar um termo italiano, ao mesmo tempo tendo mais liberdade para moldar o ritmo e a agilidade de cada fala, e mais possibilidades de gerar efeitos cômicos, sobretudo quando a deformação de um vocábulo vai além da mera questão da interferência fonética, ressignificando-o. Assim acontece, por exemplo, na carta que Arrafiebi escreve ao amigo Eusebio, carta na qual, referindo-se a Pepedda, usa o neologismo *disnamorata* no lugar do termo correto *innamorata* – uma deformação que, em vista da iminente revelação da traição por parte da jovem, tem o sabor de uma premonição ou de um ato falho. Tal técnica de deformação usada para ressignificar uma palavra é largamente utilizada na língua de Juó Bananére para dotar os textos de duplos sentidos e de duplas chaves de leitura, de maneira tal que, ao mesmo tempo que o personagem de Marcondes afirma algo, a leitura em segundo plano assume um valor crítico em relação ao que é afirmado em primeiro plano.

Como será agora evidenciado, a linguagem de Arrafiebi compartilha outras características com a linguagem de Bananére, o que nos induziu a utilizá-la como ponto de partida para construir a linguagem de Rafaele. Usando como corpus a obra *La Divina Increnca*, Benedito Antunes (1998) analisou meticulosamente, tanto do ponto de vista fonético, como do ponto de vista sintático e lexical, a língua utilizada pelo personagem criado por Marcondes. Dos treze fenômenos fonéticos de desvio do português standard encontrados nos textos de Bananére, quatro – alofones, aférese, prótese e sonorização – são compartilhados com a fala de Arrafiebi. Entre os fenômenos sintáticos, o pesquisador (Ibidem) distingue entre desvios de concordância nominal e verbal, de regência e de

colocação: as duas primeiras tipologias de erro se encontram também na linguagem de Arrafiebi, como é possível observar, respetivamente, nas frases “la mia disnamorata Pepedda non sono quà” – literalmente, “a minha desnamorada Pepedda não estão aqui”, quinta cena do segundo ato – e “come un fiore che vivesse, vive e viverà chene de bevanda, e chene di vivanda” – sempre literalmente, “como uma flor que vivesse, vive e viverá sem de bebida, e sem de comida”, sexta cena do primeiro ato.

Em relação ao léxico, Antunes (1998) distingue entre cinco categorias: palavras comuns ao italiano e ao português, entre as quais se encontram formas com grafia correta, formas alteradas ou deformadas, e formas – com ou sem diferenças gráficas – cujos significados são diferentes nos dois idiomas; palavras italianas, providas ou desprovidas de alterações na grafia; palavras portuguesas, também com ou sem deformações; palavras estranhas a ambos os idiomas; nomes próprios. Quanto ao léxico de Arrafiebi, é possível encontrar exemplos pertencentes a cada uma de tais categorias: as palavras comuns ao sardo e ao italiano, em muitos casos, se caracterizam pela grafia deformada, gerada pela interferência entre os dois idiomas, como acontece no caso de *fazzo* – fusão entre o italiano *faccio* e o sardo *fatzu*; as palavras italianas, em alguns casos, apresentam formas corretas, mas na maioria dos casos são alteradas – por exemplo, os termos *padre* e *madre* se tornam *parde* e *marde*; as palavras sardas, na maioria dos casos, são adaptadas à grafia, à fonética e até à morfologia do italiano, como no caso de *spollinche*, do sardo *spollincas*, “nuas”; as palavras de origem estrangeira utilizadas por Arrafiebi se limitam aos três imperativos em francês “Marche, marchon, marchez!” – com a omissão do “s” final no imperativo da primeira pessoa do plural; quanto aos nomes próprios, Giuseppe Garibaldi e Robinson Crusoe se tornam Galibardi e Robison (sic) Crosuè.

Na subsecção 3.2 enfatizamos a importância de dar a língua de Rafaele – que, lembramos, não possui nenhuma pretensão de descrever fielmente a fala dos colonos do início do século XX ou da contemporaneidade – um sotaque vênето-brasileiro reconhecível, sobretudo para manter a suspensão voluntária da descrença de um hipotético público de espectadores. Por isso, levando em conta tais exigências cênicas, as partes de Arrafiebi, que inicialmente tinham sido traduzidas usando um estilo o mais próximo possível àquele de Bananére, foram retraduzidas tentando responder a uma questão simples em si, mas complexa no que tange às consequências práticas: como falaria Juó Bananére se, ao invés de ser oriundo da Campânia ou filho de campanos migrados para o Brasil, tivesse nascido no Vênето ou em uma família de colonos vênетos? Tentaremos fornecer uma possível resposta nos próximos parágrafos.

Em relação à questão da interferência fonética entre *talian* e português, foram utilizadas as observações empíricas de Santos (2001, p. 84-86) no que diz respeito ao português falado pelos colonos ítalo-brasileiros do Rio Grande do Sul. Em suas observações, que dialogam com a literatura especializada, a pesquisadora (Ibidem) cita os fenômenos seguintes: realização do “r” simples em lugar do “r” geminado, – e vice-versa, em casos de hipercorreção – como em *caroça* por “carroça” e *arrame* por “arame” (SANTOS, 2001, p. 84-86); realização do ditongo decrescente nasal final “ão” como “on”, – e vice-versa, sempre em casos de hipercorreção – como em *coraçon* por “coração” e *são* por “som” (Ibidem); fricativas /ʃ/ e /ʒ/ do português transformadas respectivamente nas correspondentes fricativas /s/ e /z/, – traço, esse, reconhecível sobretudo na geração dos mais velhos – como em *zogo* por “jogo” e *deissa* por “deixa”; enfim, palatalização das consoantes dentais /d/ e /t/, diante de /i/ e /j/, ausente. Com exceção da desnasalização do ditongo “ão”, – vogais e ditongos nasais são ausentes no italiano standard – tais fenômenos de interferência fonética existem também entre italiano e vêneto, sobretudo considerando os falantes nascidos antes, ou logo depois, da Segunda Guerra Mundial. Assim, as palavras italianas *terra*, *sciopero* e o estrangeirismo de origem francesa *abat-jour* serão pronunciados, respectivamente, como *tera*, *siopero* e *abazur* (observação nossa). Para terminar, nenhum fenômeno de despalatalização das consoantes dentais acontece entre italiano e vêneto, já que nenhuma das duas línguas palataliza /d/ e /t/ diante de /i/ e /j/. Nossa tradução incorporou as observações de Santos, sem, contudo, introduzir nenhum fenômeno de hipercorreção na fala de Rafaele.

Oportunidades para a implementação de soluções criativas na tradução das falas de Rafaele são providenciadas pela potencial duplicação do vocabulário a partir dos repertórios lexicais do *talian* e do português, analogamente ao que foi já observado nas línguas de Arrafiebi e de Bananére. Para exemplificar tal afirmação, é útil retomar as cinco categorias lexicais analisadas por Antunes (1998) em Bananére: em relação às palavras comuns ao *talian* e ao português, é possível encontrar as três tipologias – com grafia correta, com grafia alterada ou deformada, com ou sem diferenças gráficas e com significados diferentes nos dois idiomas – anteriormente discutidas; no que tange às palavras em *talian*, enquanto a grafia segue o padrão vêneto-brasileiro, a fonética pode ocasionalmente sofrer leves hibridações com o português; as palavras portuguesas, mesmo no caso em que não haja nenhuma alteração fonética, são escritas de acordo com a grafia do *talian*, para reforçar até do ponto de vista visual a perspectiva de um falante de origem estrangeira; os estrangeirismos franceses são mantidos, acrescentando o “s” final ao imperativo *marchon* do texto de partida; enfim, enquanto a deformação em Galibardi do sobrenome Garibaldi presente em *Ziu Paddori* foi

preservada, a alteração em Robison Crosuè do nome do personagem de Robinson Crusoe foi substituída por uma nova deformação, Lobisome Cruze, em virtude da qual, mais adiante na peça, Rafaele poderá hipotizar um parentesco entre o protagonista do romance de Defoe e “un dottor che se sama Osvaldo Cruze”⁶⁶.

Concluiremos, agora, relembrando brevemente, quais são as questões de tradução que dão o título ao presente capítulo, e ressaltando o fato de que, apesar de serem tratadas em subseções separadas, tais questões são interdependentes e se afetam mutuamente.

“Como traduzir um texto escrito em diversas línguas ao mesmo tempo? Como ‘devolver’ o efeito de pluralidade? E se se traduz para diversas línguas ao mesmo tempo, chamar-se-á a isso traduzir?”. A partir destes três questionamentos derridianos, a análise das possíveis estratégias de tradução para textos multilíngues e o exame das diversas acepções do adjetivo “multilíngue”, desenvolvidos na subseção 3.1, evidenciaram não apenas a possibilidade, mas também a necessidade de traduzir textos escritos em várias línguas ao mesmo tempo para textos que sejam, por sua vez, multilíngues.

Quais são os elementos específicos de um texto pensado para ser encenado? É possível definir um modelo de encenação sarda e um modelo de encenação vêneta-brasileira? De que forma as especificidades de um texto a ser encenado, e as especificidades dos contextos de partida e de chegada, afetam concretamente a tradução de *Ziu Paddori*? Além de discutir tais questões, a subseção 3.2 evidenciou como algumas escolhas relativas à tradução e à adaptação da peça produziram alterações ficcionais que, além de afetarem o enredo, possibilitaram a introdução de reflexões políticas e ideológicas ausentes, ou não evidentes, no texto de partida.

Quais tipos de relações existem entre o texto de partida e outros textos que com ele dialogam implícita ou explicitamente? Como transferir tais relações para o texto de chegada? É possível que novas relações transtextuais surjam como fruto – intencional ou não intencional – do processo de tradução? Através do conceito de transtextualidade introduzido por Genette, a subseção 3.3 evidenciou as identidades específicas do texto de partida e do texto de chegada no que diz respeito às relações com outros textos, particularmente na questão dos hipotextos de *Salvadore*, que dialoga com outros dois “mundos”, o de Nanetto Pipetta e o de Juó Bananére.

Quais tipos de relações existem, enfim, entre as línguas de partida em *Ziu Paddori* e as línguas de chegada em *Salvadore*? A subseção 3.4 analisou sucintamente algumas características fonéticas, morfológicas, sintáticas e lexicais do sardo de Paddori e do italiano sardizado de Arrafiebi: enquanto a língua do personagem do pai foi comparada àquela de 66 “um doutor que se chama Oswaldo Cruz” (tradução nossa).

Salvadore, seu *alter ego* vêneto-brasileiro no texto de chegada, a língua do personagem do filho entrou em um processo de comparação com a de seu *alter ego* Rafaele, mas também com a de Juó Bananére, que na primeira fase da tradução foi utilizada como protótipo para a construção de uma língua híbrida.

4. *SALVADORE*: TRADUÇÃO INTEGRAL COMENTADA DE *ZIU PADDORI* PARA O *TALIAN* E O PORTUGUÊS

4.1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES DO TRADUTOR-PESQUISADOR

As notas de rodapé que comentam as escolhas de tradução de *Ziu Paddori* foram colocadas no texto de partida: optamos por tal solução por avaliarmos que permitiria uma leitura dramatúrgica fluente do texto de chegada – *Salvadore* – a um público-alvo de leitores ou atores e, ao mesmo tempo, possibilitaria uma análise das principais estratégias tradutórias a um público-alvo pertencente ao âmbito da academia.

Enquanto os nomes dos personagens da peça – Paddori, Arrafiebi, Gervasio, Antioga e Su Potacariu – foram adaptados às convenções onomásticas do português brasileiro e do *talian*, tornando-se *Salvadore*, *Rafaele*, *Gervásio*, *Antioca* e *El Spessiero*, a toponomástica presente no texto de partida, relativa a cidades reais da Sardenha, foi substituída por uma toponomástica fictícia, cujas cidades foram criadas acrescentando o adjetivo “Nova” a nomes de lugares oriundos das províncias de Verona e Vicenza, no Vêneto. Esta escolha foi motivada pelo objetivo de criar um contexto geográfico cuja onomástica de origem vêneta possa ser percebida como familiar por colonos de origem norte-italiana oriundos de diversos estados do Brasil – como o Rio Grande do Sul, o Paraná, Santa Catarina e o Espírito Santo. Uma exceção a tal escolha é dada pelas cidades de Cagliari – capital da Sardenha – e Palermo, – capital da Sicília – substituídas pelas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro: a escolha de São Paulo se deve ao fato de ser a cidade na qual mora Juó Bananére, que no texto de chegada toma o lugar de Eusebio, o amigo de Arrafiebi em *Ziu Paddori*; a escolha do Rio de Janeiro, que foi já comentada no terceiro capítulo, é justificada pela inclusão da Revolta da Vacina como evento histórico presente em *Salvadore*.

4.2. ZIU PADDORI E SALVADORE: TEXTO EM PARALELO

ZIU PADDORI

Commedia in tre atti

PERSONAGGI

GERVASIO – Commerciante torinese

PADDORI – Pastore di Guamaggiore⁶⁷

ANTIOGA – Moglie di Paddori

ARRAFIEBI – Figlio di Paddori, soldato in congedo

SU POTACARIU

IL CAPOSTAZIONE

IL PORTALETTERE

VIAGGIATORI

ATTO PRIMO

La scena ha luogo in una stazione delle ferrovie secondarie sarde (Suelli); vi sono due porte laterali; una a destra: entrata; ed una di fronte: uscita; una panca, di fronte alla quale ci dev'essere lo sportello per i biglietti: alcuni manifesti riguardanti orari ferroviari, dei réclames, ecc.

SCENA I.

GERVASIO – *(Ricco commerciante. Seduto all'estremità della panca... è tutto intento a leggere un giornale del continente; dopo un po' di pausa smette di leggere).* Countac! in questa benedetta Sardegna anche i treni sono lenti; è già mezz'ora che aspetto invano questo treno lumaca! ed ancora, diavolo, non si fa vedere. Oh! se le condizioni del mio stato

SALVADORE

Comédia em três atos

PERSONAGENS

GERVÁSIO – Comerciante paulistano

SALVADORE – Criador de gado de Nova Lonigo

ANTÌOCA – Esposa de Salvatore

RAFAELE – Filho de Salvatore, soldado que terminou o serviço militar

EL SPESSIERO (O FARMACÊUTICO)

O CHEFE DA ESTAÇÃO

O CARTEIRO

VIAJANTES

PRIMEIRO ATO

A cena se passa em uma estação ferroviária nas colônias italianas; há duas portas laterais: uma à direita – entrada – e outra na frente – saída; um banco, na frente do qual será colocado o guichê para as passagens; alguns cartazes com os horários dos trens, propaganda, etc.

CENA I.

GERVÁSIO – *(Rico comerciante. Sentado à extremidade do banco, está concentrado na leitura de um jornal de São Paulo; após um tempo, interrompe a leitura).* Nossa senhora! Nesta bendita colônia até os trens vão mais devagar! Já faz meia hora que estou esperando esta lesma de trem! E ainda não apareceu, raios! Ai! Se minha condição não me obrigasse a viajar para estes

67 A cidade de Guamaggiore foi substituída por Nova Lonigo, cidade fictícia.

non m'avessero costretto a venire in questi benedetti paesi, sarei rimasto ben volentieri a Torino. Ahi Torino! città tutta brio! tutta movimento!... lì, lì c'è movimento! lì si sente davvero la vita; non certo in questo luogo, dove spesso s'è costretti a trattare con ignoranti che non si capiscono, con gente rozza, superstiziosa che parla un dialetto brutto ed incomprensibile. (*Guarda l'orologio*). Eh, countac! altri cinque minuti, e questo treno non si sente ancora; bisogna avere proprio una buona dose di pazienza. Auff! (*s'alza impaziente; quindi in scena entra ziu PADDORI "a bertula a coddu e a fusti in manus"*. Gervasio, vedendolo, fa un gesto di disgusto e si rimette a leggere).

SCENA II.

PADDORI – Ge' incia' dua' 'maginis! tottu su logu vrannissau! Ma, anu' anca s' ant a fai i' billettusu po essir' a forasa? accabi patt' app' a impunnai!..... Ch' incàppasa ddu dimandu a su sannori (*S'avvicina a Gervasio e si toglie « sa berritta »*): Bona stràdasa, su sannori!... Cumpadessada ca ddi fazzu un' porposta...

GERV. – (Che diavolo vuole costui?) Chiedete qualche cosa?

PADD. – Ahn? appu nau, anqui anca si faint' i billettusu⁶⁸.

GERV. – Volete dire belletti?

PADD. – Sissannori, billettusu po essir' a fòrasa.

GERV. – Ma dite proprio di quella sostanza che serve per abbellire il volto alle signore e che si chiama belletto?⁶⁹

benditos lugares, teria ficado de bom grado em São Paulo. São Paulo! Cidade vivaz, toda movimento! Lá, lá é que tem movimento mesmo! Lá é que dá para sentir a vida! Decerto não neste lugar, onde amiúde sou obrigado a tratar com ignorantes que não dá para entender, com gente rude, supersticiosa que fala um dialeto feio e incomprensível. (*Olha para o relógio*). Nossa senhora! Mais cinco minutos passaram, e ainda não se ouve o trem; é preciso ter uma boa dose de paciência. Ufa! (*levanta com impaciência; logo, entra em cena SALVADORE, com um alforje no ombro e um bastão na mão. Ao vê-lo, Gervásio faz um gesto de nojo e volta a ler*).

CENA II.

SALVADORE – Varda quante imàgini! Tuti i muri scarabociai! Ma ndoe se fai i bilieti par viaiar? Da che bande gonti da ndar?... Dèssò ghe dimando a quel sior (*Se aproxima a Gervásio e tira o chapéu*): Bon dí, sior!... Scusème, a go da dimandarve 'na roba...

GERV. – (Que raios quer este sujeito?) O senhor perguntou algo?

SALV. – Ahn? A ve go dimandà ndoe che se fa i bilieti par viaiar.

GERV. – O senhor quer dizer “viaiar”?

SALV. – Sior si, i bilieti par viaiar.

GERV. – O senhor se refere mesmo à ação de expressar-se por meio de gritos de desaprovação, definida pelo termo “viaiar”?

68 O mal-entendido entre o termo sardo *billettus* (“passagens”) e o italiano *belletti* (“maquiagem”) foi substituído pelo mal-entendido entre o *talian viaiar* (“viajar”) e o português “viaiar”.

69 O nível de formalidade nesta fala de Gervásio foi intensificado no texto de chegada, ao ponto de tornar-se quase um verbete de dicionário, para enfatizar as características grotescas e pedantes do personagem.

PADD. – Ca sissi ddi nanta. (Inca se’ nasciu cun conch’ e tottu). (*si accorge che Gervasio ha un biglietto d’ingresso tra il nastro del cappello*) : Ddu bidi uḡ da cùstusu, mi paridi!

GERV. – Ah! intendete dire biglietti?

PADD. – Èia! conch’ e quaddu⁷⁰! ancor’ a ddu crumpèndi fudi; uḡ ora aboxinendu inguḡi; cropu de su maumettu⁷¹!

GERV. – Ecco li, in quella specie di finestra⁷²?

PADD. – Minestra? (Ita tiau esti imbustichendu?) Minestra! m’appu pappau uḡ mussiedd’ e paḡi⁷³ immoi immoi; pottu su ’iddiu che uḡa pezz’ atresi⁷⁴! (*avvicinandosi*) Anḡi ’anca si fàinti i’ billettusu, dd’ appu nau; ca deppi benn’ Arrafiebi ’e fai su sodrau!...

GERV. – (*Accennandoglielo col dito*). In quello sportello.

PADD. – Ah! immoi crumpendu! inguḡi... Nasciu! immipariada uḡ cassadòpisi! panza’ ca fudi po kassai madroaḡsa! Bah! andeu’ ddòi (*si dirige verso lo sportello*). Oh su meri, si pòdidi, ò?

CAPOST. – (*dietro lo sportello*) Chi è?

SALV. – Sì, l’è cossita che se dise! (a te la ghe la tèsta par capire, se te voi!). (*percebe que Gervásio tem uma passagem encaixada na fita do chapéu*): Vardè, me pare che el sìpia un de quei!

GERV. – Ah! O senhor quer dizer “viajar”?

SALV. – Sì, tèsta de capusso! (L’èra incora invia a capire, e mi on’ora live drio osar, porco zio!)

GERV. – Está vendo essa janelinha do seu lado?

SALV. – Salado? (Cossa diselo su?) Salado? A go pena magnà un tochetin de polènta: a son sgionfo come on mas-cio! (*aproximando-se*) Sior, ve go dimandà ndoe che se fa i bilieti, che Rafaele el ga da tornar dal servissio militar!...

GERV. – (*Apontando*). Nesse guichê.

SALV. – Ahn! Dèssu a son drio capir! Live! Ostregheta! La me para ‘na ratarà! Pensava che la fusse là par ciapar i sorzi! Bon! Ndemo, lora (*se dirige ao guichê*). Ciò, sior, se pol?

CHEFE DA EST. – (*atrás do guichê*) Quem é?

70 O insulto sardo “conca de cuaddu” (“cabeça de cavalo”) foi substituído pelo *talian* “tèsta de capusso” (“cabeça de repolho”).

71 Ao invés de traduzirmos ao pé da letra a exclamação “corpu de su Maumetu!” (“corpo de Maomé!”), optamos pela exclamação em *talian* “can dal bao!”, não discriminante do ponto de vista religioso.

72 O mal-entendido entre o termo italiano *finestra* (“janela”) e o sardo *minestra* (“sopa”) foi substituído pelo mal-entendido entre o português “seu lado” e o *talian* *salado* (“salame”).

73 O pedacinho de pão que supostamente teria saciado Paddori se transforma em polenta no texto de chegada.

74 A expressão que descreve a saciedade de Paddori “portu su biddiu che una petza de tres!”, segundo Pala (2009, p. 98) traduzível para o italiano como “Ho l’ombelico come una moneta da mezzo soldo” (“Meu umbigo tem o tamanho de uma moeda de meio soldo”), foi traduzido para o *talian* como “a son sgionfo come on mas-cio!” (“estou inchado feito um porco!”).

PADD. – Appròxiada un’ billettù, ca deppi benni Arrafiebi! Appu mottu un’ crabittu e ddoi tenèusu un’ zicchedd’ e murgueu puru nottesta! Appròxiada!

CAPOST. – *(gli dà il biglietto; Paddori paga solo cinque centesimi e fa l’atto di andarsene)*. Buon uomo, il biglietto costa dieci centesimi, e voi me ne avete dato cinque.

PADD. – Ahn!

CAPOST. – Dexi centesimusu!

PADD. – Dexi gigantesimusu? *(meravigliato)*. Nèngiada⁷⁵ is’ àtturus tres’ arriabisi *(se ne allontana guardando il biglietto)*. Chi po dogna pimpiridu ’e poperi òbbrigas ’a ti ’onai un’ soddu, accab ’e un’ annu beñi’ millionistu. Dabàdasa ca potta’ sa ciccìa tott’arrecramada; in di ddi at’ a intrai setti ’e soddus! Un’a puntad’ ’e macchina in logu ’e puntambasciu, e macchinist’ èu.

GERV. – *(Leggendo, sbadiglia per più volte)*. Che treno! che treno! uh! santa pazienza! *(sbadiglia di nuovo)*.

PADD. – Su sannori na’ ga teni’ fammini; dabbàda’ chi obia minestra. Su fammin’ ’e zi’ Andrióu, chi ’nc’ ia’ pappau sa moba e’ su bestióu⁷⁶.

GERV. – *(Legge un articolo sul giornale)* « La Banca Milanese ha fallito e s’accorderà solo il cinque per cento ai passessori delle cartelle ». Oh, povero me! son rovinato! non esisto! son sepolto! *(agitatissimo si dà dei pugni)*. Povero me! cinquanta mila lire⁷⁷!

SALV. – Dème on bilieto, che ga da rivare Rafaele! Go copà on cavreto, e stanòte a ghe sarà anca una giossa de vin bon! Dèmene un!

CHEFE DA EST. – *(entrega a passagem para Paddori, que paga apenas cinco fiorini, e faz o gesto de afastar-se)*. Meu amigo, a passagem custa dez *fiorini*, e o senhor só me deu cinco.

SALV. – Ahn?

CHEFE DA EST. – Diese fiorini!

SALV. – Diese fiorini? *(maravilhado)*. Èco i altri sinque *(se afasta examinando a passagem)*. Se par ògni tochetin de carta te òbligghi on pòro can a darte diese fiorini, int’on ano a te devènti milionàrio! No ze mia par gnente che el ga la bareta tuta ricamada; a ga da rivàrghe on mùcio de sòldi, ntele scarsèle! Squasi squasi anca mi monto su la màchina del tren, vao zo par ‘na calada e devènto machinista!

GERV. – *(Lendo, boceja repetidamente)*. Que trem é esse! Que trem é esse! Haja paciência! *(boceja mais uma vez)*.

SALV. – Me digo che ‘sto sior el ga da avèrghe fame. Te credo che el volea on salado! El ga la fame de compar Piero, che el ga magnà un boi vivo e intiero!

GERV. – *(Lê um artigo no jornal)* “O Banco de São Paulo entrou em falência, e só o cinco por cento será devolvido aos titulares das contas”. Ai de mim! Estou arruinado! Não existirei mais! Estou enterrado! *(agitadíssimo, se golpea com socos)*.

75 Interpretamos *nèngiat*, terceira pessoa singular do imperativo de um hipotético verbo **nenni*, inexistente em sardo, como um erro de impressão relativo à forma conjugada *tèngiat*, correspondente ao português “tenha”.

76 Esta expressão em sardo, que corresponde ao português “a fome do tio Andriolu, que comeu a mó junto com o jumento”, foi substituída pela expressão em *talian* correspondente ao português “Tem a fome do compadre Pedro, que comeu um boi vivo e inteiro”, criada por nós.

77 Como mostramos no capítulo anterior, o valor do patrimônio de Gervásio, antes e depois da suposta falência do banco, atualizado para 2015 corresponderia a quatro milhões e duzentos mil euros, e a duzentos e dez mil

- Coitado de mim! Sobraram só trinta e cinco milhões de réis!
- PADD. – (Nasciu! Sua’ che uña pibara⁷⁸!) SALV. – (Vàrdalo! El siga come on simioto!)
- GERV. – (*Passeggia lungo la scena nervosamente, dandosi dei pugni*). GERV. – (*Caminha ao longo da cena nervosamente, socando-se*).
- PADD. – Oiammomia! Patti’ su navrosu, su sannori!... Atturu che navrosu: è toccau de su mattedd’ e sant’ Amadu⁷⁹! Òid’ a ddu pottai a su spidabi!... Su sannori! O su sannori! no’ fazzada aicci ca mi dispràxidi! SALV. – Maria Vèrgine! ‘Sto pòro can el ze drio patir el nervoso!... Altro che nervoso: el ga el mal de San Valentin, la pilepsia! Cògne menarlo a l’ospedale!... Sior! Sior! No ste far cossita, che me fe star male anca a mi!
- GERV. – Vattene, vattene, beduino! GERV. – Vá embora, seu beduim!
- PADD. – (it’ oidi? un’ corr’ e iqu? Chi a cussu gei dd’ accabada di acconciai, su sannori!) SALV. – (Cossa volio? On gòto de vin? Con quello sì, che ve giustè pulito, sior!)
- GERV. – È bravo colui che vi capisce⁸⁰... GERV. – Quem lhe entende é felizardo...
- PADD. – E pigghi’ pisci, gei ’ndi podi comporai. Deus dda postu uña poriga ’e soddus in manusu a su khi pàri’ castiendiddu a su kròxiu. SALV. – Si, si! Comprè lardo, vu che podi compràrhine. Co la pansa che gavi, me digo che el Signor el ve ga metesto in man ‘na mùcia de sòldi!
- GERV. – (*Non baderà alle parole pronunciate da Paddori, ma sarà tutto intento a leggere il solito giornale*). È proprio così! è indiscutibile! la Banca Milanese ha fallito!... ha fallito!... parla GERV. – (*Não prestará atenção às palavras pronunciadas por Salvatore, mas ficará completamente absorvido na leitura do mesmo jornal*). É isso mesmo! É indiscutível! O Banco de São Paulo entrou

euros. Utilizando uma taxa de conversão de 4 reais por euro, se trataria, respetivamente, de quase dezessete milhões de reais, e de quase oitocentos e cinquenta mil reais. Usando uma estimativa efetuada por Laurentino Gomes (2013), – relativa às fortunas de um brasileiro a partir de 1891 – que converte um real de 2013 para quarenta e dois réis da época, os dois montantes no Brasil de 1904 seriam de aproximadamente setecentos milhões de réis e trinta e cinco milhões de réis.

78 Conforme Pala (2009, p. 112), a expressão “sulai che una pibara” (literalmente, “soprar feito uma víbora”) significa “dirigir-se a alguém com raiva, gritando”; por isso, optamos por traduzi-la com a expressão “El siga come on simioto” (“Está gritando feito um macaco!”).

79 A expressão “tocau de su marteddu de Santu Amadu” (“atingido pelo martelo de Santo Amado”), que se refere à epilepsia, foi traduzida pela expressão equivalente em *talian* “el ga el mal de San Valentin” (“tem a doença de São Valentin”); foi acrescentado também o termo *pilepsia*, por nós criado, evidente deformação do português “epilepsia”.

80 O mal-entendido entre o termo italiano *capisce* (“entende”) e o sardo *pisci* (“peixe”) foi substituído pelo mal-entendido entre o português “felizardo” e o *talian lardo* (“toucinho”).

assai chiaro!... Che disgrazia! che rovina!... Ed ora che mi resta da fare?... Ed i miei impegni possono essere soddisfatti?... Ah!...

PADD. – Arrabiu? custu puru adi studiaiu; ma gei dd'ia bolli biri cun Arrafiebi; uhm!... ita ballanza!...

GERV. – Tutte le mie previsioni svanite in un attimo! Come posso ora soddisfare il signor... Ah!! (*si siede*).

PADD. – In ch' e' nasciu! custu dimoniù 'e sannorì chi pàtti' su mab' 'e cadupu⁸¹ (*forte*) It'ôì' su sannorì? Toccau de dd' attaccai su mabi, ita costùmad ' a si fai?

GERV. – (*Con un gesto gl'indicherà di allontanarsi e di lasciarlo in pace*).

PADD. – Uhm! non têngia' paura, nossi, ca khi ddi 'ettada a vòmbitusu non dd' app ' afferrai su fronti 'eu; bai ca non m'as 'a mussiai is cadrancibi' tui !... Po ddu' accostai, cussu dimoniù si kràvada che uq caqi: ddu cannosciu a s'ogu; indì fròma' Deu' de mobadia' màbasa! Poberittu! tottu si pistada, tottu è budrellendusì; iscedau!

GERV. – Eh!... sì! la fatalità, che tutto travolge e speranze e ideali e sogni, tutto... tutto!... E se ora fossi costretto, come prevedo, a trascorrere malamente i miei giorni, diventerei chi sa che eosa davanti ai miei avversari!... Prevedo la mia fine, una fine terribile, disastrosa... (*singhiozza e digrigna i denti*).

em falência!... em falência!... Os fatos são claros!... Que catástrofe! Que tragédia!... E agora, o que fazer?... E os meus compromissos, poderão ser honrados?... Aaaaai!...

SALV. – Ahhhn! Ghèto visto? Anca 'sto qua el ga studià; ma vui védarlo con Rafaele! Eh! Me digo che Lele el ghe cavarìa el morbin!

GERV. – Todas minhas previsões sumiram num instante! Agora como posso dar satisfação a... Aaaaai!! (*senta*).

SALV. – Orpo de bio! 'Sto pòro diàolo d'on sior el patisse el mal de San Valentin! (*falando alto*) Cossa volio, sior? Co ve ciapa 'sto bruto mal, cossa cògne far?

GERV. – (*Com um gesto, pede que Salvatore se afaste e que o deixe em paz*).

SALV. – Uhm! No ste aver paura, che se tachè gomitar a no ve la branco mia mi, la testa! A no te sarè mia ti che te me morsegarè le caicie!... Se te ghe vè da rènte, 'sto diàolo el te branca coi denti cofà on can: a lo cognosso da l'òcio! Vardè che el ghin inventa el Signor de bruti mali! Pòro can! L'è drio impienarse de pache, l'è drio ramenarse... poareto!

GERV. – É isso aí! A fatalidade, que derruba tudo – esperanças, ideais, sonhos... tudo! E se, como prevejo, agora eu fosse obrigado a passar meus dias penosamente, me tornaria sabe-se lá o quê, diante dos meus adversários!... Prevejo meu fim, um fim terrível, desastroso... (*soluça e range*).

81 A expressão “patit su mali de cadupu”, mais uma vez relativa à epilepsia, foi traduzida para o *talian* utilizando mais uma vez a expressão “el patisse el mal de San Valentin”, em ausência de outras fórmulas equivalentes nos dicionários.

PADD. – *(Con faccia beduina⁸² ascolta attentamente i lamenti di Gervasio, ma vedendolo singhiozzare e digrignare i denti si alza di scatto)*

Na' ka s'est'arrabiau! Chi ddi poŋi su idu in bucca, gei ti ddu 'ndrùcciada⁸³! Uŋ'cranciu di egua a bàrrasa!...

GERV. – Ah! *(digrigna i denti)*

PADD. – Aiàstuas! ma khi mi fùrrianta i' grillus, su sannori si pinnicada a tundu. Uŋ' orixedda è' a zicchirriusu che quaddu chi non bàbiad' abruda. Tottu esti stracciuendus; na' kh'è sannori khi si scadrògada! Ah! *(frugandosi le tasche)* na' ka pottu uŋa fuŋixedda in busciacca...; in cappa' ddu trobu a us'e mardi!

GERV. – Un pò di calma... mano franca... una revolverata e così evito la catastrofe che dovrà verificarsi inesorabilmente *(meditabondo)*... Capisco il dolore della mia vecchia mamma, della mia ragazza.. Oh! povera Gilda!... se fosse a conoscenza dello stato in cui si trova il suo Gervasio, quante lacrime non verserebbe sul mio capo⁸⁴

PADD. – Ahŋ? capu? capu de s'asrècitu oh? chi a cussu ad'a cannosci' Arrafiebi!... Ma no potta bisur'e kumandanti!... chi a cussu 'nd'iad'a pottai setti de fròccus e de froraggius! Inch'è nasciu! Giaia ka' ndi pòttada su maresciallu de is carabinieri de Guasiba⁸⁵, pataquari in di nodia; gei pòttad' aicc uŋa carreredd'è buttoni' de pratta, innoi! *(facendo scorrere la mano sul petto)*. Uŋ'antara carrera 'nnoi!..... brilliantia, parinti steddus. Ma kustu, no pòtta' nudda!

SALV. – *(Boquiaberto, e de olhos entreabertos, escuta com atenção os lamentos de Gervásio, mas, ao ver que está soluçando e rangendo, de repente levanta)*

Me digo che el ga la ràbia! Se te ghe meti on deo in boca el te lo scurta! Ghe volaria 'na bèla peada de cavala ntela sbèssola!

GERV. – Ah! *(range)*

SALV. – *(imitando Gervásio)* Aaah! Aaaah! Ma se me inràbio mi, a vu ve toca ciapar strada, sior! Ze da on'ora che l'è drio grinciar i denti come on cavalo che no 'l vole el fren! L'è incora drio svoltolarse: momenti me digo che el se scavessa! Ah! *(mexendo no bolso)* A go da avèrghè 'na sòga ntela scarsèla...; dèssu a lo ligo come 'na ròia!

GERV. – Un pouco de calma... a mão firme... um tiro de revolver, e assim evitarei a catástrofe que acontecerá inexoravelmente *(pensativo)*... Entendo a dor da minha pobre mãe, da minha namorada.. Ai! Coitada da Gilda!... Quantas lágrimas que ela derramaria sobre minha cabeça, se soubesse que estou um trapo.....

SALV. – Ahn? Capo? Sio capo de l'esèrsito? Rafaele el ga da cognósserlo, lora!... Ma no 'l ga mia la sièra da comandante!... On comandante el ghin à 'na mùcia de cordèle e de decorassion! Orpo bio! Anca el capo dela polissia de Nova San Bonifácio el ghin à: ntei di de festa l'è pien de pataconi! 'Na fila de botoni de argènto, qua! *(deslizando a mão no peito)*. On'altra fila qua!..... le slusa che le par stele. Ma 'sto qua no 'l ga gnente! On'òstrega, no 'l ga!

82 A expressão racista “Con faccia beduina” (“Com cara de beduim”) na rubrica foi substituída por “Boquiaberto, e de olhos entreabertos”, que descreve a atenção e a concentração de Salvadore em observar e escutar Gervásio.

83 Interpretamos *indurtzat*, terceira pessoa singular do presente de um hipotético verbo **indurtzai*, inexistente em sardo, como um erro de impressão relativo à forma conjugada *incurtzat*, correspondente ao português “encurta”.

84 O mal-entendido entre Gervásio e Paddori no texto de partida, baseado nos dois sentidos do termo *capo* (“cabeça” e “chefe”), foi substituído pelo mal-entendido entre o português “trapo” e o *talian capo*.

85 A cidade de Guasila foi substituída por Nova San Bonifácio, cidade fictícia.

bruvura pòttàda!

GERV. – Mi ricordo ancora!..... oh! dolce rimembranza d'un'ora... mi ricordo ancora, o Gilda, il giorno del primo convegno, in cui ti manifestai l'espressione dell'affetto che per te nuttivo e nutro tutt'ora, con un dolce, prolungato bacio (*sorride leggermente*)

PADD. – Immoi pari' prexiau!... cumenti ddi gira' sa babarriņa 'e su xrobeddu...

GERV. – Sì, baciai la Speranza della mia vita... e tutta tremante mi ti avvinghiasti al collo e singhiozzavi per il troppo amore. Il tuo singhiozzo fece eco nel mio cuore e una lacrima del tuo Gervasio irrigò la tua guancia rosea... Oh! dolce rimembranza d'un'ora!.... (*singhiozza*)

PADD. – S'ind'agattada de mobadias màbas; gei sesi uņ' omini prantuêu; custu sannori 'stau su ki ad'imbentau su prantu!.. Sua' che uņa pibara, nasciu!

GERV. – Ah! Gilda! Gilda! Gilda!

PADD. – Ah! maccu! maccu! maccu!

GERV. – Bisogna che riparta subito per Cagliari, per avvisare il mio rappresentante.... Ma no: prima spedirò un telegramma alla mamma (*di nuovo agitato*) Ah! Dio degli Dei!..

PADD. – Ma kastiai Deu miu, a non ci' ài uņ fill'e kristiaņu de ddi onai uņa maņixedd'i aggiudu: Gei si ddu kreu, gei si ddu kreu! dabori' tremenarius! Depint'èssi' peu' de i' dabori' de iscendiai. Tottu custu' trattòxiusu, e prantusu, e zicchirriusu, 'ndipendi' nau, de i' daborisi o ferida' sianta (*forte*) Nèri' su sànnori, pongiad' a menti; chi funti feridasa, pongiadiddi acqua e sabi, nabredda, o sparadrappa, o landiri cottu; ddi fai' che i sa maņu 'e Deus⁸⁶.

GERV. – Ainda lembro disso!..... Ai! Doce lembrança de um momento... ainda me lembro, Gilda, o dia do nosso primeiro encontro, em que te manifestei a expressão do afeto que por ti sentia – e que ainda sinto – com um doce, prolongado beijo (*sorri levemente*)

SALV. – Dèssu a 'l par contènto!... come le ghe gira le rodèle ntel sarvèlo!

GERV. – Sim, bejei a Esperança da minha vida... e tu, toda tremendo, agarraste meu pescoço, e soluçavas pelo amor desmedido. Teus soluços ecoaram em meu coração, e uma lágrima do teu Gervásio regou tua face rosada... Ai! Doce lembrança de um momento!.... (*soluça*)

SALV. – A se ghin vede de bruti mali... te si pròprio un crion, seto? 'Sto sior el ze quel che el ga inventà el pianto!.. El siga cofà un simioto, òstrega!

GERV. – Ai! Gilda! Gilda! Gilda!

SALV. – Ai! Mato! Mato! Mato!

GERV. – Tenho que voltar logo à capital, para avisar meu representante.... Aliás, não: antes enviarei um telegrama para mamãe (*novamente agitado*) Ai! Deus dos Deuses!..

SALV. – Ma vardè, Dio mio! No ghe ze gnanca on cristian par darghe 'na man a 'sto poareto! Te credo che el ga bisògno che qualchedun lo giuta! Dolori tremendi! I ga da èssar pèdo dei dolori de parto! Tuto 'sto intorciarse, piàndere, grinciare, el depènde dai dolori o dale piaghe! (*falando alto*) Scoltème, sior: se le ze piaghe, metighe aqua e sal, malva, o un sparadrappo, o bolòte còte: i ze tuti santi remèdi! (*entre si*) Se el ghe mete aqua e sal, el se

(*tra sé*) Chi ddi poñidi acqua e sabi, su sannori, gei cadrèddada. Segundu anca potta' sa ferida ddi fai ghettaì canc'uñ kranciu e canc'uñ brínchidu.

GERV. – (*Estrae di tasca la fotografia della mamma*) Povera mamma mia! (*baciando il ritratto, estrae indi la fotografia della fidanzata e la bacia ripetutamente*) Gioiello mio! tesoruocio mio! Gilda del tuo Gervasio!

PADD. – Pròvidi a si ponni brent' à terra!... Ma khi no siada strinta sa kodredda de is crazzoñisi! Comenti ddus pottad' accappiaus, a crobu suncurri, o? illagrissiddu...

GERV. – Ah! (*sospirando*)... a quest' ora la mia mano avrebbe troncato la mia povera esistenza se due sole parole a me sacre non mi vietassero d'effettuare il terribile progetto!... Sì, due parole sacre: la mia cara Gilda e la mia povera mamma....

PADD. – Sa mamma! Auñi dda tènidi? Uhm! no ddu mazzia' su sadru.... Immoi dd'ollu toccai de strichibiddazzu: – Narate, Sannore, a uñ' abbiate lu mammu⁸⁷?

GERV. – Dov'ho la mamma?

PADD. Sissannori!

GERV. – Si trova a Biella...

PADD. – Biella?... sa cañi 'e su serchetariu, òh?!...

GERV. – Ed ora posso io con un tal rovescio disimpegnarnni nelle prossime scadenze cambiarie? presentarmi ai miei creditori. far

ramenarà. Conforme ndoe che el ga la piaga, el tirarà anca qualche peada e el saltarà cofà on cavreto.

GERV. – (*Tira do bolso a foto da mãe*) Coitada da minha mãezinha! (*beijando o retrato, extrai também a foto da namorada e a beija repetidamente*) Minha joia! Meu pequeno tesouro! Gilda do teu Gervásio!

SALV. – Proè a destirarve co la pansa par tèra!... Ma vardè che la sintura no la sipia massa streta! Come le portèo, le braghe, ligade con on tòco de spago? Slarghèle...

GERV. – Ai! (*suspirando*)... nesta altura esta mão já teria acabado com minha pobre existência, se duas palavras a mim sagradas não me impedissem efetuar o plano terrível!... Sim, duas palavras sagradas: minha querida Gilda e minha pobre mãe....

SALV. – Vostra mare? Ndoe zèla? Uhm! No 'l lo màstega mia el talian.... Dèssò ghe fao védare mi: – Diga, Siniòr, unde istà la sua màe?

GERV. – Onde está minha mãe?

SALV. – Sior si!

GERV. – Se encontra em Bertioiga...

PADD. – La Bertioiga?... La cagneta del segretàrio munissipal?

GERV. – E agora, posso eu, no meio desta reviravolta, honrar os próximos prazos das notas promissórias? Aparecer diante dos

86 Ao invés de traduzirmos ao pé da letra a expressão “Ddi fait che sa manu de Deus” (“vai ter o efeito da mão de Deus”), optamos pelo *talian* “i ze tuti santi remèdi” (“são todos santos remédios”).

87 Este é o primeiro trecho da peça em que o próprio Paddori tenta falar em italiano: no texto de chegada, procuramos criar um italiano híbrido diferente daquele que será utilizado por Arrafiebi-Rafaele.

conoscere loro la mia fulminea trasformazione finanziaria? No! Sarei deriso, disprezzato (*singhiozza*). No! No! No! (*forte*)

PADD. – Ei, ei, ei! pongiamì a menti! tocchi', còididi; illagrissi is crazzòñisi; pongiassi brent'a terra. e cracchissinci su idu in bucca finzas' a sa gannarozza; ca gei ddi faid' affettu! (Chi a cussu, gei dd'arròsia' s'apposentu! Uña sticchid' 'e fruccidd' 'e ferru a ibiddiadura).

GERV. – Potrei sopravvivere a tutte le conseguenze atroci, a tutti i disagi inevitabili che, come una morsa gigantesca, attanaglieranno l'animo mio? I miei giorni son purtroppo contati... lo prevedo (*frugandosi in tasca*). Spezziamola, spezziamola questa vita ormai insopportabile (*tremante estraie la rivoltella*). Quest'arma.... certo.... potrebbe....

PADD. – (*interrompendolo*) Gesummaria Giuseppi! (*gli cade il bastone*) Neri' neri'!... Su meri, oh su meri (*chiamando il capostazione*) Còididi, ca si òccidi (*avvicinandosi con circospezione a Gervasio gli cade la bisaccia*) Sannori, sannore, allogate lu pistollu⁸⁸!

GERV. – (*Seduto con la rivoltella rivolta verso le tempie*) Quest'arma può troncar la mia esistenza, lo so.... ma son calmo... so pure che la mia morte.... raccorcerebbe... i giorni... di vita della mia vecchia veneranda!.... E, che ne sarebbe dell'amor mio! Della candida esistenza... della mia Gilda? (*si alza*) No! compirei un delitto terrificante, senza nome.

PADD. – (*impaurito gesticola chiamando il capostazione*) Su meri! aggittoriu ka si occidi! Su meri! (*avviandosi*) is callavigèrisi

meus credores, torná-los cientes da minha repentina mudança financeira? Não! Seria humilhado, menosprezado (*soluça*). Não! Não! Não! (*alto*)

SALV. – Sì, sì, sì! Scoltème! Movive; slarghè le braghe; destirève a pansa in zo, e fichève un deo in boca fin drènto le cane de la gola; vedari che ve fa ben! (A te vedarè dèssò come che el sbiansa tuta la stassion! Come se qualchedun lo impirasse ntel stómego col forcon!)

GERV. – Poderia eu sobreviver a todas as consequências atrozes, a todos os incômodos inevitáveis que espremerão meu espírito como um torno gigante? Infelizmente meus dias estão contados... o prevejo (*mexendo no bolso*). Vamos findar esta vida já insuportável, vamos (*tremendo, extrai um revolver*). Esta arma... com certeza ... poderia...

SALV. – (*interrompendo-o*) Gesù, Maria e Giusèpe! (*deixa cair o bastão*) Cìò... cìò!... Sior paron! Sior paron! (*chamando o chefe da estação*) Vegni in prèssia, che 'sto qua el vol coparse! (*aproximando-se de Gervasio com prudência, deixa cair o alforge*) Siniòr, siniòr, làrghi u rivòlgite!

GERV. – (*Sentado, com o revólver apontado à cabeça*) Esta arma pode apagar minha existência, eu sei... mas estou calmo... sei também que minha morte.... encurtaria... os dias... de vida de minha adorada velhinha!... E o que seria do meu amor? Da cândida existência ... da minha Gilda? (*levanta*) Não! Cometeria um crime aterrorizante, inominável.

SALV. – (*assustado, gesticula, chamando o chefe da estação*) Sior paron! Giutème che el vol coparse! Sior paron! (*andando*)

88 No texto de chegada, Paddori-Salvadore, tentando falar em português, usa o termo *rivòlgite* com o significado de "revólver": trata-se de uma referência ao romance *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta*, em que a palavra é utilizada pelo próprio Nanetto.

e i' barracèllusu⁸⁹! Oiammomia!... (*esce*).

-

Ciamè la fanteria e la cavaleria! Madona benedeta!... (*sai*).

SCENA III.

CENA III.

GERVASIO E CAPOSTAZIONE

GERVÁSIO E O CHEFE DA ESTAÇÃO

GERV. – (*S'alza dalla panca pensieroso e melanconico si dirige verso lo sportello.*) Scusi,... signor impiegato; abbia la compiacenza di favorirmi un modulo per telegramma.

GERV. – (*Levanta do banco, pensativo e melancólico, e se dirige ao guichê.*) Com licença, senhor... peço-lhe a gentileza de providenciar-me um formulário para telegramas.

CAPOST. – Subito, (*gli consegna il modulo*).

CHEFE DA EST. – Aqui está (*entrega-lhe o formulário*).

GERV. – (*scrivendo*) « Emilia Fontana – Barbaroux 13, Biella – Mamma, sappi Banca Milanese fallita, conseguenza capirai: catastrofe – Gervasio ». Pregherei, Signore Impiegato, di telegrafare immediatamente (*consegnando il telegramma*).

GERV. – (*escrevendo*) “Emília Fonseca – Rua Melis, 13, Bertiooga – Mamãe, Banco São Paulo em falência, entenderá consequências: catástrofe – Gervásio”. Prezado Senhor, peço-lhe por gentileza que telegrafe agora mesmo (*entregando o telegrama*).

CAPOST. – Per l'accettazione s'accomodi dall'altra parte.

CHEFE DA EST. – Para a aceitação, sente-se do outro lado.

GERV. – Grazie, (*esce*).

GERV. – Obrigado! (*sai*).

SCENA IV.

CENA IV.

PADDORI SOLO

SALVADORE, SOZINHO

PADD. – (*Nel frattempo che Gervasio scrive il telegramma, Paddori di tanto in tanto fa capolino, come per rassicurarsi, quasi paventando il suicidio di Gervasio e tenta un po' alla volta di raccattare bastone e bisaccia*) Bocciu s'ad'essi' o'? Iscedau! I àd'essi' làstima! (*Indi si appoggia bene al bastone, fissa lo sguardo per un istante dalla parte dove Gervasio è uscito e con risa convulse e prolungate tenta di*

SALV. – (*Enquanto Gervásio escreve o telegrama, de vez em quando Salvadore aparece, como para tranquilizar-se, quase prevendo o suicídio de Gervásio, e, aos poucos, tenta recuperar o bastão e o alforge*) Se gavaralo copà? Poareto! Saria on pecà! (*apoiando-se com firmeza ao bastão, por um instante detém seu olhar no lado do qual Gervásio acaba de sair, e, rindo descontroladamente, tenta pronunciar*

89 Os termos *callavigeris*, deformação do italiano *cavalleggeri* (“cavalaria leve”) e *barratzellus* (polícia rural e urbana típica da Sardenha, considerada a mais antiga da Europa) foram substituídos pelos termos em *talian fanteria* (“infantaria”) e *cavaleria* (“cavalaria”), com intentos hiperbólicos.

pronunciare qualche parola) Chi dd'ois' agattai su kumpangiu! Mancu in Villacrar' 'e Kasteddu⁹⁰! Poborittu, mancu uṅ pòddixi de sabi in conca pòttada! A i kustu, iscedau, non di dd'anti 'èttàu! A uṅ'adess'istumponau? È tottu attruddau i appipponau! Ei, ei! maccu maccu, ma no s'è bocciu! Gei no fàddi' su dicciu sardu: – Femmia arrebuggia, bècciu corriazzu, e genti prettoccada, coment'a i kustu, no' cicca' mai motti! E gei nau kh'è bèrusu....

SCENA V.

PADDORI E GERVASIO

GERV. (*Rientrando*) Sono indeciso; non so se pernottare qui, in questo paesello, ed aspettare qualche risposta che mi risollevi un po'.... Ah si!

PADD. – (*Si mette il bastone in spalla e squadra Gervasio*) Alloddu, torrau.... Non teṅidi assèbiu; in di teṅidi de schinizzu! Chi si gèmidi immoi, i ddi 'ongiu uṅa sciasciad' 'e fusti in ci ddi bettu sa pistoba in dom' 'e dimoniusu!

GERV. – (*avvicinandosi a Paddori*) Scusate, buon uomo, anche voi, forse, aspettate il treno?

PADD. – Inci 'essi de 'nguṅi, prettoccau! Bai e lassamì istai! ca no' t'appu fattu nudda! accant' accanta 'e ti ddu nai seu la'!

GERV. – Eh, buon uomo, sono appena arrivato in Sardegna e non intendo il vostro dialetto.

PADD. – Appu nau a no mi xiccai, ca cuṅ màccusu non brullu; carrabusau de uṅ mulu, siasta. Gei se' pecula bella! Ch' ind' accabad' 'e lompi Arrafiebi gei ddi ponjidi

alguma palavra) Catèghine on altro compagno! Gnanca ntel manicòmio! Pòro can, no 'l ga gnanca on grano de sal ntela suca! A 'sto qua, poareto, no i ghin à metesto! Ndoe se gavaralo sconto? El ze tuto giusta e taconà! Sì, sì! Mato da ligar, ma no 'l se ga mia copà! Come che 'l dise el provèrbio: Fémene birbante, vèci testardi e zente mata – cofà 'sto qua – no i serca mai la mòrte! E me digo che l'è vèro....

CENA V.

SALVADORE E GERVÁSIO

GERV. (*Regressando*) Estou indeciso; não sei se devo passar a noite aqui, nesta cidadezinha, e aguardar alguma resposta que me alivie um pouco ou.... Ah, tive uma ideia!

SALV. – (*Coloca o bastão no ombro e fita Gervásio*) Ècolo che 'l ze drio tornar.... No 'l cata rèchie; a 'l ze pròpio agità! Se el vien qua dèssu, a ghe dao 'na bastonada che ghe trao el rivòlgite ntela casa del diàolo!

GERV. – (*aproximando-se a Salvador*) Com licença, talvez o senhor também esteja esperando o trem?

SALV. – Va' via da qua, insemenio! Va' via e lassame star! Che no te go fato gnente! A son drio pèrdare la passiensa!

GERV. – Eh, meu senhor, acabei de chegar nesta colônia e não entendo o seu dialeto.

SALV. – Te go dito de lassarme star, che coi mati mi no schèrso mia! Che te rabaltasse on musso! A te si pròpio on bel trapel! Co riva Rafaele te vedarè come che 'l te magna

90 Ao invés de procurarmos um equivalente formal no Brasil para o manicômio de Villa Clara em Cagliari, recorreremos simplesmente ao termo em talian *manicòmio*.

quaddu in facci.

GERV. – È inutile, parlate arabo, non vi capisco⁹¹!

PADD. – Cobiscu? ita inci appiccigada su cobiscu! Immoi non seu' fueddendu, ni de kobiscu e ni de prunixedda, ni de corastidda⁹².... uña passada de anguidda ingòllis luègu, luègu; no mi forbochi' ca de sinunca' 'ndi stuàu' su santuanni⁹³!....

GERV. – (*avvicinandosi di nuovo a Paddori*) Cercate di farvi capire; ditemi, in questo paesello si trova qualche trattoria con alloggio?

PADD. – Nossi!... Sissi!... (*indietreggia col bastone sulle spalle*). No' si cumprendeus a pari; ddi nau allu e m'arrespundi cibudda⁹⁴. Ma uñ dimoni' 'e sannori scurreggiu iad'essi. È tottu arrellichinu, ma sabi in conca... (*gesto convincente tra sé*) Chi si torrada a gemi' gei ddi scuncodru sa crobatta. – No' 'ndi dd'arrui, mancu sa folla nou (*accennando al bastone*).

GERV. – Ma che ruminate? siete addirittura pazzo⁹⁵?

PADD. – Cassau de uñ lazzu, siasta; inchi faccia tottu'nd'uña, sentiu e mottu; scarraxiau de uñ proccu appùstisi interrau...

GERV. – Beh! andiamo! Che brontolate, zotico! (*gridando*).⁹⁶

i gnòchi ntela tèsta!

GERV. – É inútil, o senhor está falando grego, não entendo nadinha!

SALV. – ‘Na vigna? Cossa ghe èntrale le vigne? Dèssu no semo mia drio parlar né de ‘na vigna, né de on pomaro, e gnanca de on peraro.... che i te butasse nton loamaro! No sta provocarme, senò l’amississia la finisse!

GERV. – (*aproximando-se novamente a Salvatore*) Tente se fazer entender: me diga, há alguma pousada nesta cidadezinha?

SALV. – Siornò!... Siorsi!... (*recua com o bastão apoiado nos ombros*). No semo mia bòni capirse; mi ghe digo pan e lu el me risponde polènta. Ma varda che rùstego de òmo! El ze on bufon, ma sale in suca... (*faz um gesto eloquente entre si*) Se el vien incora qua, a ghe la dao mi ‘na lesson! A ghe le fao cascar mi le foie! (*mostrando o bastão*).

GERV. – Mas o que é que está ruminando? Por acaso o senhor é maluco?

SALV. – Che i te catasse ciuco e i te ligasse! Che i te copasse e i te piandesse! Che i te interasse, e che on mas-cio te catasse scavando ‘na busa!

GERV. – Ora pois! Diga, o que está resmungando, seu ordinário? (*gritando*).

91 O mal-entendido entre o termo italiano *capisco* (“entendo”) e o sardo *cobiscu* (um tipo de planta espontânea) foi substituído pelo mal-entendido entre o português “nadinha” e o *talian* “na vigna” (“uma videira”). Além disso, em lugar do italiano “parlare arabo” (“falar árabe”), colocamos a expressão em português “falar grego”.

92 A rima entre os vocábulos sardos *corastidda* (outro tipo de planta espontânea) e *anguidda* (“enguia”) foi substituída pela rima entre os termos em *talian* *peraro* (“pereira”) e *loamaro* (“estrumeira”).

93 O termo *santuanni* se refere ao compadrio; contudo, como o correspondente vocábulo vêneto-europeu *comparego* não consta nos dicionários de *talian*, optamos por utilizar *amississia* (“amizade”).

94 A expressão sarda “ddi nau allu e m'arrespundit cibudda” (“eu lhe digo alho e ele me responde cebola”) foi substituída pelo *talian* “mi ghe digo pan e lu el me risponde polènta” (“eu lhe digo pão e ele me responde polenta”), com referência à expressão italiana “capire pan per polenta” (“entender pão em lugar de polenta”).

95 A rima entre o italiano *pazzo* (“louco”) e o sardo *latzu* (“laço”) foi substituída pela rima entre o português “maluco” e o *talian* *ciuco* (“bêbado”).

PADD. – Sa sprama fàzzasa!

SALV. – Te dao na peada ntel tafanàrio!

GERV. – Silence!

GERV. – Cala a boca, criança!

PADD. – Lànza⁹⁷ trintidi a brenti! Uη’ora è a murrungiusu che uη attu pappendu prumoηi⁹⁸.

SALV. – Che i te sbusasse la pansa! Ze da on’ora che ‘l bróntola cofà on vècio!

GERV. – Badate, buon uomo, di non alzare tanto la voce, ma calmatevi che sarà meglio per voi (*squadrandolo*)... Se no’ v’insegno io, brutto screanzato, il modo con cui dovete trattare le persone dabbene. Avete capito, brutto zoticone?

GERV. – Meu amigo, tenha cuidado com seu tom de voz, e se acalme: vai ser melhor para o senhor (*fitando-o*)... Caso contrário, seu malcriado, ensinar-lhe-ei a forma com que é preciso tratar as pessoas de bem. Entendeu, seu traste?

PADD. Ma... ma... innui si bisada; Chi ddi pongiu mau eu, arguai!

SALV. Ma... ma... Chi se crédelo de èssare? Se ghe meto le man dòsso mi, guai!

GERV. – Zitto⁹⁹!

GERV. – Cale-se, sua minhoca!

PADD. – Scarraffiau de uη pisittu! sannoreddu de pumpurupà... !

SALV. – Che te becasse on’òca! Sioreto da quatro sòldi!

GERV. – (*Gli dà una pedata, alcuni schiaffi ed esce*)

GERV. – (*Dá um pontapé e alguns tapas em Salvadore e sai*)

PADD. – Su santu chi t’à furciu¹⁰⁰!... chi ti stentasa gei ti ddasa scraffu is pàbas! Ddi’ ongiu uηa bettuad’e pinnigosu ’inciddu forbicu in su muru as’aparrì uη manifestu¹⁰¹!... Su santu chi dda’ frucciu! ddi’ ongiu uηa puntad’ ’e pei, ad’a bobai che uη fogli’e genevagliu! Ehn! pàridi uη’

SALV. – Quela vaca che te ga cunà! Se te ste qua un altro poco, a te la grato mi la schena! A te dao ‘na manravèrsa che te schisso su par el muro cofà on litrato! Quela vaca che te ga cunà! A te dao ‘na peada che te fao zolar cofà on foio de giornal! A te ghe paura, ahn?

96 Neste trecho acrescentamos uma rima (*ordinário-tafanário*) que não estava presente no texto de partida.

97 A assonância entre o francês *silence* e o sardo *lantza* (“lança”) foi substituída pela assonância entre o português “criança” e o talian *pansa* (“barriga”).

98 Em lugar da expressão em sardo “a murrungius che unu gatu papendi prumoni” (“resmungando como um gato que está comendo pulmão”), intraduzível ao pé da letra, optamos pelo *talian* “el bróntola cofà on vècio” (“está resmungando feito um velho”).

99 A rima entre o italiano *zitto* (“calado”) e o sardo *pisitu* (“gato”) foi substituída pela rima entre o português “minhoca” e o *talian* *òca* (“ganso”).

100 A expressão “Su santu chi t’at furciu!” (“O santo que lhe chocou!”) foi substituída pela exclamação “Quela vaca che te ga cunà!” (“A vaca que balançou seu berço!”); embora esta expressão seja oriunda da província de Verona, e não apareça em nenhum dos dicionários de talian que consultamos, resolvemos utilizá-la por ser perfeitamente compreensível em seu vocabulário.

101 Optamos por substituir o sardo *manifestu* (“cartaz”) pelo *talian* *litrato* (“retrato”) no intento de citarmos *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta*, em que o personagem de Nanetto usa muito tal termo.

gesusallemitanu¹⁰²!...

GERV. – *(Rientra di nuovo in fretta ed in furia, perchè s'è dimenticato del giornale e del bastone).*

PADD. – Là! ddu bisi? *(roteando il bastone)* Ah! là! torrau! *(con gesto caricato)* E' che un crabu mediu! De un dimoniu 'nd'è propiu¹⁰³!

GERV. – *(prende il giornale ed il bastone).*

PADD. – Òi, òi, khi s'ghid'a bardaboccai, pedru sa libettadi!

GERV. – *(uscendo)* Che brontolate, bifolco?

PADD. – Bessinci, non mi seghi sa davoziõni; lassami stài.

GERV. – Ciao, ignorantone *(esce)*

PADD. – Adiosu, mobezzugu! Chi abàrrada gei mi ddu domu. Timia si dd'adi! Chi mi lassad'andai s'anferr' 'e sa giachetta, canosci sa di' di òi! Balla, indi nnd'appu 'onau, ma gei' 'nd'appu arregottu. Fròzzi', fròzzisi seu' facci a pari.

SCENA VI.

ARRAFFIEBI E DETTO

PADD. – *(Si sente arrivare il treno, quindi un fischio e alcune voci: « Suelli! Suelli! Partenza per Mandas¹⁰⁴! pronti » (fischio). Alla! Santa Ittoria! benend' Arraffiebi, non m'ad'a parri mancu berus! Fill' 'e*

GERV. – *(Volta de novo às pressas, porque esqueceu o jornal e a bengala).*

SALV. – Èco qua! Lo védito? *(rodando o bastão)* Ahn! Varda, el ze tornà! *(faz um gesto caricato)* L'è mato patòco! L'è vegnesto fora da l'infèrno!

GERV. – *(pega o jornal e a bengala).*

SALV. – Ai, ai! Se el sèvita delirar, a me fao métare in prison!

GERV. – *(saindo)* O que está resmungando, seu bruto?

SALV. – Va via, va! No sta rómparme le bale! Lássame star!

GERV. – Tchau, seu imenso ignorante! *(sai)*

SALV. – Adio, màsena al còlo! Se el restava qua, a lo domava mi pulito... El ga buo paura! Se el me molava el fodro de la giacheta, no 'l se desmentegava de incó! Ostregheta, a ghin ò dà, ma ghin ò anca ciapà! Fursi fursi gavemo fato pata!

CENA VI.

RAFAELE E SALVADORE

SALV. – *(Ouve-se o trem chegar, e, logo em seguida, um apito e algumas vozes: “Nova Soave! Nova Soave! Destino Nova Zimella! Partiu!” (apito). Varda on poco! Madonina! Ze drio rivar Rafaele, a no me*

102 Não conseguindo reperir nenhuma fonte que esclarecesse o significado da frase “parit un gesusallemitanu!” (“parece um jerosolimitano!”), a substituímos com a provocação “A te ghe paura, ahn?” (“Você está com medo, ehn?”).

103 As duas expressões em sardo “Est che unu crabu mèdiu!” (“É como um bode enlouquecido!”) e “De unu dimòniu nd'est pròpiu!” (“Saiu de um demo!”) foram substituídas pelas expressões em *talian* “L'è mato patòco!” (“Está completamente maluco!”) e “L'è vegnesto fora da l'infèrno!” (“Saiu do inferno!”).

104 As cidade de Suelli e Mandas foram substituídas por Nova Soave e Nova Zimella, cidades fictícias.

is'intragnas miasa¹⁰⁵!... (*Entrano in scena viaggiatori con bagagli ed escono dalla porta opposta*).

ARRAF. – (*di dentro*) Son diretto de Pralemo, perchè ero di salvaguardia del terramoto¹⁰⁶! Scrostatevi concittadini¹⁰⁷!

PADD. – Fill' 'e s' intragnas mias! ghetadindi a brazzu' miusu!

ARRAF. – (*di dentro*) Son diretto del terremotto!...

PADD. – Intèn! Arraffiebi! gei indi eni littarau! mancai fessi littarau su sannori, ch' inc' incappad' Arraffiebi, gei indi ddi ogada is arrangiòus!

ARRAF. – (*di dentro*) Lasciatemi strapotare¹⁰⁸ in dove sono parde e marde¹⁰⁹. (*entra*)

PADD. – (*abbracciando il figlio*) Fill' 'e s'intragnas mias, ita tottu mi kontas? Gei ad' a tenni dus prexius Antioga! Fuedda, fillu bellu! gei sesi un' arroghixedd' 'e sannori! Fuedda, fuedda!...

ARRAF. – Ah! parde mio, di ainturo le vostre brazze mi sento arricuncordare tutto il cuoro. Parde! Parde! Parde!

PADD. – Ah, fillu miu, gei ddu spoddias

par gnanca vèro! Caro da Dio, carne de la me carne!... (*Entram em cena viajantes com as bagagens, e saem da porta do outro lado*).

RAF. – (*do interior*) Acabo de segar do Rio de Zanéro, ndoe combati na Revòltola da Vassina! Deissa éo spassar, colòni!

SALV. – Caro da Dio, carne de la me carne! Vien qua, che te dao on strucon!

RAF. – (*do interior*) Acabo de segar da Revòltola!

SALV. – Sèntelo, el me Rafaele! El ze tornà literato! Anca se quel sior là el fusse on gran literato, a ghe pensaria Rafaele a cavarghe el morbin!

RAF. – (*do interior*) Deissa éo me transbordar ndoe ston meo pàio e migna màia! (*entra*)

SALV. – (*abraça o filho*) Caro da Dio, carne de la me carne, cossa me cóntito? A la sarà contenta, la Antioca! Parla, belo dal Signor! A te si vegnesto fora pròpio on bel tòco de sior! Parla, parla!

RAF. – Ah! Meo pàio, drènto dos teos brassi o meo corasson reflorèsse! Pàio! Pàio! Pàio!

SALV. – Ah, fiòlo, fiòlo, a te lo màsteghi

105 Optamos por substituir a expressão em sardo "Fillu de is intragnas mias!" ("Filho das minhas entranhas!") pela expressão "Caro da Dio, carne de la me carne!".

106 Conforme ilustrado no terceiro capítulo, os acontecimentos históricos presentes no texto de partida – o terremoto de Messina de 1907 – foram substituídos pela Revolta da Vacina de 1904, no Rio de Janeiro.

107 O erro de Arraffiebi, que pronuncia o imperativo "Scostatevi!" ("Afastem-se!") como "Scrostatevi!" ("Arranquem-se!"), foi recriado através do português "passar" transformado no talian "spassar" ("varrer"). O termo *concittadini* ("patrícios") foi substituído pelo mais específico *colòni* ("colonos").

108 O italiano *trasportare* ("transportar"), pronunciado como *strapotare* no texto de partida, deu-nos a ideia de fazer com que Rafaele trocasse o verbo "transportar" pelo verbo "transbordar".

109 *Pàio e màia*, que utilizamos no texto de chegada, são invenções lexicais de Juó Bananére reaproveitadas na fala de Rafaele.

s'italianu¹¹⁰, cumenti chi 'oghi 'pabassa!
Tòntonj, tòntonj ca no' ti crumpendu!
Tòntonj!

pròpio ben el brasilian, come se te fussi drio
despicar ua passa dai graspi! El bauco son
mi che no te capisso mia!

ARRAF. – E come sta mia marde¹¹¹?

RAF. – E como estala migna màia, migna
zòia?

PADD. – Sa madri, fillu miu, dd'eu' motta!
...

SALV. – Fiòl, la ròia ntela stala la gavemo
copada!

ARRAF. – No, parde di tuo figlio, non
ammisculliare mia marde con la scrofola¹¹²!

RAF. – Non, pàio do teo figlio! Non
smistùri migna màia con a leitona!

PADD. – Nou, fillu miu, non dd'
ammasculliu sa koffa cun sa madri.

SALV. – No, fiòlo! Con cossa vuto che la
smissia 'na fetona de formaia?

ARRAF. – Oh parde! Che deliziamento! m'
intendo tutto scomosso! parlar più non
posso! Ma, dite, parde, e la cara e dolce
sparanzia, la furgente stella.... come se la
passa.... la mia Pepedda?

RAF. – Oh, pàio! Che delissiamiento! Me
sènto tudo scomòsso! Falar mais non pòsso!
Mas, diga, pàio, e a chirida e dolsa
sperànsia, a fulzente istrela.... como estala....
a migna Bepina?

PADD. – Eh, issa... gei è' sañixedda. (No
esti infromau) Esti a conca sciotta e de 'n
patt' in patti 'e sa idda, paridi uña kraba
senz' 'e meri.

SALV. – Eh, ela... a l'è sana cofà un
pesse... (no 'l ze mia informà) La ze sènsa
fassoletto in tèsta e la gira da 'na banda a
quel'altra del paese: la par 'na cavra sènsa
paron!

ARRAF. – Si capisce! s' intende, la ragazza
mancare non tengia studì, gei tiene
intelligenza; e l'intelligenza ha bisogno di
libertà, aria e luce: i tre fattori dell'umano
consorzio!

RAF. – Mais è claro! Dà pra intender!
Imbora a garota non la tegna instudiado, no
ghe sfalta inteligènsia: e a inteligènsia
prissisa de libertà, ar e lusse: os treis fatori
del consòrso umano!

PADD. – (No est' infromau !) Alla, fillu
miu, gei pòttasa uña konca pisparrada! Sant'
Aittoria mia! gei 'ndi se' torrau cun sa

SALV. – (No 'l ze mia informà !) Eh, sì,
fiòl, a te ghe pròpio 'na bela suca! Signore
benedeto! A te si tornà co la tèsta impienà!

110 Seguindo uma tradição literária que remonta a *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta*, chamamos o português brasileiro simplesmente de *brasilian* (“brasileiro”).

111 Reproduzimos o mal-entendido gerado pelos termos *marde*=*madre* (“mãe” em italiano) e *mardi* (“porca” em sardo) utilizando *zòia* (“jóia”, na pronúncia de Rafeale) e *ròia* (“porca” em talian), e acrescentando mais ambiguidade através do uso do verbo *estala*, – fusão entre o português “está” e o *talian stala*, com o mesmo significado – que Salvatore interpreta como *stala* no sentido de “estábulo”.

112 Mais uma vez, os termos *marde* e *scrofola* (em lugar do italiano *madre*, “mãe”, e *scrofa*, “porca”) são interpretados de forma errada por Paddori: para recriarmos tais mal-entendidos, utilizamos os vocábulos *màia* e *leitona* (“mãe” e “leitoa” no português de Rafeale), que se tornam os termos em *talian fetona* (“fatia grande”) e *formaia* (“queijo”). Assim, no texto de chegada, Salvatore se pergunta com qual comida poderia misturar uma fatia de queijo.

konca preña. Po pagu, in bidida, ti fainti sindigu o serchetariu! Gei tengiu, dus prexius; ita kandu t' ad 'a intendi Antioga!

ARRAF. – Io, parde mio, sono comente Galibardi l'eroe dei due mondi. Adempiuto il sarcosanto dovere della patria, torro solitario ed errante nella mia casa di Gomaggiore, come un Robison Crosuè¹¹³.

PADD. – Alla, alla, fuedda de Galibardu e de Grisettu, cumenti chi 'oghi pabassa!...

ARRAF. – Io modesto fui, parde mio, e modesto sono e sarò, come un fiore che vivesse, vive e viverà chene de bevanda, e chene di vivanda.

PADD. – Tòntonì ca no' ti cumprendu! ita chi ddu 'ntendidi Antioga! Mirai a non nd 'essi enia! Fillu 'e s'intragna' miasa, gei às' a pottai farrogu in conca!

ARRAF. – Beh! lasciamo i romanzi e mettiamoci le gambe nella strada, chi viene l' ora di andare anch' è mia marde, che desiosa sarà tanto rivedere quello che gli mancava.

PADD. – Intendiddu! cumenti chi sia nendu su babbu nostu; na' ka non est' Arrafiebi; è cambiau in tottu, in bellesa, in mamoria, in scienzia! Cantu pru' ddu castiu pru' mi paridi arrisprandenti: pàridi un gravellu in berañu!

ARRAF. – La ballezza non fa casa, disse un grandu alliteratto. Queste parole, parde mio, incapa non lo capite. Bisogna fare pàrtiga coi sillabario e comprimento come avete

Par mi ntel paese i te farà sindaco o segretàrio munissipale! A son pròpio contento: sèto quando la te scoltarà la Antioca...

RAF. – Meo pàio, éo son como Galibardi, o erè dos dois mundi. Cumprido o sacrossanto dover da pàtria, svòlto solitàrio e erante na migna casa de Nova Lonigo, como Lobisome Cruze da ìglia desèrta.

SALV. – Senti, senti, el parla de Galibardo e de l'Òmo in Crose come se el fusse drio despigar ua passa dai graspi!

RAF. – Éo sèmpre fui umilde, meo pàio, e umilde son e sempre seré, como una flor che la vivesse, la vive e la viverà senza bebida e senza comida.

SALV. – A son bauco, che no te capisso! Se la lo sènte la Antioca! Che pecà che no la ze vegnesta! Caro da Dio, carne de la me carne, a te ghin è de morbin ntela suca!

RAF. – Imbora! Deissemo pra là os romansi e pugnamo as perna na strada: sta na ora de incontrar migna màia, che la starà deseizando muito river o che gli sfaltava.

SALV. – Sènti che ròba! Par che el s'ipia drio dir su el Padre Nòstro; me digo che no l'è mia Rafaele; l'è cambià in tuto: ntela belessa, ntela memòria, ntela siènsa! Pì lo vardo e pì me par che el slusa: el par on garòfolo in primavèra!

RAF. – A belessa non faz casa, disse un grande inleterado. Talvez o signor non intenda estas palavre, meo pàio. È prissiso praticar con silabàrio e cadèrno, como feis

113 Como explicamos no capítulo anterior, em lugar de “Robison Crosuè” – a maneira com que Arrafiebi chama o personagem do romance de Daniel Defoe – optamos por uma deformação diferente, “Lobisome Cruze”, que, além de possibilitar a invenção, por parte de Rafaele, de um parentesco entre o personagem e Oswaldo Cruz. Tal escolha permitiu, também, a criação de um novo mal-entendido, em virtude do qual Paddori interpreta o nome como “L'Òmo in Crose” (“o Homem na Cruz”), pensando que Rafaele esteja mencionando Jesus.

fatto io.

PADD. – Um! um! gei 'ndi strobedda de linguazzus! Deu mi 'ndi fueddu sòu; in bidda, sen' è kontai su sindigu o su serchetariu, chi dd'ad 'a crumpendi su linguazzu di Arrafiebi?

ARRAF. – Beh! parde mio! «Marche, marchon, marchez!»

PADD. – Ahn! Mraccu, Lucca, Matteu; is tres avangialistru, de sa Santa Kresia!...

SCENA VII.

DETTI E GERVASIO

Padre e figlio s'incamminano verso la porta d'uscita; in questo momento compare Gervasio.

GERV. – Oh, respiro! non era la «Banca Milanese» che aveva fallito; ma la «Banca Milanese Popolare» di cui mi preme un fico secco (*pausa*). Aspettiamo l'arrivo del treno.

PADD. – (*s'avvicina con Arrafiebi alla ribalta*) Istentadi un' pagheddu, Arrafiebi, c'òllu bi'su sannori arraspundendu.

ARRAF. – Pramesso Signore! il treno sono venuto e fermato fu, perchè qui, è il luogo di arrivo.

PADD. – (*rivolgendosi a Gervasio*) Arraspundiddi! Arraspundiddi! (Macchillottu!) ...

GERV. – (*ironicamente*) Grazie, buon soldato, troppo gentile.¹¹⁴

éo.

SALV. – Uhm! Uhm! El ghin màstega de léngue! Dèssu mi son squasi drio parlar da mi solo; e ntel paese, senza contar el sindaco e el segretàrio munissipal, chi saralo bon de capire el lenguaio de Rafaele?

RAF. – Imbora, meo pàio! “Marche, marchons, marchez!” (*em francês*)

SALV. – Ahn! Marco, Luca, Mateo: i tri vangelisti de la Santa Cesa!...

CENA VII.

SALVADORE, RAFAELE E GERVÁSIO

Pai e filho dirigem-se à porta da saída; neste momento aparece Gervásio.

GERV. – Ai, que alívio! Não foi o Banco de São Paulo que entrou em falência; foi o Banco Popular de São Paulo, do qual estou pouco me lixando (*pausa*). Aguardemos a chegada do trem.

SALV. – (*aproxima-se à frente do palco junto com Rafaele*) Spèta un pochetin, Rafaele, che vui védare come che el te risponde 'sto sior.

RAF. – Con lisènsa, signor! Éo seghé achì de tren, e achì paró, parché achì l'è el lugar de segada.

SALV. – (*dirigindo-se a Gervásio*) Rispondeghe! Rispondeghe! (Matussel!) ...

GERV. – (*ironicamente*) Obrigado, meu bom soldado, muito gentil: agora que sei disso, muda toda minha existência...

¹¹⁴ No texto de chegada acrescentamos o trecho “Agora que sei disso, muda toda minha existência...” para tornarmos mais evidente a ironia de Gervásio em relação às frases surreais, à beira do *nonsense*, de Rafaele.

ARRAF. – Oh, signore, obbrigo di dovere, perchè sotto la nazione italiana tutto si sa e tutto si dismentiga.

PADD. – *(come sopra)* Arraspundiddi! Appuntau ti sesi? Cun Arrafiebi gei non di mòlli’ mancu tres quarras¹¹⁵! *(forte)* Arraffiebi, bogaddi kòntusu de sa storia sarca, c’ ollu biri su sannori arraspundendu. Donaddi esrempus de « domus ariasa, tùrrisi e brunniasa e fidèli sraca¹¹⁶ » ca gei si drobèddada.

ARRAF. – Oh, caspiterina, caro parde, ad un personaggio di come questo non è ducazione rimpizzarlo con parolle scuncordate *(pausa)*. Signore, premesso indossa un fiammifero per piacere di favore?... dare fuoco alla sigaretta? *(prende il fiammifero, accende la sigaretta e fuma)*.

PADD. – Nou, Arrafiebi, no’ fumisti poperi cat’ attacca’ su mab’ e ’s pedrasa¹¹⁷ *(gli butta la sigaretta per terra)*.

GERV. – Ma dite, buon soldato, il treno è arrivato da molto?

ARRAF. – Eh, caro signore, il mio arrelloggiu va come la mia testa; tottunduṅa chi va avanti torna indrieto.

PADD. – It’ è? t’ avrincasa? *(nel frattempo Gervasio e Arraf. continuano la conversazione; Paddori si scosta e vede la borraccia di Arrafiebi)*. Ita tiaù è custu? stau gh’ è uṅ buttiglioneddu furisteri! Uhm!

RAF. – Oh, meo signor, obrigasson de dover, parché debàisso da nasson brasiliana tudo se sabe e tudo se ischèsse.

SALV. – *(como acima)* Rispòndeghe! Com’ela, tàsito dèssu? Con Rafaele el to sarvel no l’è bon de masenar gnanca ‘na metida! *(falandu alto)* Rafaele, tira fora raconti de la stòria sacra, che vui védare come che ‘l te risponde ‘sto sior. Daghe esempi in latin de “domussàura, turis ebrugna, fede eresiarca”, par védare come che el se sconfonde!

RAF. – Oh, càspita! Meo cherido pàio, non è educado intupir de palavre iscugliambade un signor dèssi! *(pausa)*. Con lisènsa, o signor ten un fòsforo indòssu, por favor de gentilessa?... pra tocar fogo ntel sigarro? *(pega o fósforo, acende o cigarro e fuma)*.

SALV. – No, Rafaele, no sta fumar carta, che te cresse le pière ntei rognoni! *(joga o cigarro no chão)*.

GERV. – Mas diga, meu bom soldado, faz muito tempo que o trem chegou?

RAF. – Eh, meo caro signor, o meo relòzo anda como migna cabessa: assim che va in vanti, el svolta pra trais.

SALV. – Com’èla? Càmbito discorso? *(no entanto, Gervásio e Raf. continuam a conversa; Salvador se afasta e vê o cantil de Rafaele)*. Cossa diàolo zèlo questo? Me digo che el ze un garafon forèsto! Uhm!

115 Segundo o vocabulário online da Enciclopédia Treccani (2019), a *quarra* é uma unidade de medida para grãos correspondente a 25,25 litros, que se utilizava em Cagliari antes da introdução do sistema métrico decimal. Para utilizarmos uma unidade de medida vêneto-brasileira no texto de chegada, optamos pela *metida*, correspondente aproximadamente a 3 litros (LUZZATTO, 2000, p. 204), sem coverter a quantidade presente no texto de partida.

116 Conforme explicamos no terceiro capítulo, trata-se de um trecho das *Litaniae Lauretanae* à Virgem Maria deformado por Paddori, e por nós readaptado à fonética do *talian*.

117 “Su mali de is pedras” (“A doença das pedras”) é um termo popular para os cálculos renais: optamos, portanto, pela frase explícita “te cresse le pière ntei rognoni” (“pedras vão crescer em seus rins”).

ita' nc 'iad' ài? Balla! arranch ' e muscedra!
Incàppasa ddi ' ettau' bruncu (*l'assaggia*).

GERV. – Allora l'amico non è arrivato; io aspettavo da lui una notizia importante. Buongiorno (*esce*).

ARRAF. – Ciao, arrivederci (*saluta militarmente*).

PADD. – In sa ia 'e' su fumu! Na' ka si dd' à' timia su sannori.

ARRAF. – Sì, sì, ha appartato l'accabisione.

PADD. – Tòntoi! Ca no' ti crumpendu; pongiu sa posta ca no' ddu crumpendidi mancu su vicariu; est' a nai 'ca kussu tòccada de missabi. Bah!... is chistionisi funti bèllas e bònasa. (*tra sè*) Ma no seu fieru fieru di ' entri. Cument' a uña kosa seu scuncordadazzu! Seu a mùssius' a brenti ...

ARRAF. – Aspettate, parde mio, che prendo l'imballaggio.

PADD. – Ita bella sa cascitta, briglia che unu sprigu.

ARRAF. – Eh, parde mio, di queste cascie in bidda non ne farbicano nessuno. Sono un guardarrobetto che si chiama valigia.

PADD. – (*Ogni tanto si tocca la pancia contorcendosi*) Attuammidda, ca immoi impunnau ' conc ' a bidda, ca ddi sèidi. Ohi! Ohi! Non fàidi a incrubai! Làssa m' inc'essiri un poddixedd' a fòrasa (*avviandosi*).

ARRAF. – In dove vi andate?

PADD. – Nou, no' pozzu; no' fàidi, ca pottu

Cossa ghe sarà rento? Orpo d'on bio! Che spussa da moschin! Dèssu ghe postemo i lavri! (*experimenta*).

GERV. – Então... o meu amigo não chegou; eu estava esperando dele uma notícia importante. Tenha um bom dia! (*sai*).

RAF. – Ciao, arivedersi! (*bate continência*).

SALV. – Va a ramengo, va! Me digo che el ga buo paura, quel sior!

RAF. – Sim, sim, improveitó a ocasião.

SALV. – Bauco mi, che no te capisso mia! Scometo che no 'l lo capisse gnanca el vicario; e pensar che lu el màstega anca el messal... Bah!... Quante dimande che go ntela suca... (*entre si*) Ostregheta, a no stago par gnente ben de pansa! A son tuto rabaltà! Me sènto morsegare el stómego ...

RAF. – Meo pàio, me aguarde inquanto pego a imbalaze.

SALV. – Che bela cassetta, la slusa cofà un spècio!

RAF. – Eh, meo pàio, ninghén fàbrica estas càisse in nossa cidadezigna. Son un guarda-ropigna che os brasileri i ghe sama de "mala".

SALV. – (*De vez em quando pega na barriga contorcendo-se*) Giùteme, che dèssu se metemo in strada par ndare casa, che ze ora. Uhi! Uhi! No son gnanca bon a incuciarme! Spèta che vago fora un pochetin (*caminhando*).

RAF. – Indoe vò o signor, meo pàio?

SALV. – No, no pòsso mia; no son mia bon.

s'entri comment' a unu tumborru; dd'òì intendu varrogu; e ita no' adèssi cussa mabadit' 'e buttellia (*esce*).

A go la pansa cofà un tamburo; a son drio sentir un rudamento ntel stómeço; cossa ghe zera drènto quella maledeta botilia? (*sai*).

SCENA VIII.

CENA VIII.

ARRAFIEBI (*solo*)RAFAELE (*sozinho*)

ARRAF. – Aspettiamo il mio parde. (*Fruga nel sacchetto fuori d'uso in cerca di qualche cosa; rinviene il foglio del congedo e siede*) Questo ndi à fatto lassare di belle stecche! Maria santissima! e quanto sudore mi ha fatto sortire questo pezzo di straccio. Ma lo sapete che cosa sono questo pezzo di straccio? Robba di niente... robba di gente zorba chi vuole passare da sordato arraso nientemeno che generale di casa sua! ben'intèndio chena di medaglie e chena di pibillo... Ma quello che in ci fa? quando non ci sono più queste signorine (*accennando alle stelletto*) si pode trovare la libertà di lavorare come un cane¹¹⁸ e di guadagnare più meglio con proprio sudore di fronte sua, il pane saporito, non quello nero come la preta¹¹⁹ (*pausa*). Ah! quando penso alla stecca¹²⁰ che appo lasciato al mio Capitano! ... Puro, vedi, quello è davvero un buon fiziale di nostro sovrano; ma quello già si sà, è un parde di famiglia! Gli arrabbiosi sono quelli chena di arrelligione, chi vanno nei giramatrofoli, si pigliano una canzonettista sotto la mascella.... e.... arivederci! La notte non dromono e alla mattina: Perchè il vostro bottone non è brigliante? Perchè la baionetta in cel' avete sbottonata? (*pausa*) E quando mi viene alla memoria la cambariera del Capitano? Mi voleva un bene da manicomio! Io, vedete, sono entrato a serviziale della Signora come sciente di confidente, il quale in quel tempo

RAF. – Aguardemo meo pàio. (*Mexe numa sacolinha desgastada, à procura de algo; encontra seu papel de licença e senta*) Esto dispensó un monte de zènte! Maria santissima! E quanto suor tirò de mi esto pedasso de strassa! Mas vossés sabe pra che serve esto trapo? Ròba de nada... ròba de zènte bèsta che la svòlta pra casa assando che l'è un zeneral! Claro, un zeneral senza medàlia e senza dinéro... Mais essa zènte bèsta cossa fais? Quando non tiver mais estos signori (*apontando para os galões*) pode incontrar a libertà de trabagliar pra burro e gnar mais miglior con seo pròpio suor, gnar el pan saporoso, ao invés dachèle pan mòro come le bale del musso! (*pausa*). Ah! Quando penso no alivio in ter ressebido migna lisensa e ter largado el meo Capiton!... Imbòra, sabe, elo l'è un verdadéro bon ufissial del nòsso esèrsito; mais esto zà se sabe, elo l'è un pàio de fameia! Os figura pòrca son achèles sen relizión, che von nos cabarè, pega una balarina no brasso e.... arivedersi! De noite non dòrme e de magnà o Capiton ghe pìrgunta: Parché os botoni de tua farda non briglia? Parché a baioneta sta desbotonada? (*pausa*) E quando me alembro da criada del Capiton... Me cheria un ben da mati! Sabe, éo scomissié servir o Signor Capiton como òmo de confiansa, la quale nachèle tempo éo ficava debaisso da criada. Agora éo era cossita... Eh, ma se éo ficasse, non digo

118 A expressão em italiano “lavorare come un cane” (“trabalhar como um cachorro”) foi substituída por “trabalhar pra burro” (adaptada à ortografia italiana que caracteriza as falas de Rafael).

119 Substituímos a expressão em italiano sardizado “nero come la preta” (“preto como a barata, como o besouro”), referida ao pão, com a frase pitoresca “mòro come le bale del musso” (“preto como os testículos do asno”), oriunda da Val d'Alpone, mas completamente compreensível para os falantes de *talian*.

120 Conforme o vocabulário da Enciclopédia Treccani (2019), a expressão “lasciare la stecca” – sendo a *stecca*, neste caso específico, uma pequena tábuca de madeira usada para polir os botões da farda sem manchá-la – se tornou sinônimo de “terminar o serviço militar”. Por esta razão traduzimos a expressão como “ter recebido minha licença” (sempre seguindo uma ortografia italiana).

stavo sotto la serva. Adesso ero così... Eh, ma se ci rimaneressi, non dico molto, un altro mese sortanto, la serva me la metto sotto dieci volte. Altroché... (*s'accorge di Paddori*) Perchè non veniste? Perchè ritardaste?

muito, mais un otro mese, éo botava a criada debaixo de mi, deis vezi! Altroché! (*percebe Salvador*) Parché o signor non veio até agora? Parché se atrasó?

SCENA IX.

CENA IX.

PADDORI E DETTO

SALVADORE E RAFAELE

PADD. – (*entrando*) Mi curriña sr'enti, timmia' po mi enni puntasa, e seu bessiu po mi buffai una tassixedda de vremuttu: paridi chi m' àppad' assantau su stogumu.

SALV. – (*entrando*) Le budèle le brontolava, gavea paura che me vegnesse dele pontade caminando, e son ndà fora par bévere un bicierin de graspa: me pare che el me gàpia sistemà el stómego.

ARRAF. – Adesso gei state bene, annò?

RAF. – Agòra o signor el sta ben, non è?

PADD. – Eh! gei seu korriazzeddu!... Bah!... andeu' 'dd' oi; attuamidda, (*accennando la valigia*) immoi gei seu attraccollau e lixeru che unu puxi!... Ma, nara, piccioccu, e ita dd' oi tèñisi in kussa barrilloca?

SALV. – Eh! A son on òsso duro, mi!... Bah!... Dèssu ndemo; giùteme, (*apontando para a mala*) dèssu a son lesièro cofà un puldo!... Ma, dime on poco, toso, cossa ghe ze in quela botìlia?

ARRAF. – Medicamenti di medicine.

RAF. – Remèdios de medissine.

PADD. – Ahn ?!...

SALV. – Ahn ?!...

ARRAF. – Medicina!

RAF. – Una medissina!

PADD. – Maxiña? De kussu *primau* chi nanta ò?!..

SALV. – 'Na medissina? Quela roba garba e amara?!..

ARRAF. – Sì, caro parde.

RAF. – Sì, meo cherido pàio.

PADD. – Nostrasenniora mia!... (*gli casca per terra tutto il bagaglio*) gei mi seu aderezzau!... Da bàdasa chi seu tottu ischriccau! (*raccogliendo tutto*) Mabaditta s'ampudda e chi ti dd' ad' intregada!...

SALV. – Madòna benedeta!... (*toda a bagagem cai no chão*) A son messo pròpio ben!... No ze mia par gnente che son tuto sacagnà! (*recolhendo tudo*) Maledeta la botìlia e chi te la ga dà!...

(*Cala rapidamente la tela*)

(*Desce o pano, rápido*)

ATTO SECONDO

SEGUNDO ATO

Casa di Paddori; una stanza rustica: in un angolo, un tavolino; di fronte parecchi sgabelli messi a coppie l'un sull'altro secondo i costumi dei paesi della Trexenta; a destra « *sa forredda* »; dalle pareti pendono diversi arnesi da contadino, oggetti di cucina ecc..

Casa de Salvador. Um quarto rústico: em um canto, uma mesa; na frente, alguns tamboretas ou cadeiras; à direita “*el fogolaro*” (a lareira); penduradas nas paredes, ferramentas agrícolas, utensílios para a cozinha, etc...

SCENA I.

CENA I.

PADDORI E ARRAFIEBI

SALVADORE E RAFAELE

PADD. – (*arrivando a casa griderà di fuori*) Antioga! Antioga! E it' anca fàisi e no' bèssisi ?...

SALV. – (*chegando diante de sua casa, grita*) Antioca! Antioca! Cossa sito drio far, che no te vègni mia fora ?...

ARRAF. – (*entrando col padre*) Oh, mamma mia, chi sempre mi corrispundi nel cuore, dove vi siete rintanata?

RAF. – (*entrando com o pai*) Oh, minha mãia, che sèmpre la me corrisponde ntel corasson, indoe si infió a signora?

PADD. – Ba' kh'est'andàd' a s' attobiai? No' s'indi scampa' nou; eh!... sa mamoria mia no' fàddidi.

SALV. – Ndoe se gala sconta? Ma a noantri no la ne scampa mia, òstrega! La me memòria no la faia mia!

ARRAF. – Sento aintro di me una spezia di prexio di potere arrebracciarvi insieme; la mia marde non sente e non esce ad imprassare il figlio venuto de Prallermo...

RAF. – Sinto drènto de min una spèssie de legria in poder inbrassar os dois zunto! Parèsse che migna mãia non istà uvindo a zènte, e non sài pra inbrassar o seo figlio segado do Rio de Zanero...

PADD. – Fillu, fillu, fillu; gei 'ndi scattuscia' de 'talliaṇu; gei 'ndi 'oidi di arrattorisi e abogadeddu' de paṇi e cibudda¹²¹!...

SALV. – Fiòlo, fiòlo, fiòlo: a te ghin màsteghi de brasilian! Altro che tuti quei piovani e avvocati da quatro sòldi!

ARRAF. – Io, parde, non posso stare senza la fisiolomia dell' oggetto prelibato; mi strappoto dove sono la marde. Aspettate (*esce*).

RAF. – Meo pàio, éo non pòsso ficar senza a fisiolomia de l'obzèto deseizado; me transbordo indoe che istà migna mãia. Ispèra! (*sai*).

PADD. – Cument 'òisi! conca preṇa de tallentu. Immoi iant' a benni' a pàrisi cuṇi

SALV. – Come te voi, suca piena de talènto! Pènsò che lu e el piovani i sìpia al stesso

121 Traduzimos a expressão depreciativa “abogadeddus de paṇi e cibudda” (“advogadozinhos de pão e cebola”) como “avocati da quatro sòldi” (“advogados baratos”).

s'arratori; chi a cussu mancaì indi scippiad' issu de prèdicasa e sramonìsi Arrafiebi puru, gei 'ndi ddi praponìdi de pùntu' de' storia màusu a intrappatai. Acciottau siad' 'e piccioccheddu; gei à fattu andada po srebi' su rei mèllu' de su fillu di omai Fillippina! Est'a nai, ca fillu miu à fattu sa trezza illimentari! Innanti de ddu 'mbracai su rei, fud' un scàntus' annusu cun su predi nostu; un annu e prusu cuḡ i' su pred' 'e Sèlligasa¹²²; tre mèsisì e mesu cuḡ i' su potacariu nostu, goppai miu... Invercia su fill' 'i omai Fillippina in d' àdai biu arisèu de prèdicasa e sramonìsi, de lettùrasa e de stòrias! Sèmpiri sezziu pèisi a fogu, in sa forreda!... Po fai kosa, òi' cosa!...

SCENA II.

PADDORI E ANTIOGA

ANT. – (*Entra in iscena con due involti in mano*) E Fiebeddu¹²³? All'alla! Deu miu! sèu fendu penzamentu' màusu!... Fiebeddu no' ci ddu biu: non è beniu annò?

PADD. – Èllusu! po tui no' e' beniu! Est' andau a t'atoppài; e a su khi biu èi' fattu bia faddittasa E tui a' uànca furiasta? It'anca pòttas in manusu?

ANT – Furia a comporai tres' unza' de zùccuru e tres' unza' de caffèi po s' enida de Fiebeddu. Comenti no' adessi aicci brillanti!... (*depone gl'involti sul tavolo e si siede*). Òhi, ohi! Deu miu!....

PADD. – Atru khe zùccuru e caffèi ddi' ast' ài preparàu. Ita khi ddu' 'ntèndi' prallatendu! no' t' ammacchiasa? no ti 'ndi 'essi su schissiu! Fuèddada indonna linguazzu, comenti chi sia nendu su « grioriapati ».

livèlo; parché, anca se quello là el ghin cognosse de prèdiche e de sermoni, anca Rafaele el ghin conta de stòrie difficili da interpretare. Chi lo gavarìa dito? El ze ndà a servire el Brasil meio de so fiòl de la comare Filipina! Cògne dir che me fiòlo el ga fato tri ani de scola! Prima che l'esèrsito el lo ciamasse, el ga passà ar quanti ani col nòstro prète; un altro ano col prète de Nova Montefòrte; tri mesi e mèdo col nòstro spessièro, me compare... Invesse so fiòl de la comare Filipina no 'l ghin à mia viste tante de prèdiche, de sermoni, de leture e de stòrie! El ze sèmpre coi piè arènte del fogolaro!... Par far calcòssa, el vol calcòssa in càmbio!...

CENA II.

SALVADORE E ANTÌOCA

ANT. – (*Entra em cena com dois embrulhos nas mãos*) E Lele? Ostregheta! Signore benedeto! A son drio far bruti pensieri!... A no lo vedo mia, Lele: no zèlo mia vegnesto?

SALV. – Sèi, cara! A te lo disi ti che no el ze mia vegnesto! El te ze ndà incontro; e da quel che vedo no ve si mia incrosai. E ti indoe zèrito? Cossa ghèto in man?

ANT – Son ndà a crompar on poco de sùcaro on poco de caffè par via che Lele el ze rivà. Come che el ga da èssare bèlo!... (*coloca os embrulhos na mesa e senta*). Ohi, ohi! Signore benedeto!....

SALV. – Altro che sùcaro e caffè te gavaressi da pareciarghe! Quando che te lo sentirè ciacerare, a te deventarè mata! A te scioparè da la contentessa! El parla in tute le léngue come se el fusse drio dir su el “gloriapati”.

122 A cidade de Selegas foi substituída por Nova Monteforte, cidade fictícia.

123 Em lugar de “Fiebeddu”, forma abreviada do diminutivo “Arrafiebeddu” (“Rafaelzinho”), utilizamos a abreviação “Lele” do nome “Rafaele”.

ANT. – Ih! alla, fillu miu! ... Auq tottu ad' essi tirau? Ingrassau s'è? Trempeddùdu è'? Bistiu è'?

PADD. – Èllusu ispollincu! gei se' cozziqedda! Iast' a bolli amostai is càrrisi a is àtturusu¹²⁴!...

ANT. – Scuppetta pòttada? Zimitàrra? Bonett' a duas puntasa?... Pèrqi' chi dd'appa biri, i dd'app' a fai imprassaduredda! Deu mi ddoi 'n craru...

PADD. – Abètta! Immoi ka seus' a quattur' ògusu, innanti chi torri' Fiebeddu... i t'avettu... e i ti cunzillu . . .

ANT. – T'appu giai cruppendiu!... Deu mi ddoi incraru...

PADD. – Abètta! ... Innanti chi torri' Fiebeddu, i t'avettu e i ti cunzillu, e ponì a menti is avettimèntusu, no' premittu, cumenzendu di òi, chi tui abittisi a domu di 'omai Cattallina pibiruda¹²⁵!... Trunca is arellazionisi . . .

ANT. – Torrend' a cumenzai sesi!... I t' indi enid' 'è kosas a conca! E poita aicci?....

PADD. – Trunca e citu!

ANT. – Ma poita, omini santu? Gei ses' un' omineddu stròlicu!

PADD. – Trunca, trunca, trunca! de khi nou, truncu a tui. . .

ANT. – Scuppettau siasta! Senza de nisciuqu fundoriu sesi. . . De mi ponni maqu asuba ti 'nd' ad' a campai Dèusu!... Isciolli

ANT. – Maginarsè! Caro da Dio! Ndoe zèlo ndà? Se galo ingrassà? Galo le ganassete tonde? Zelo vestio?

SALV. – No, el ze nudo come on santo! Ma dai, bauca! Cossa vuto, che el ghe mostra a tuti el tafanàrio?

ANT. – Galo el fusil? La simitara? El capèl co le ponte?... Pena che lo vedarò, a ghe darò on mùcio de struconi! Dèssu vago fora...

SALV. – Spèta! Dèssu che semo qua a quatr'oci, prima che Lele el torna... te racomando e te conseio...

ANT. – Te go za capio!... Dèssu vago fora...

SALV. – Speta! ... Prima che el torna Lele, te racomando e te conseio – e scolta ben l'avertimento: a partir da incó, no te permeto de ndar casa de comare Caterina smorosona!... Trunca le relassion!

ANT. – Tàchito de novo?... A tin vien in mente de ròba strana, a ti! E parché?

PADD. – Trunca e tasi!

ANT. – Ma parché, santo d'on òmo? Varda che te si bauco, sèto?

SALV. – Trunca, tronca, tronca! Senò a te tronco mi, a te...

ANT. – Che i te ciapasse a s-ciopetade! A te si senza critèrio... Dio te scampa dal métarne le man dòssu!... Tira fora le

124 A expressão em sardo “amostai is carris a is àterus” (“mostrar as carnes aos outros”) foi transformada em “el ghe mostra a tuti el tafanàrio” (“mostra o traseiro a todos”), onde o termo *tafanàrio* é outra marca típica da fala de Nanetto no romance de Bernardi.

125 O adjetivo *pibiruda*, apelido da comadre Cattalina, corresponde aproximadamente ao português “coquete, namorada”, e ao *talian smorosona*.

is chistionìsi, abuidàndi i sarchettus . . .

dimande dale scarsèle, svoda i segreti!

PADD. – Ascutta!... Tui gei ddu scisi, ca Fiebeddu innanti’ de ddu ’mbracai su rei, fadiad’ is ògusu cun sa filla di omai Cattaliña pibiruda... cun Peppedda !

PADD. – Scolta!... Te lo se che prima de partir par Rio de Zanero Lele el ghe strucava de òcio a so fiòla de la comare Caterina smorosona... ala Bepina !

ANT. – Ih! ti càusa’ novidadi !? Ebèñisi¹²⁶!?

ANT. – Maginarsè! Par caso zèla ‘na novità?! E lora?

PADD. – I’ bènìsi e i’ sièndasa a chinq’ ddas teñidi. Ascuttada siasta. Omai Cattaliña i m’iada accinnau, e deu no’ bollu a mi tirai is ’origa’ meda meda, nou, ca gei ddas crumpendu is chistionìsi di omai Cattaliña, i m’iada accinnau ch’ iad’ andai beñi chi Arrafiebi accabbi’ sa cóia cun Pepedda, in su mesi ’i Abribi! ... su mandiadòri in su azzibi’ ddi ’essada¹²⁷! De kussu quaddu indidda cab’ èu! ...

PADD. – E l’ora, e ‘l mese e tuto el tèmpo a chi ghin à! La comare Catarina la me gavea mensionà – e mi no voio che te me tiri le rece, parché le capisso ben le question de la comare Caterina... la me gavea mensionà che ghe staria ben che Rafaele el maridasse la Bepina ntel mese de giugno! ... Che ghe vegnesse on càncaro ntel sgrugno! A ghe lo cavo mi el morbin! ...

ANT. – Arrebuggiu! Cañi tontu¹²⁸! Non tindi pighinti tottu is tiaù’ nou! Ita sèu’ de Brechidda¹²⁹? Custu fai che mascioccu¹³⁰! Iad’essi’ làstima Peppedda, scedadèdda! Mancai no sia’ settiòsa e fracongia puru! ita cand’est’andendu, e ddi fainti is peixeddu’ pitti pitti, e i ddas trattòxiada is àncasa!...

ANT. – Screansà! Mona! No sta farte vegner la fota! Cossa sito, on can rabioso? ‘Sto òmo el taia zo tuto col facon! Saria un pecà, pòra Bepina! Co la bòna creansa e la voia de laorare che la ga! E quando la ze drio camminare, che la fa “petè-petè” coi piè, e la smena le gambe!...

PADD. – ‘Ca nasciu! è bella meda!

SALV. – (*com ironia*) Orpo bio! La ze

126 O trocadilho de Paddori, baseado na semelhança entre *ebenis* – derivado do italiano *ebbene*, “e daí?” – e “is benis” (“os bens”) na frase “is benis e is siendas a chini ddu tenit” (“os bens e as propriedades para quem os tem”), foi recriado através da semelhança entre o *talian* “e lora?” (“e daí?”) e “l’ora” (“a hora”), produzindo a frase “E l’ora, e ‘l mese e tuto el tèmpo a chi ghin à!” (“E a hora, e o mês e o tempo todo para quem os tem”).

127 A rima entre *abribi* (o mês de abril) e *atzili* (“nuca”), este último na maldição “su mandigadori in su atzili ddi essat!” (“que ela tenha um câncer na nuca!”) foi recriada entre *giugno* (o mês de junho) e *sgrugno* (pejorativo de “cara, rosto”); assim, a maldição tornou-se “Che ghe vegnesse on càncaro ntel sgrugno!” (“Que ela tivesse um câncer no rosto!”).

128 A expressão “cani tontu” (“cachorro tonto”) foi substituída pelo adjetivo *mona* (“estúpido”), derivado do substantivo que designa o genital feminino em *talian*.

129 Não encontramos nenhuma explicação para a expressão “Ita seus de Berchidda?” (“Acaso somos de Berchidda?”), embora seja possível hipotizar que tenha surgido como trocadilho entre o nome da cidade e o sardo *berchidda* (“vara”) ou *bèrchidu* (“grito”). Considerando o contexto em que se encontra tal trecho, optamos pela frase “Cossa sito, on can rabioso?” (“O que você é? Um cachorro raivoso?”), que permitiu recuperar, através de uma estratégia de compensação, o termo *can* (“cachorro”) que aparecia em sardo na fala de Antioga citada na nota anterior.

130 No contexto, a frase “Custu fait che masciocu!” pode significar tanto “Este daqui age feito um bastão”, como “Este daqui age feito um cretino”. Para reproduzirmos a ideia de um agir impulsivo e irracional, adaptamos a expressão vêneta da Val d’Alpone “taiar zo tuto co la stegagna” (“cortar tudo com o facão”, ou seja, agir sem discernimento e sem delicadeza), trocando o vêneto europeu *stegagna* pelo correspondente vocábulo em *talian* *facon*, derivado do português “facão”.

poid'èssi 'boņa po si dd'appòggiai adasiu adasiu ... ma mer' 'e domu !...

ANT. – Ma tui macchìmini pòttasa in schrobèddus?... Tui deppis' essi, omini prettoccau! . . . Peppedda è bona poi donnia kosa ... Tui se' prettoccau ...

PADD. – Èi! ca seu prettoccau, èi! . . . Ma nara: òi' fai coiai uņ fillu tu, uņ piccioccu preņu de scienza, uņ Sallamoņi¹³¹ arresuscitau, cun d'uņa mazzamurredda¹³² tottu entri chi non teņidi mancu custu...

ANT. – Gei nau ch' è bèrusu su khi t'inc'ia' craccu in conca! ... Ma kussu non t'arrannèscidi; adessi fueddu di Antioga Brucèi¹³³; stai puru pressuadiu.

PADD. – Na' ka t' às' a tocai de su sentidu po Peppedda. Tui se' femmiņa, e no pozzu nai mancu - coiadì, tui, cun issa; - pottandèdda ca dda spos'èu...

ANT. – Gia' ka fuèddanta i' mòttusu, it' ad' essi' de ' biusu!... Tuppadidda sa 'ucca...

PADD. – Immoi deu, poburu bécciu, mesu identau, bollu cosixedda moddi a 'izzaccarrai...

ANT. – Ita 'nc 'ad 'a izzaccarrai, becciu pisabi !...

PADD. – Eh! chi zaccarru, tui gei ddu scisi ancora. Ma no' t' avabóttisi; gei ddu scisi ca ti piga' sempri dabori' de' konca kandu

pròpio bèla, pulito! La pòle ndar ben par impontelarse pian pianin (*piscando o olho*) ... ma come parona de casa...

ANT. – Ma ti ghèto la matità ntel sarvèlo? A te ghe da avèrghe on bao ntela tèsta! La Bepina la va ben par tuto! A te ghe pròpio on bao ntela tèsta!

SALV. – Si, si! A go pròpio on bao ntela tèsta! Ma dime on poco: vuto far maridar to fiòlo, on toso pieno de siensa, on Salamon resussità, con on sanguanel tuto pansa che no 'l ga gnanca...

ANT. – A me digo che te lo ghe dal bon, on bao ntela suca! ... Ma no te ghe la farè mia: parola de la Antioga Brustolin! Crédeme!

SALV. – Pènsu che te gavarè da molàrghela con 'sto sentimento par la Bepina. Ti te si 'na fémena, e no pòssu gnanca dirte: "Maridate ti con ela!". Femo cossita: pòrtamela qua, che me la marido mi!

ANT. – Maginarsu! Dèssu che i mòrti i parla, cossa saralo dei vivi?! Sèra la boca, va là!

SALV. – Dèssu mi, pòro vècio mèdo sdentà, voi ròba molesina da sgagnar...

ANT. – Cossa vuto sgagnar, che te si vècio patòco!

SALV. – Eh! A te lo se anca ti che son incora bon a sgagnare! Ma no sta agitarte: te lo se che te vien sempre el mal de tèsta

131 Traduzindo o sardo "Sallamoni" ("Salomão") como "Salamon", introduzimos um trocadilho com o *talian* e o português "salame", de maneira que, além de referir-se ao personagem bíblico, o nome pode ser interpretado também como "salame de grande tamanho".

132 O *matzamurru* (aqui no diminutivo feminino) é uma espécie de duende da mitologia sarda, cujas características correspondem sob muitos pontos de vista com aquelas do *sanguanel*, por sua vez criatura folclórica do imaginário vêneto-europeu e vêneto-brasileiro.

133 O sobrenome sardo Burcei foi substituído pelo sobrenome de origem vêneta Brustolin, citado por Tonial (1998) e Luzzatto (2000).

t'inci àmpuanta is piricchittus¹³⁴...

quando te te sbalòti...

ANT. – In chi ti fàzzanta scrittusu!...
Assumancu, Deu, miu, a no' penzai a su
disprexei ch'iada a tenni cudda famiglia!...

ANT. – Che i te cavasse i penòti!... Dio
mio! Se almanco te pensassi al dispiaser che
la gavaria quela fameia!...

PADD. – Uη dimoniū de disprexei lah!
Disprexei kandu ind'arruidi de su
campanibi a terra.

SALV. – Sì, sì! On dispiaser grandu, pulito!
On dispiaser saria se la cascasse zo dal
campanil!

ANT. – Bai e ciccaddi su kàbud' 'e
sragumentu! Bah! dèu m'incraru anch'è
Fiebeddu!...

ANT. – Beato chi lo cata, el cao de 'sto
discorso! Bon, dèssu mi vao catar Lele!

PADD. – Abetta, non ti gèmastal!

SALV. – Spèta, no sta ndar via!

ANT. – It'anc'òisi?

ANT. – Cossa vuto?

PADD. – Accostamind'accanta; su scannu
accanta accanta!... No abarristi accugurràd'
aicci; istendia is càmbasa. Basami afotti
afotti! Bah! lass' andai! Immoi s' è'
fatt'aresti...

SALV. – Sèntate qua arènte, col scagnèlo
rènte al mio!... No sta ingroparte cossita:
destira le gambe! Bàsame fòrte! Bah!
Lassemo star! Dèssu la se ga fato
salvàdega...

ANT. » Immòi seu cuη i' bàsidusu; coida,
it'anc'òis?

ANT. – Ahn, dèssu te si tuto baseti!
Destrigate, cossa vuto?

PADD. – Ma, mi bàsas' o nou?

SALV. – Ma me bàsito o no?

ANT. – Sè' fridu khe' i sa ni; andausu,
it'anc'òisi?

ANT. – Te si fredo cofà la nève; dai, ndemo,
cossa vuto?

PADD. – Peppedda, est'accodrada in domu
de su potacariu, innui abitta' su fill' 'e su
sindigu, annò?...

SALV. – La Bepina la laora in casa del
spessièro, ndoe che l'àbita so fiòl de
sìndaco, zèlo mia vèro?...

ANT. – Ancor'a ddu sci' furiasta? Ei!

ANT. – No lo savévito gnancora? Sì!

PADD. – Èia, a' nau?

SALV. – Ghèto dito de si?

ANT. – Èi, in dom' 'e su potacariu e po

ANT. – Sì, in casa del spèssiero, che par

134 Como equivalente formal do sardo – intraduzível ao pé da letra” – “candu ti nci ampuant is pirichitus”, que descreve um estado de agitação, optamos pelo *talian* “quando te te sbalòti”, tradução ao pé da letra do português “quando você se agita”. A rima *pirichitus-scritus* foi recriada como *sbalòti-penòti* através da frase “Che i te cavasse i penòti!” (“que lhe deparassem!”)

arrespett'a Fiebeddu ddi passad'onnia di sa lezionj e i dd'imparad'a liggi i a scriri....

PADD. – Su potacariu ddi passad'onnia di sa lezionj, impari cun su fill'e su sindigu annò?... Dèu, penz'a su mau!..

ANT. Santu Srabestianu¹³⁵ miu! indi penzad' 'e kòsasa! areggiu, frammasonj.... A goppai nostu?...

PADD. – Eh! no' bòi 'nai nudda! sind'ad'intendiu maus iscramentusu; su mundu è mau, e Paddori è bribanti, è mraxianj' 'ecciu!

ANT. – Ma, a goppai, chi t''à battiau a fillu tu? scuminigau; tui se' cundannau biu e boqu!

PADD. – Eh! è de prunju cument'è nos'aturusu! Ma, nara, su mreccui de xinixiu, candu su sazzadrotu si poñidi iss'e tottu su xinixiu in fronti, ita pornunciada? Pornuncia' custus sraccus fueddusu: « Mementomono, pùrveris esti, i pùrverisi torrerèbutu¹³⁶! » Ita' nc'òì nai? Òì nai: – Òmini, uq' momentu, se' de pruiqu, i a pruiqu deppi torrai.

ANT. – Ainnùì dd'ois' attricuai?...

PADD. – Si bi' ca no' crumpendi, su latinu: idd'ollu attricuai a i kustu: – ca su goppai puru, mancai siad' 'e battisimu, – cuq' cancu'atturu de idda nosta, e no' mi spriccu meda... – è fazzili a sattai su cabizzabi e a furai in terr'alleqa!...

ANT. – Ti dda tùppa sa 'ucca! Framasonj!...

rispèto a Lele el ghe passa ogni di 'na lesson, e el ghe insegna a lèdere e a scrivare....

SALV. – El spèssiero el ghe passa ogni di 'na lesson insième col fiòl del sindaco, zèlo mia vèro?... Mi son drio pensar mal!..

ANT. – Sant'Antònio mio! A te ghin pènsi de ròbe! Erètico! Framasson! Pròpio el nòstro compare?...

SALV. – Eh! No vol dir gnente! Se ghin à za sentisto de brute stòrie: el mondo l'è tristo, e Salvatore l'è on birbante, 'na bolpe vècia!

ANT. – Ma pròpio el compare, che el ga tegnèsto a batedo to fiòlo? Scomunicà! A te si condanà za da vivo!

SALV. – Eh! Anca lu el ze fato de pólvare cofà noantri! Ma, dime, cossa diselo el sasserdòte al mèrcole de le sendre, co lu medésimo el se mete la sendre ntela fronte? El pronùnsia 'ste sante paròle in latin: "Mementomo, che pùlvari te si, e in pùlvari i te verteri". Cossa vorlo dire? El vol dire: – Òmo, on momento, a te si fato de pólvare, e te ghe da tornar pólvare.

ANT. – Cossa vuto dir?

SALV. – Se vede che no te capissi mia el latin! Vui dir cossita: che anca el compare, – con qualchedun altro ntel paese, e dèso no fao mia nòmi... – nonostante che el sipia el nòstro compar de batedo, no 'l se fa mia tanti problèmi a saltar la taipa e robare nte quel dei altri!...

ANT. – Te la stròpito la boca? Framasson!

135 Substituímos São Sebastião por Santo Antônio, mais reverenciado entre os colonos, e citado em muitas cenas de *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta*.

136 Conforme explicado no terceiro capítulo, trata-se da fórmula em latim "Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris" deformada por Paddori, e para a qual criamos uma nova deformação, consistente com a fonética do *talian*.

su fueddai cun tui s'inci pedri' latti e craddaxiu... (*esce*)

PADD. – Gei torraus'a passu!... (*Mentre Antioga esce*) Incrara ti ddòì facci' a su stradoṅ'e Selligas; deppid'essi impunnau a i kussa patti; (*s'avvicina alla porta*) Antioga, Antioga! au'anc'anda' ch'è istracciuendu? È proèndu a dalluviu, manc'accattau m'indi seu! Gei ses'uṅ dalluviedd' 'i acqua! (*lampeggia*) Nostra sannora mia! Antioga! Antioga! (*lampeggia*) Eh!! gei ses'uṅa scorriadedd'e lampu! (*lampeggia*)

« Santr'Àbara e santu Jaccu!
« 'Osu potais is crai' de lampu
« 'Osu potais is crai' de xeu
« No toccheis a fillu allenṅu
« Nè in domu nè in su sattu
« Santr'Àbara e Santu jaccu¹³⁷!...

Ma kastiai cudd'Antioga! mancu mabi ka s'à' ghettau uṅ sacchitteddu in còddus.... (*pausa*) Immoi, basciu khi bid'Arrafiebi ddi anda' su santidu boba boba¹³⁸!...; cumentì no esti... (*sente bussare la porta*)

SCENA III.

PADD. – Eia! Chi anca ddu èi? Intraì....

GERV. – (*Comparisce in scena con un soprabito tutto inzuppato*) Scusate buon uomo, se vengo a disturbarvi, scusate se vengo a chiedere un po' d'alloggio fino a che sia cessato o almeno diminuito quest'acquazzone.

PADD. – Sezza' sezza' su sannori, seus'obbrigaus'a pari ; no ddu krumpendu beṅi beṅi, intendada; ma gei mi dd'appu panzau, sissi.

Parlando con ti a se pèrde el late e anca la caldièra... (*sai*)

SALV. – A tornaremo d'acòrdo, mi e ti!... (*enquanto Antioga sai*) Va ntel stradon de Nova Monteforte; el ga da èssare ndà da quela banda; (*aproxima-se à porta*) Antioga, Antioga! Da ndoe vègnelo 'sto rumor? Ze drio diluviar, a no me gavea gnanca inacòrto! Che rassa de dilùvio de aqua! (*relampeja*) Maria Vèrgine! Antioga! Antioga! (*relampeja*) Madòna, che rassa de bruto lampo! (*relampeja*)

“Santa Barbara benedeta, che no la me ciapa 'sta saeta!”
“Santa Barbara e San Simon, difendime dale saete, dai strissi e dai bruti ton!”

Ma vardè la Antioga! Manco mal che la se ga messo un tabaro ntele spale.... (*pausa*) Dèssò, pena che la vedarà Rafaele, a la ndarà via coi àngeli!... Me digo che... (*ouve bater na porta*)

CENA III.

SALV. – Si? Chi ghe ze? Vegni drènto!

GERV. – (*Entra em cena com um sobretudo completamente encharcado*) Meu bom senhor, desculpe o incômodo, desculpe meu atrevimento em pedir abrigo até este aguaceiro terminar, ou pelo menos, diminuir.

SALV. – Sentève, sentève, sior, fè come se fussi casa vostra! A no ve capisso mia ben, savio? Ma son drio scoltarve istesso, sicuro!

137 Sempre no terceiro capítulo, mostramos como a reza em sardo de Paddori foi substituída por duas rezas, também para Santa Bárbara, que encontramos no dicionário de Stawinski (1987, p. 14).

138 A expressão escolhida para substituir “ddi andat su santidu bola bola!” (literalmente, “seus sentidos voarão!”), referida à felicidade desmedida de Antioga, é “la ndarà via coi àngeli!” (sempre literalmente, “irá embora com os anjos!”).

GERV. – lo sapete, buon uomo, mi trovo alla stazione di Suelli, dovendo sbrigare diversi affari. e dopo aver provato per ore disgusti e delusioni, dopo aver sofferto tanto anche per colpa d'un zulù¹³⁹, un povero ignorante che aspettava il figlio soldato, che si trovava di guarnigione a Palermo, mezzo zulù anche questo, ho pensato di passare qui, a Guamaggiore, recarmi a Guasila e dormire in casa dei miei parenti.

PADD. – Tenidi parentis' a Guasilla? Si sa dimanda è lizzita it'anca si nanta?

GERV. – Si, si; mi trovo a cento metri dal paese, quand' ecco, direi quasi d'improvviso, la pioggia venire giù a catinelle¹⁴⁰, sicchè mi ha impedito di proseguire per Guasila, e non avendo in questo paese nè parenti nè conoscenti, mi son permesso di bussare a questa porticina con la speranza di trovare qualche gentile persona che volesse risparmiarmi un bel bagno: ed in fatti non mi sono ingannato, e ve ne ringrazio tanto. Scusate, caro signore.

PADD. – Sannori a mimmi? (*disinvolto*) Sannori 'a sramazei ch'è, litterau; biadas' issusu ca scinti scarrafiai cuñi sa pinna! (Cuñ Arrafiebi gei sesi uñ iù)!

GERV. – Si, si, si ... esatto, esattissimo; avete proprio ragione; si, si, si.

PADD. – Ita cumàndada?

GERV. – Si, si, si¹⁴¹.

GERV. – Pois bem, meu senhor, eu me encontrava na estação de Nova Soave, tendo vários negócios a serem conduzidos, e após padecer desgostos e decepções por muitas horas, após muito sofrimento – até por culpa de um bugre, de um pobre ignorante que estava esperando o filho soldado, que se encontrava de reforço no Rio de Janeiro, ele também um meio bugre – pensei em passar por aqui, em Nova Lonigo, ir para Nova Sarego e dormir na casa dos meus parentes.

SALV. – Gavio parenti a Nova Sarego? Come se ciàmeli, se pòsso dimandarve?

GERV. – Eu sei, eu sei... eu me encontrava a cem metros desta cidade, quando – diria, quase de repente – choveu cobras e lagartos, o que fez com que não pudesse continuar para Nova Sarego. Não tendo nenhum parente ou conhecido nesta cidade, me atrevi a bater nesta pequena porta, esperando encontrar uma alma gentil que quisesse poupar-me um bom banho de chuva: e de fato não me enganei, e por isso estou muito agradecido. Perdoe-me, meu bom senhor.

SALV. – Sior a mi? (*mais à vontade*) Sior si vu, che si literato! Beati quei come vu, che i ze bòni de sgrafar co la pena! (Davanti a Rafaele no te vali 'na cica)!

GERV. – Sei, sei, sei ... exato, extremamente exato! O senhor tem razão! Sei, sei, sei...

SALV. – Cossa volio?

GERV. – Sei, sei, sei...

139 No segundo capítulo, ao examinarmos as características de literatura menor de *Ziu Paddori*, citamos o uso depreciativo deste termo, relativo à etnia bantu dos Zulus; pensamos, portanto, que um equivalente formal, que ressalte a atitude racista de Gervasio também no texto de chegada, poderia ser encontrado no português “bugre”.

140 Como correspondência formal para o italiano “piovere a catinelle” (“chover a cântaros”), optamos pelo português “chover cobras e lagartos”.

141 O mal-entendido em virtude do qual Paddori interpreta o *si* (“sim”) de Gervasio como se fosse o sardo *sidi* (“sede”) foi recriado através do português “sei” e do *italian sé* (“sede”).

PADD. – Tenji sidi? Pràmittada; eh, po acqua gei no' si ddi spantàusu (*prende un bicchiere di latta*).

GERV. – Si, si, si. (*tra se*) Chi diavolo può capire questo dialetto; bisogna dire sempre di si e così ce la sbrighiamo.

PADD. – (*mescendo acqua*) Eh! po acqua gei no' si ddoi 'spantausu; ddoi tengiu uñ scantu' frascusu prenusu finzas' a su tutturigu, a volli' 'e buffai!

GERV. – Si, si, si.

PADD. – Luègu, luègu (Pari chi no' ti siast'ettau a srèba custu mesudi¹⁴²).

GERV. – Si, si, si.

PADD. – In ch'e' nasciu; gei deppid'èssi' uñ sannoreddu licconjacciu, andendu seu...

GERV. – (*tra se*) Questo, se gli occhi non m' ingannano è quel zoticone che trovavasi alla stazione di Suelli. Sembra proprio lui.

PADD. – Pràmittada, ca ddi fazzu tastai acqua de Mizzaniva, de' i' 'monti' de Sriugusu¹⁴³.

GERV. – Si, si, si, fate pure; si, si! ...

PADD. – Appodèridi, appodèridi (*porgendogli il bicchiere*) gei tenji' sidixeddu;

GERV. – Grazie, buon uomo, fuori pasto

SALV. – Gavio sé? Con parmesso: che par on bicièr de aqua non me spavènto mia! (*pega um copo*).

GERV. – Sei, sei, sei... (*entre si*) Quem diabo consegue entender este dialeto? É preciso concordar sempre... assim vamos dar um jeito nisso!

SALV. – (*enchendo o copo*) Eh! Par on gòto de aqua no me spavènto mia! A ghin ò no so quante botilie piene fin al óro, a ghin è da bere!

GERV. – Sei, sei, sei.

SALV. – Suito! Suito! (A me par che no te gapi gnanca magnà a mesodi!).

GERV. – Sei, sei, sei.

SALV. – Orpo bio! A 'l ga da èssar ingordo, 'sto sior! Dèssò vègno!

GERV. – (*entre si*) Se os olhos não estiverem me enganando, é aquele sujeito bruto que se encontrava na estação de Nova Soave. Parece ele mesmo!

SALV. – Con parmesso, a ve fao tastar aqua de fontana che la vien dai monti qua arènte.

GERV. – Sei, sei, sei... fique o senhor à vontade! Sei, sei! ...

SALV. – Prègo, prègo! (*oferecendo o copo*) A ghin gavì de sé, ahn?

GERV. – Obrigado, meu senhor! Nunca

142 Interpretamos a frase “Parit chi non ti siast ghetau a s'erba custu mesudi” (“Parece que você não se jogou sobre a grama hoje às doze”) como uma alusão irônica de Paddori ao fato de que Gervasio estaria pedindo água às pressas para atenuar a sensação de fome, devido ao fato de não ter “pastado”. Obviamente, a colocação de Paddori surge em virtude do mal-entendido examinado na nota anterior.

143 No texto de chegada eliminamos qualquer topônimo em relação à fonte e ao local de procedência da água.

non bevo mai vino.

bebo vinho fora das refeições.

PADD. – Nossi kh'è s'acqua; trincada ca gei è frisca.

SALV. – Siornò! La ze aqua! Trinchè, che l'e bèla fresca!

GERV. (È proprio lui !) Troppo gentile, ma in questo momento non ho proprio sete¹⁴⁴.

GERV. – (É ele mesmo!) O senhor é muito gentil mesmo, mas neste momento não estou sedento.

PADD. – Eh, setti siada o ottu; tòchidi, accirrididdi!

PADD. – Eh, siè dènti, sète dènti che i ve fa mal, cossa volio che sipia? Dai, dai, bevi!

GERV. – (*Farà un gesto negativo col dito e s'alza dalla sedia*)

GERV. – (*Faz um gesto negativo com o dedo e levanta da cadeira*)

PADD. – No' ndi òi' prusu? E poita mi dd' à fatta ghettai?... Bah... bah! (*allontanandosi*) (Innanti, fud'a brecchidus che ùqu crab'arresciu; mi pari' ca kustu puru, coment' ei s'atturu, no arraspundidi a fiu; innoi 'nci oid' Arrafiebi; aju' anc' ed' essi' tirau....)

SALV. – No ghin volio pi? E parché me gavio fato impienar el gòto?... Valà, valà! (*afastando-se*) (Prima, a l'èra drio sigar cofà on beco in mèdo ai spini; me digo che anca 'sto qua, come quel'altro ntela stassion, no el risponde mia a quel che te ghe dimandi... qua ghe voria Rafaele. Ndoe saralo ndà?)

GERV. – (È appunto quel tipo originale; ma guarda un po' che caso strano!) (*affacciandosi alla porta*) La pioggia sembra che cessi. (*forte*) Ed io, buon uomo, vi ringrazio tanto della vostra squisita cortesia; ora riprendo il viaggio per Guasila.

GERV. – (É isso! É aquele sujeito bem estranho! Olha só que coincidência esquisita!) (*olhando pela porta*) Parece que está parando de chover. (*em voz alta*) E eu, meu bom senhor, o agradeço muito por ser um excelente anfitrião; agora retomarei minha viagem para Nova Sarego.

PADD. – It' anch' esti?! S'ind'andada? Nossi, m'iada a dispraxi, lèbidi; immoi abàrrad'e pigàus uη ùnconeddu impari; assumancu' dd'ollu 'ntendi cuη Arrafiebi, boghendu a pillu fidas' e miraculusu de sàntusu, mancai de su patronu de idda: su martiri santu Srebestianu, o uη puntu de sa storia sarca . . .

SALV. – Cossa ghe ze?! Sio drio ndar via? A me despiasaria assè! Fermève qua, che magnemo on bocon insième; volaria scoltarve almanco tirar fora vita e miràcoli dei santi con Rafaele... magari del santo patròn del paese, Sant'Antònio, o on fato dela stòria sacra. . .

GERV. – (*stringendogli la mano*) Arrivederci, scusate tanto del mio ardire (*tra se*). (È lui e non mi riconosce) (*incamminandosi verso la soglia*). Buon giorno, ringraziandovi tanto.

GERV. – (*apertando-lhe a mão*) Adeus, e perdoe meu atrevimento (*entre si*). (É ele e não me reconhece) (*dirigindo-se à porta*). Tenha um bom dia, muito agradecido.

144 O mal-entendido gerado pelo italiano *sete* (“sede”) e o sardo *seti* (“sete”) foi recriado entre o português “sedento” e o *italian* “siè denti” (“seis dentes”).

PADD. – Ma mirai immoi a no’ si òlli stentai; intendiu adi?

SALV. – Ma vardè! No ‘l vol mia fermarse: gavio capio quel che ve go dito?

GERV. – Di nuovo, arrivederci.

GERV. – Novamente, adeus.

SCENA IV.

CENA IV.

ARRAFIEBI solo

RAFAELE sozinho

ARRAF. – *(Nello stesso momento in cui Gervasio si rivolta per rinnovare i saluti a Paddori, compara Arrafiebi, il quale riconosce Gervasio)* Che gioco, giochiamo! *(fissa lo sguardo verso la porta da cui è uscito Gervasio).*

RAF. – *(No mesmo instante em que Gervásio vira a cabeça para despedir-se novamente de Salvadore, aparece Rafaele, que reconhece Gervásio)* A che zogo istà zogando esto signor? *(fita em direção da porta da qual Gervásio acaba de sair).*

PADD. – *(Non si accorge che Arrafiebi trovasi in iscena)* Gei sesì un sannori suprebu, a no s’essi, stantau! Bai imbaroņa *(esce)*

SALV. – *(Não percebe que Rafale está presente em cena)* A te si pròprio un sior supèrbo a no èssarte fermà! Và te ciava! *(sai)*

SCENA V.

CENA V.

ARRAFIEBI SOLO

RAFAELE, SOZINHO

ARRAF. – Ah! il mio cuore corpito! proprio corpito! e quanto corpito di quest’ amore disventurato, disfortunato, diseredato. Ma ha ragione i porvebio: uomo chi va, donna chi resta, lassa la testa, come andarà¹⁴⁵? Rivo quà tutto prexiato e contento di poter arrecuntraccambiare e di essere arrecuntraccambiato e di affettu e di stima forte, potente, disviscerato, verce un’ ganciu... E tutto perchè? per te cara truttarella, per te cara Pepedda, perchè sulla tua dimoralità il paese ti mette sotto i piedi e arrovinano l’ animo mio. Amoro, amoro, sei

RAF. – Ah! O meo corasson sgolpeado! Sgolpeado demais por esto amor desfortunado, deserddado, desgrassiado! Mas o ditado el ten razon: òmo che va, muglier che fica, a cabessa pinica, o che serà? Seghé achì tudo legre e contèto de poder retribuìr e ser retribuìdo de carigno e de amor fòrte, poderoso, destripado... e no lugar disso, on’òstrega! E tuto esto parché? Pra vossé, colombeta cherida! Pra vossé, cara Bepina, parché achì todo o paese el bòta i piè insima de vossé e da tua desmoralidade, e istraga o meo astral. Meo amor, vossé l’è un

145 Como observado por Pala (2009, 143), o provérbio “uomo che va, donna che resta, lascia la testa, come andarà?” (“homem que vai, mulher que fica, deixa sua cabeça, como irão as coisas?”) é fictício, por não pertencer ao patrimônio oral de nenhuma comunidade. Sempre conforme a autora (Ibidem), através da imagem da cabeça do namorado entregue à namorada, – remanescente do italiano “mettere le corna” (“botar chifre”) – o provérbio alude à possível traição. À luz de tais considerações, optamos por recriar um provérbio no português de Rafaele que, ao mesmo tempo, rimasse e preservasse – possivelmente explicitando-a – a alusão à traição presente no texto de partida. Transcrevemos, aqui, o provérbio na grafia standard do português: “Homem que vai, mulher que fica, a cabeça pinica, o que será?”

come un fiore, che ha perduto l'odore (*pausa*). Quasi, quasi faccio un telegramma ma... ma... no... no... non si può spiegare tutto; verce scrivo una punta de biglietto a mio amico Eusebio di Cagliari¹⁴⁶, a quel morosino la quale mi pode informare e calmare il mio nervo del cuore (*si siede vicino al tavolo*).

Caro camarata,
«Tanti saluti di mia famiglia, di più ti faccio sapere chi mi sono cunghedato e così spero di te e di tutta la tua famiglia in prefetta salute; ho lasciato la stecca a tuo fartello Felicinu chi sono della grassa del noranta, sendo che io sono dell'88, grassa di ferro¹⁴⁷. Di più mi porto a conoscenza per pregare la S.V. di un piacere chi sono questo : la mia disnamorata Pepedda non sono quà, verce sinc' è trasportata a Cagliari, di cui ti prego snidare la mia arrundinella pilligrina chi non so chi faccia bene o malle. Di più per l'arriconoscenza di questa, ti spedisco i cunnotati: naso discreto, morosina di faccia, ciglie nere, occhi fissi, ma neri; capigliatura con la scringera in mezzo; a dresta un fiocco grandu chene frangia; praszenza bella (*tra se*) (chi la vedi ti piace pure) alta come io. Guarda chi ti riesce notiziarci in qualche maniera, colla quale anche a nome mio ti ringrazio, mediante compenso del disturbo ».
– Rafaele – Gomaggiore 13 ferbaio 1909 (*al pubblico*) Bah! adesso la torriamo a leggere impari... ahn?...

SCENA VI.

PADDORI E ARRAFIEBI

ARRAF. – (*Dopo d'aver letto la lettera con enfasi e mentre sta scrivendo l'indirizzo*) Eusebio Canneddu Via Lepànto 99 - Cagliari, (*entra Paddori*).

fior che perdeo el odor! (*pausa*). Squasi quasi eo mando un telegramo... Ma no! No! Non dà pra esplicar tudo! Ao inveis disso, scrèvo un bilieto pra o meo amigo Zuò Bananère de San Paolo, achèle zornalista napolitano coi mustaci che pode me informar, e calmarghe os nèrvi al meo corasson (*senta perto da mesa*).

Caro camarada,
Muitas lembranse da migna fameia; proveito desta carta pra te informar che terminé o servisso militar, e assi espèro que seza pra vossé e toda sua fameia in perfèta saùde. Alén disso, screvo pra pedir a sua eselènsia un favor che l'è esto: a migna desnamorada Bepina non la se incontra achi; ao invesse disso, se transbordò pra San Paolo. Por esto te implòro de desentocar migna andorigna andariglia, a qual eo non sé se istà se comportando. Mais una coisa: pra vossé dentificarla, te invio suas feissone: naris mediano, rosto moreto, pestane prete, zògli fissi, mas preti; cabelu con a riga no meo; à dirèta, una fitona senza franza; granda como eo, bela presenza (*entre si*) (se vossé vé ela, asso que vossé vá atè gostar). Veza se vossé consèghe scomunicar-me algo de alguna forma, la qual te gradesso no meo nome tambén, mediante compensasson pelo incòmodo ».
– Rafaele – Nova Lonigo, 20 de novembro de 1904 (*ao público*) Muito ben! Agòra vamo ler a carta zunto otra veis... pòde ser?

CENA VI.

SALVADORE E RAFAELE

RAF. – (*Após ler a carta com ênfase, e enquanto escreve o endereço*) Zuò Bananère, Abax'o Pignes, San Paolo... (*entra Salvatore*).

146 A substituição do personagem de Eusebio por Juó Bananère foi comentada no capítulo anterior.

147 Na tradução omitimos este trecho da carta, em que Arrafiebi menciona o irmão de Eusebio, Felicino, que ainda está cumprindo o serviço militar, por não estar ligado ao personagem de Bananère, pelo qual Eusebio foi substituído no texto de chegada.

PADD. – No ddu 'ncòdumu; bai e cicaddu ki no siada imbentendu cancùḡ maccanisimu.

ARRAF. – Babbo caro caro, chi sarebbe stato quell' arrompimento delle sarche fregate?

PADD. – Ahn! It'ancòisi? chi mi pralettasa aicci, fillu miu, deu nò ndi spibionu nou! Su ki no iscidi è peu' de su ki non bidi!

ARRAF. – Cosa in ci fadeva carvato qui, quel signore?

PADD. – Su sannori? Uḡu sannori boḡu iscedau! Parou, miticoi beḡi tui, cument'a uḡa cosa, nau ca si dd'à panzada; si dd'a timia e si dd'ad'ispisada; quaddu friau sa sedda si timidi¹⁴⁸, (*pausa*) Ma, nau ca no m'à crupendiu beḡi beḡi; là ka prov'a ti ddu na' intaliaḡu là! gei nò app'apparri munzannori, nou!

ARRAF. – Sfrozatevi, sfrozatevi, parde, l'unione fa la frozza, ...eh, come non l'avrà detto una vorta sortanto il sor capitano!...

PADD. – Incappa prov'e mi schrozzu; appu nau po cussu sennori.... ca... ca... « *cavallu friattu la sedda gli pizzata* » beḡi andad'ò?

ARRAF. – (*ride*) Eh... .. eh! parde; tre parole un 'inforrata di spropositi (*ride*).

PADD. – It'è? anda' mab'ò!? Eh! a' frozz'a'ntendi a tui, ge'inciarrribbu deu puru. (*pausa*) Però mi pari ca sèu fendu khe i su giògh' 'e su sadazzeddu¹⁴⁹. Antioga

SALV. – No vui mia disturbarlo: magari l'è drio inventar qualcosa...

RAF. – Meo chirido, chiridissimo papàio, chen èra achèle rompi-coioni che acabó de sair?

SALV. – Ahn! Cossa vuto? Se te parli cossita, fiol, mi no ghin vèḡno mia fora! Quel che no 'l sa l'è pèdo de quel che no 'l vede!

RAF. – O che èsso signor el fazia enfiado achi?

SALV. – Quel sior? On bon sior, poareto! Però, quando che ghe go dito che ti te zèri drio vegner qua, me digo che el ghe ga pensà ben sora, el ga buo paura e el ze scampà. El gato scaldà el ga paura de l'aqua freda! (*pausa*) Ma me digo che no te me ghe mia capio ben; speta che provo a dirtelo in brasilian! Anca se no parlarò mia come on monsignor!

RAF. – Se insfòrsi, se insfòrsi, meo papàio: a union fais a fòrsa, como che 'l dizia sèmpre o signor Capiton!

SALV. – Dèssu provo a sforsarme; parlando de quel sior, a go dito che ... che... “*gato scaldà tegne paura de aqua frida*”. Va ben cossita?

RAF. – (*rindo*) Eh.. eh! Meo papàio... treis palavre, un monte de bestéra! (*rindo*)

SALV. – Cossa ghe ze? Gonti parlà mal?! Eh! A fòrsa de scoltarte impararò anca mi! (*pausa*) Però a mi me par che qua semo drio ndar intorno come ntela dansa de le carèḡhe.

148 A correspondência formal entre o sardo “cuaddu friau sa sedda si timit” e o português “gato escaldado tem medo de água fria” – que foi traduzido para o *talian* – foi examinada no terceiro capítulo.

149 Segundo Bachis e Mancosu (2003), para brincar ao “giogu de su sadatzeddu” (“jogo da peneirinha”), as crianças formavam uma roda, enquanto uma delas ficava no centro, pedindo para um companheiro qualquer: “at nau mamma a mi donai su sadatzeddu” (“mamãe disse que é para me dar a peneirinha”); o companheiro,

fueddàda, dd'asi?

ARRAF. – Sì, parde caro; trovata l'ho ed imbrassati si siamo appena assessato quel piccolo dalluvio universale.

PADD. – Su dalluviu univressalli?! gei as'appottai unu marixedd'iarraccontu bellu' de storia sarca; deppi pottai sa konca che unu kasiddu di àbisi (*pausa*) Nara, piccioccu, aunè mammai?

ARRAF. – Ha messo a fare il caffè pei sottoscritto, ca gei vieni subito. (*pausa*) Ma, dico, quel signoro, ch'inc'era, chi non sia stato quello di stazione?

PADD. – Su sannor' 'e sa stazioni? ma su sannor' 'e sa stazioni! Ma ita ki m' iddia sappiu! mamma ki ddia' nasciu! ma ita ki mindi sappu! ddia schreibigau in su muru! ih... ih! ba' imbarona! Tui puru m'astai...

ARRAF. – Eh! parde! carma! carma per carità! Si vede che non avete fatto il soldato come il sottoscritto. Ci vuol paciencia... basta, parde, basta. Beh! torriamo a bomba¹⁵⁰.

PADD. – Aicci, giai, bombasa, tiramittas'e iscuppettadasa ai kussu mobenti bisti' 'e sannori... E deu ka dd'obia kumbidai a prandi! una lepp' a duas àzzasa !...

ARRAF. – No, carmatevi babbo caro, caro, lasciate correre l'acqua putrefatta pei luogo suo; che si pigli la fune; non vi pigliate fereno; potrebbero succedere danni

Ghèto parlà co l'Antioca?

RAF. – Sì, meo cherido pàio; a incontré, e a zente la se imbrassó lògo depois dachèle pecheno sdilùvio universal.

SALV. – El dilùvio universal?! A te ghin cognossarè on mar, de bei raconti de stòria sacra! a te ghe da avèrghe la suca come on casson de ave! (*pausa*) Dime, toso, ndoe zèla la mama?

RAF. – Està preparando o caffè pra eo mesmo, zà ven! (*pausa*) Mas, ven cà, achèle signor che istava achì, non era el mesmo da estasson?

SALV. – El sior de la stassion? El sior de la stassion!!! Ah, se lo gavesse capisto! Bruto fiòl d'on can! Ah, se lo gavesse capisto! A ghe gavarìa spacà la suca incòsto al muro! Eeeh! Va a remengo! Anca ti te...

RAF. – Eh! Calma, meo pàio! Calma, pelo amor de Deus! Dà pra ver che o signor non feis o soldado como eo mesmo fis. È pressiso ter pasiènsa... Segà con esso, meo pàio! Segà! Mudemo de assunto e de scòpo!

SALV. – Sì, sì, pròpio! S-ciòpo, bombe e dinamite a ghe volaria, par quel musso vestio da sior!... E mi che volea invitarlo a disnar! On facon, a ghe darìa da magnar!...

RAF. – No, no, se incalme, meo cherido pàio, dèisse a agua podre e spussolenta iscorrer pra otros lugari! Elo che se inforche! O signor non se invelena! Poderia

mencionando outra criança, dizia “bai anch'est... e piga-si-nde-ddu” (“vá para ... e tome dele”). A tarefa das duas crianças na roda consistia em trocarem de lugar antes que a criança no centro chegasse, já que quem ficasse sem vaga na roda teria que colocar-se no centro (Ibidem). Como correspondência formal, embora com as devidas diferenças nas regras do jogo, pensamos na brincadeira da dança das cadeiras, que traduzimos ao pé da letra para o *talian*, por ser uma brincadeira muito conhecida na Itália, e por comunicar o mesmo sentido de desnorreamento que parece ser a razão pela qual Paddori utilizou tal referência.

150 A expressão “tornare a bomba” (“voltar para o assunto”) é mal-interpretada por Paddori, o qual pensa que Arrafiebi esteja mencionando armas e substâncias explosivas; para recriar o mal-entendido no texto de chegada, traduzimos a expressão como “mudemos de assunto e de escopo”, em que a última palavra é interpretada por Paddori-Salvadore como *s-ciòpo* (“fuzil”).

protenziali, adesso chi viene il potacario, mio pardino!....

PADD. – Su santu ki dd’ad’ ingennerau! e sunai ca dd’ app’ arricciu a pompa manna i a prexiu! ba’ imbaroṇa! Ita ki ddi na’ s’idea di abarrai a prandi! gei dd’arresuttada sciaccu bellu!

ARRAF. – Carmatevi chè a momenti vieni il potacario...

PADD. – Beni su potacariu?!? goppai nostu? ma, là Arrafiebi, faidi onori, e craccaddi sa manu, faimidd’ arramacciai.

ARRAF. Ah! lassate fare a me.

PADD. – Ma Scètti ka m’arragoda’ su sannori.... mi trumbulla tottu su stogumu, mi trumbullada...

SCENA VII.

ANTIOGA E DETTI

ANT. – *(entra)* Labai kest’accant’e benni goppai.

PADD. – E lassaddu ’enni.

ARRAF. – Oh! va benissimo mamma, impostatemi questa littara.

ANT. – Fillu boṇu, no ddu crumpendu su trattauddau!

PADD. – Gei ses’uṇ’arroghixedd’e cozziṇa! it’a’ nau, a’ncidd’impostai custa in sa cascitta’ e’ littarasa.

ANT. – Ahn¹⁵¹!

151 A troca irônica entre Paddori e Antioga, intraduzível, foi reproduzida através de respostas em rima no texto de chegada.

contesser algun dano impotensial, agora che o spessièro, meo padrigno, està segando!....

SALV. – La vaca che la lo ga cunà! E pensar che mi lo go ricevesto in pompa magna e tuto contènto! Va a remengo! Pensa se el se gavesse fermà a disnar! A seria capità on bel cataclismo!

RAF. – Se incalme, che o spessiero pòde segar a qualcher momento...

SALV. – Ze drio vegnere el spessièro?!? El nòstro compare? Me racomando, Rafaele: fate onore e fracca la man, tègnelo soto, ben schissà!

RAF. – Ah! Pòde deissar comigo!

SALV. – Ma quando me ricòrdo incora de quel sior.... a me se ingropa tute le budèle, a me se ingropa...

CENA VII.

ANTIÒCA, SALVADORE E RAFAELE

ANT. – *(entra)* Varda che ze drio rivar el compare.

SALV. – E ti l’assalo vegnere!

RAF. – Oh! Muito ben, mamàia, pógna esta carta na caissa do correio.

ANT. – Caro da Dio d’on fiòl, a no lo capisso mia mi el bressilian!

SALV. – A te si ignorante come ‘na suca! El te ga dito de métarghe la lètara ntela cassetta de le lètare.

ANT. – Ahn! Dèssu l’è ciaro!

PADD. – Ànfrighisi!

SALV. – Ma va netar el punaro!

ANT. – In chi di squattirisi! (*esce*)

ANT. – E ti va netàrgine on paro! (*sai*)

ARRAF. – (*Fischia motivi sardi*) A preposito, ditemi parde, ni hanno arritornato a fare d’imballi?

RAF. – (*Assovia músicas das colônias*) Falando nesso, pàio... me diga, svoltàran a organisar bali?

PADD. – Poid’ammancai missa su domigu; ma s’umballu! nasciusu! funt’a bèbidusu i a brinchidusu cument’e unu tall’e krabusu chi ddis poñinti pibiri asutt’e sa koa¹⁵²!

SALV. – Pol anca mancar la messa de doménege, ma ‘l balo no! Fiòi de cani! I siga e i salta come cavre cole ortighe soto la coa!

ARRAF. – E triati ne conziminano qui? Ma come Pralemo po’ cunziminare arroba di triato, nianchi la spuma; quando m’arricordo in quel triato Mascimo¹⁵³ grandu come tutte le argiolle di Gomaggiore e arrisprendenti come di giorno! Cosa bella di così!

RAF. – E achì ten alghén che ensena pèsse de teatro? Mas asso che achì, pra fazer roba de teatro, non è nen o sulè do Rio de Zanero! Quando eo me slembro dachelo Teatro Lyrico grandu como todos os potteri de Nova Lonigo, e slusènte como un dia de sol... O che ten de mais lindo?

PADD. – Ita ddu’ ad’ in s’axriobasa de Pralemu de bellu? lòrisi boñusu, annò?

SALV. – Cossa ghe ze de bèlo ntei punari de Rio de Zanero? Milio de quel bon?

ARRAF. – Ahn! quello è un’atra paie di maniche... i lori! eh! diavolo! arrivano a fundo di coscia! io dico degli spassi triatalli; mi arricordo una vorta chi dava *Mafistolofo*, *Treviata*, la *Forza dell’Intestino* e un’antara spezia di opera.... ih... ahn! i *Trovatoro*¹⁵⁴; di questa m’arricordo un’ muttetto; aspettate... ecculo: (*prende l’organetto e suona ariette sarde, indi canta*): « Carpesta il mio cadavero ma sarva i Trovatoro! (*ricanta*)

ARRAF. – Ah! essa è otra queston... O milio! Eh! Mama mia! Nos potteri do interior do Rio sega atè el pescosso! Eo stava falando dos entertenimenti teatrali; me slembro una veis che tigna no carton o *Mofistòfolo*, a *Straviata*, a *Forsa del Intestino* e otra spèssie de opera en taliano.... pera ài! Ah! O *Trombadore*; me slembro un verso; un momento... èco qua: (*pega uma sanfona e toca algumas músicas das colônias, logo canta*): “Calpesta el mio cadavro ma salva el Trombadore!” (*canta de novo*)

152 A pimenta do reino (em sardo, *pibiri*) do texto de partida foi substituída pelas urtigas: isso possibilita a criação de relações metatextuais com uma cena de *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta* em que Nanetto amarra urtigas debaixo da cauda dos animais.

153 A referência ao *Teatro Massimo* de Palermo foi substituída pela citação do Teatro Lyrico Fluminense: ao prolongarmos até 1904 a existência do teatro, que na realidade foi demolido em 30 de abril de 1875, introduzimos um elemento de ficção na reconstrução histórica da peça.

154 Os nomes das operas italianas foram mantidos, embora com novas deformações, acrescentando comentários em que Rafael explica ao pai que, mesmo estando no Rio, as árias eram cantadas “en taliano”, ou seja, em italiano standard.

PADD. » (*ride di contentezza*) Ah! ah! ita bella sa kanzoṅi! e chi' dda' posta? aicci kàntanta i' scieuristeris'ò? Ind'imbentanta de matràccasa!

ARRAF. – Mi arricordo di un'altra strofa chi cantavano le arragazze de Pralemo, chi tenevano le gunnedde cruzze sino a ginocchi e con le mani pigliate fadevano il giro tundo tundo,..... erano tutte piene di prefalli... in mezzo alle gambe! Ecculo: « La madama Giulia – Quando si ne vaglia – Arza gli occhi ar cielo – Fàre un sàrtido – Fare un atro – Fa l'arreatenzia – Fa la paratenzia – Ora giù, ora su – Dà un bacio a chi vuoi tu!...¹⁵⁵ »

PADD. – (*mentre Arrafiebi balla e canta*) Antioga! Antioga! còida, innanti chi spaccidi!

SCENA VIII.

ANTIOGA E DETTI (*Arrafiebi continua a cantare; Antioga compara col caffè, s'avvicina a Paddori e rimane meravigliata; entrambi si guardano e si sorridono buffamente; Antioga vuol parlare, Paddori glielo vieta con un gesto*).

PADD. – Fillu miu, biu e crumpendu chi ses'una konc'arrara mai 'ntendia n'innoi e n'in tottu sa Trexenta¹⁵⁶ (*voltandosi ad Antioga*) Ddu fueddu beṅi Antioga?...

ANT. – In di obia'ntendi uṅ'attara crub' 'e canzoṅi furistera.

PADD. – Intendi, fillu miu, cantaddi uṅ'attara crub' 'e canzoṅi.

ARRAF. – No, parde, la poesia talliana non si divide a crube, ma verce parò a strofe¹⁵⁷.

SALV. – (*rindo pela felicidade*) Ah! ah! Che bela 'sta canson! Chi la galo inventada? Cànteli cossita, in cìcara, ntel Rio? I ghin invènta de robe!

RAF. – Me slembro de otra strofa in portughés che le cantava as garote do Rio de Zanero, che tigna as saie curte atè os zoégli, e fazia una roda de mon dada..... èco a cantiga: “*Marsa soldado / cabessa de papel / chen non marsar dirèto / vai preso pro quartel. / O quartel pegó fogo / a políssia deo sinal. / Acòde! Acòde! Acòde! / A bandera nassional!*”

SALV. – (*enquanto Rafaele dança e canta*) Antioca! Antioca! Móvete, prima che el finissa!

CENA VIII.

ANTIÒCA, SALVADORE E RAFAELE (*Rafaele continua cantando; Antioca aparece com o café, se aproxima a Salvatore e fica maravilhada; ambos se olham e sorriem de forma engraçada; Antioca quer falar, mas Salvatore o impede com um gesto*).

SALV. – Caro fiòl, vedo e capisso che te ghe 'na tèsta rara, mai vista né qua, e gnanca in tuta la vale (*virando a cabeça para Antioca*) Digo ben, Antioca?...

ANT. – A mi me piasaria scoltàrghine on'altra de filastròca.

SALV. – Ghèto sentio, fiòl? Càntaghine on'altra, de filastròca!

RAF. – No, meo pàio, esto tipo de canson de ròda no Brasil non se sama filastròca, se

155 A substituição da cantiga de roda no texto de partida por um trecho da cantiga conhecida como *Marcha Soldado* foi comentada no terceiro capítulo.

156 A sub-região sarda Trexenta foi substituída por um genérico vale.

sama cantiga!

PADD. – A còffasa! cumentu dda' pigau po giarra!

SALV. – Antiga o nova, par mi va ben istesso!

ANT. – Parò, pigai su caffèi ca si scidrada.

ANT. – Però dèssu bevi el caffè, che 'l ze drio deventar fredo.

PADD. M' indi furia gaii scaresciu. Allò, Fiebeddu! (*si siedono vicino al tavolo*).

SALV. – A me gavea za desmentegà. Dai, Lele! (*sentam perto da mesa*).

ANT. – A Fiebeddu sidd' ett' èu. (*versa il caffè*) Nè! (*accarezza il figlio*).

ANT. – A Lele ghela impino mi la cicara! (*enche a xícara*) Zelo mia vero? (*acarícia o filho*).

PADD. – E a mimmi no mi dd'ònasa?

SALV. – E a mi no m'in dèto mia?

ANT. – Tui gei pòtasa i' mañixeddasa¹⁵⁸.

ANT. – Se te ghin voi, a te le ghe le man!

PADD. A duas perra di aunnedda' tòrrisi. Gei tengiu uña pobidda! adizziu, adizziu in d' à fattu uñu fillu!

SALV. – Che te smòrsega on can! Varda che moière che go! A la me ga fato un fiòl par miràcolo!

ANT. – (*accarezzando il figlio*). Gei' ndi se' torrau trempeddudu!... è liudu khe i su nèniri!

ANT. – (*acariciando o filho*). A te si tornà con un bel par de ganasse!... tèndro come el butiro!

ARRAF. – Ah! quanto mi vuoi bene; quanto sono arriconoscente di essere arritornato un'arta vorta sopra le pareti domestiche!

RAF. – Ah! Quanto a signora me ama, màia! Quanta gratidon tègno de ter svoltado otra veis insima das parède domèstiche!

PADD. – Intendiddu! intè' ! E cuss' atturu? t'ad' a bolli nai? Non ddu crumpend'èu; m' app' a pigai ca dd' as' a crumpendi tui, o as... sa khi fai... pitti pitti, cun tottu sa lezionì khi dd' ad' imparau su potacariu¹⁵⁹!

SALV. – Scóltelo, scóltelo! E quel che 'l ga pena dito, cossa vorlo dir? Mi no lo capisso mia: volarà dir che te lo capirè ti, o quella che la fa "petè-petè" coi piè, con tute le lession che ghe ga dà el spessier!

ANT. – Sa' ucca che uñ' sobariu, potta tui;

ANT. – Sara quella boca da graner! Métete

157 Em lugar da discussão em que Arrafiebi distingue entre divisão em versos na poesia sarda e na poesia italiana, colocamos uma observação sobre a diferente denominação das cantigas de roda nas culturas brasileira e vêneta-brasileira. Além disso, o mal-entendido linguístico por conta do qual Paddori interpreta o italiano *strofe* como o sardo *cofas* ("cestas, canastras") foi transformado em mal-entendido entre o português "cantiga" e o *talian antiga*.

158 A rima *manixeddas-aunneddas* foi substituída pela rima *man-can*.

159 A rima entre *potacàriu* ("farmacêutico") e *solàriu* ("celeiro") foi substituída pela rima entre *spessier* ("farmacêutico") e *graner* ("celeiro").

poñidi unu tappu' n bucca!

on tapo in boca!

ARRAF. – Ma sempri certando siete voi!

RAF. – Mas vossés estón sempre batibecando!

PADD. – Bah! lassadd' andai! Deu m' incraru ai kùssus cungiaus a 'nci 'ogai i' brabèis¹⁶⁰ (*pausa*). Ahm! là! arregodau mi 'ndi seu! mi furia mentigau 'a ti scri' candu furiast' in terra frima!

SALV. – Bah! Lassémola star! Mi vago ntel seraio parar fora le vache (*pausa*). Ahn! Èco! Desso me son ricordà! Me gavea desmentegà de scrivarte co te zèri incora a Rio de Zanero!

ARRAF. – Perchè, caro parde!

RAF. – Parché, meo cherido pàio?

PADD. – Po mi comporai un'a porigh' 'e zuzziñasa de pitious'e sonalla' furisterasa, ca ingun' d'asa bèndint' a barattu. Ba' imbaroña! conch' e . . . conca!

SALV. – Par cromparme on par de dosene de sonai e campanèi brasiliani, che là ntel interior i li vènde barato. Va a remengo! Varda che testa de... che testa che go!

ARRAF. – Chi fosse di averlo saputo!... Quando ddoi arritornerò allora ne prenderei ...

RAF. – Se eo sobesse!... Quando eo svoltar là vo crompar pro signor!

PADD. ed ANT. – Ddoi tòrrasa?

SALV. e ANT. – Tórnito là?

ARRAF. – Certo, per impramare la mia sposa! (*ironicamente*).

RAF. – Con certeza, pra casar con migna noiva! (*ironicamente*).

PADD. – (*sorridente con entusiasmo*) Ddoi teñisi picciocca? Currullin'! Bribanton'!

SALV. – (*sorrindo com entusiasmo*) Ghèto la tosa là?? Sbrindolon d'on birbante!

ANT. – (*accorata con voce piagnucolosa*) E Pepedda?

ANT. – (*preocupada, choramingando*) E la Bepina?

PADD. – Oh! Craccancedda¹⁶¹!

SALV. – Oh! Pàrala via col bacheto!

ANT. – In chi tindi sèghinti un' ancodedda!

ANT. – Che i tin taiasse on tochetto!

PADD. – Ehi! chi a cussu iad' a dispraxi a tui puru! ...

SALV. – Ehi! Che quello te dispasaria anca a ti! ...

160 A cultura vêneto-brasileira está mais ligada à criação de bovinos do que de ovinos: por isso, as ovelhas (*brebeis*) no texto de partida se tornaram vacas (*vache*) no texto de chegada.

161 Para recriar a rima entre o imperativo “Craca-nce-dda!” (“Persiga ela!”) e a frase “Chi ti ndi seghint un'ancedda!” (“Che arranquem um pedacinho de você!”), referido ao genital masculino), traduzimos ao pé da letra a frase em sardo, obtendo (em *talian*) “Che i tin taiasse on tochetto!”. A rima *tochetto-bacheto* possibilitou a construção da frase “Pàrala via col bacheto!” (“Mande ela embora com uma vara!”), que substituiu “Craca-nce-dda!”.

ANT. – (*si terge le lacrime col grembiale*).

ANT. – (*enxuga as lágrimas com um avental*).

ARRAF. – (*avvicinandosi alla mamma*) No, marde, brullavo!

RAF. – (*aproximando-se à mãe*) Non, mãia, eo stava brincando!

ANT. – (*rincorandosi, con voce melliflua*).
Nou, fillu miu, no mi fàzza' prangi ! ...

ANT. – (*animando-se, con voz melosa*). No, fiòl, no sta farme piàndere! ...

PADD. – (*Si sente il tintinnio monotono de « is pitious » delle pecore di Paddori*)
Moviu i' brabèis! balla, na' kh'est'ora!...
Abettài... (*s'avvicina alla porta*) Anti moviu!... Andau', Fiebeddu! andausu... pitti pitti!... e izzerriai a gomai Fillippina; comporai una damizaṅ'e biṅu, e approlliai a madau¹⁶², ca prandeu' tòttusu 'mpari!...

SALV. – (*Ouve-se o tinido monótono dos guizos das vacas de Salvador*) Le vache le ze drio móverse! Òstrega! Me digo che ze ora... spetè! (*aproxima-se à porta*) Le se ga movesto!... Ndemo, Lele! Ndemo... petè-petè!... ciamè la comare Filipina, comprè 'na dameiana de vin, e vegni qua ntela contrada, vissin al seraio che disnemo tuti insième!...

ARRAF. – (*esce*).

RAF. – (*sai*).

ANT. – (*sul limitare della porta*) I a sa mamm' 'e Peppedda dda zerriu ?... (*esce*)

ANT. – (*no limiar da porta*) E la mama de la Bepina, che la chiama?... (*sai*)

PADD. – Siddia, che balla buddia!... E nosu dòxi! Chi kussu fàisi, i ti'ongiu una craccaxiad'e pèisi, e i ti'ndi stupp'iscigàus' in càrigasa !...(*prende la bisaccia e il bastone, e rivolto verso il cortile, grida:*)
Eh! eh! no' torra nou! r. r. r.! eh! eh! eh!
Corruddu¹⁶³, eh!... r.r.r.! èi, Murrugada!
... r.r.r.! eh! Samuntusa, neh!... eh!. Ogu' Nieddusu!.. no' torra no' Munziedda!... r.r.r.! èi, Corruddu! cedita beṅi!.. Ah! là! 'cussu caṅi biancu! No' ci 'essi Libaṅu nou! no' nci 'essi' nou! gei ses'uṅ kaṅixedd'abbrabballuccau!... eh! eh!... (*esce*)

SALV. – Muta come on pesse!... Sèmpre co ste idee in tèsta! Che se te lo fe, a te dao 'na schissada coi piè che te fao rivare el figà ntele narize!...(*pega a bissaca e o bastão, e grita em direção do quintal, onde se encontra o gado*) Eh! eh! No sta mia tornare indrio! r. r. r.! eh! eh! eh! Corneti, eh!... r.r.r.! Eh, Pontina!... r.r.r.! eh! Sbrindolona, neh!... eh!. Òci Mòri!.. No sta tornare indrio, Recete!...r.r.r.! èi, Corneti! Vegni, care da Dio!.. Ah! Varda chel can bianco! No sta vegner fora no, Tupi! No sta vegner fora! Bauco d'on can!... eh! eh!... (*sai*)

(*Cala la tela*)

(*Desce o pano*)

162 Em virtude da polissemia do termo *madau*, que pode indicar tanto um curral, como a um pequeno conjunto de casas isoladas, optamos por incluir os dois significados no texto de chegada, através dos vocábulos em *talian contrada* (“pequeno bairro, zona”) e *seraio* (“curral”).

163 Os nomes dos animais foram traduzidos ao pé da letra, e colocados ao feminino. O nome do cachorro que toma conta do rebanho, Libanu, foi substituído por Tupi, – nome do cachorro de Nanetto Pipetta no romance de Bernardi – criando mais uma relação transtextual entre nossa tradução da peça de *Melis e Vita e Stòria de Nanetto Pipetta*.

ATTO TERZO

TERCEIRO ATO

*Scena identica all'atto Secondo**Cenário idêntico àquele do Segundo Ato*

SCENA I.

CENA I.

ARRAFIEBI SOLO

RAFAELE, SOZINHO

ARRAF. (*seduto pensieroso*) – Ah! si! conto i giorni, anzi le ore e corrisposte non si vede. Io mi dà a pensare chi questo non provenga da malattia di mio cambarata, ovvero sia da controversia postale, oppuramente..... chi lo sa!? Il fatto sono che il mio cuore non arresiste più, sendo troppo disfortunato il mio caso. Qui ciè da essere strapotato nel manicomio vestito e buono.... Ma perchè, o anima amurosa, mi hai corpito il cuore così crudelmente?... Ah Peppedda! Peppedda! Sempre chi pornuncio questa nomenclatura mi viene di larghime (*si asciuga gli occhi*). Il mio penzamento è sempre infisso dentro la memoria di quando ti ho lasciata la prima vorta. E sempre batti, batti, batti, che?... non la dismentigo mai.. Ma non capisco, perchè ni mio parde, ni mia marde, non me ne vogliono arrexionare a longo... Chi inci sia quarche cosa?... Ma, mancare ci fessi quarche cosa, basta chi fosse arroba leggiera, chiuderessi un occhio, e anchi due; tanto quello chi fa due, fa tre; basta chi non fosse arroba arrammificante!..... (*gesto*¹⁶⁴) Um!... Balla!... quello alla larga!... Poveritto si, ma incorniciato no! Ah! Peppedda! Peppedda! Si no corrisponde Eusebio, domani partirò a Cagliari....

RAF. (*sentado, pensativo*) – Ah! È esso ai! Eo conto os dia, miglior, as ore e non ressebo corespondensa. Estò desconfiado de che pòde depender de alguna doensa do meo camarada, o talvez de algun horror do coreio, o talvez inda... chi sabe!? O fato l'è che el meo corasson non goenta mais, sendo el meo caso azerado demais. Achì è còsa de ser transbordado pro manicòmio gora mesmo, inda vestìo.... Mas parché, ànema amorosa, vossé espancò el meo corasson de forma tan cruel?... Ah, Bepina! Bepina! Sèmpre che eo spronunsiar esta nomenclatura os mei zògli se ense de làgrima! (*enxuga os olhos*). O meo pensamento stà sèmpre enfiado na memòria de quando eo me despedi pela primera veis. E sèmpre bate, bate, bate, che... nunca a ischèsso.. Mas non intèndo parché nen o meo pàio, nen a migna màia, cher falar muito sobre èla... Serà che ten algo?... Mas, mesmo che tègna alguna ròba, basta che la sìpia ròba lève... eo fessaria un òglio, atè doi zògli! Afinal de cònta non ten dois sen treis! Dèside che non la me impiena la cabessa de rami!..... (*gesto que imita a galhada de um cervo*) Hum!... Porca misèria!... Èsto, lònze de mi!... Pòbre desgrassiado sì, mas cornizado no, ahn? Ai! Bepina! Bepina! Se Zuò Bananère non coresponder in prèssia, amagnà mesmo eo vo viazar pra San Paolo.

SCENA II.

CENA II.

PADDORI E DETTO

SALVADORE E RAFAELE

PADD. – Ma fillu boṅu nò abbàrris’

SALV. – Caro da Dio d’on fiòl, no sta restar

164 Avaliamos que seria importante explicitar o gesto de Arrafiebi-Rafaele, para que a referência à traição se torne mais evidente.

acconcau a i liburusu ca ti fai mabi a su stogumu; bessu ai spranciai.

ARRAF. – Uh! minuzie! Peppedda è arribata?

PADD. – It'a' nau, Fiebeddu?

ARRAF. – Dico, Peppedda, c'esti?

PADD. – Chi sa lingua mia no' è frabancia a Peppedda non dd'eus a torrai a bi' mancu crasi; est' in Casteddu e bai e cicca in cab'... arrecòvuru!

ARRAF. – Ma, parde, dove mettete il penzamento? La mia Peppedda è pura e innozente come un fiore in piena mattutina...

PADD. – E dringhilli¹⁶⁵! ma nara, ita nada su vrebu sardu: Mellu' fillu miu mau, in mes' 'e boņus, che fillu miu boņu in mes' 'e màusu.

ARRAF. – Avete arragione! Ma parde, è vostro penzamento questo, ovvero sia, mormorio dei paesani che volere o volare¹⁶⁶, mi provocano dispiacere di dolore?!

PADD. – Ei !... paisanus' a gunnedda, sena gunnedda, o khi òisi chi mi spriqui... sannoris a crobatta i a ciccia... chi arròllianta de contonad' in contonada, cicchendu... fraghendu... gei mi crumpend'eu ài!.....

ARRAF. – Che?!... Sannorisi a crobatta?! ... Su fill'è su sindigu!?... Oh!... fatemi il piacere!...

PADD. – Immoi gi'abàttisi a su frimu! Èi! Su fill' 'e su sindigu tira sa pedr' ia cua sa

incucià sui libri, che te fa male al stómego; va fora respirar on poco de ària fresca!

RAF. – Uh! Esso è bestera! Bepina segó?

SALV. – Cossa ghèto dito, Lele?

RAF. – Go dito, ghe zèla la Bepina?

SALV. – Se la me léngua no la ze busièra, ala Bepina no la vedaremo gnanca doman; l'è a San Paolo, chissà in qual... ricòvero!

RAF. – Mas, meo pàio, in che o signor està pensando? Migna Bepina è pura e inossente come una fior in plena madrugada....

SALV. – Seee... bona note!! Te ricòrdito cossa che el dise el provèrbio? Mèio on fiol tristo in mèdo ai bònì, che un fiòlo bon in mèdo ai tristi!

RAF. – O signor ten razon! Mas, meo pàio, esto è el pensamento do signor, o a fofòca da zènte che, cherendo o non, me provoca despiazer de dor?!

SALV. – Sì!... Zènte co le còtole, sènsa còtole, o, se te voi che me spiega mèio... siori co la cravata e el capel... sèmpre drio sbrindolar de canton in canton, sercando, snasando.... non so se me spiego!.....

RAF. – O ché?!... Signori de gravata?!... O figlio do prefeto!?... Oh!... Pelo amor de Deus!...

SALV. – Desso te tachi ragionar! Sì! So fiòl del sindaco el tira la pièra e 'l sconde la

165 A exclamação de impaciência “Dringhilli!”, intraduzível, foi recriada através do *talian* “Bona note!” (“Boa noite!”), usada nos mesmos contextos.

166 A expressão italiana “volere o volare” (“querer ou voar”) expressa algo inevitável.

maṅu...

ARRAF. – Ma io non lo credo talle¹⁶⁷....

PADD. – Tallu siada o xedda; chi furiad'una'attara prassoni, immoi dd'ia giai trabau cuṅ' is peis....

ARRAF. – No, parde, arrispettatelo!... Voi vi siete scarescio che Peppedda era ben tenuta e allogata in casa del potecario, mio pardino¹⁶⁸, uomo fidato e pieno di arreputazione.....

PADD. – Chini? su potacariu?.... Cussu è peu' de su fill''e su sindigu!... Porbabili chi ddi sorministidi canc'una maxina o cancu dacottu po.... gei mi crumpend'eu ài....

man...

RAF. – Mas eo non credito che elo seza capàs desso.... che seza assin!

SALV. – Sì, sassin! Sassin e ladro! Se 'l fusse on'altra persona, a lo gavarìa za schissà soto ai piè....

RAF. – Non, meo pàio! O signor ten che respetar elo!... Acaso eschesseo che a Bepina l'era ben cuidada e alozada na casa do spessièro, o meo sàntolo, meo padrigno, on òmo de confiansa e seio de reputasson?

SALV. – Chi? El spessièro?.... Quello el ze pèdo de so fiòl del sindaco!... Ze probàbile che el ghe daga da bere ala tosa qualche medissina o qualche infusion par... te me capissi, vero?

SCENA III.

DETTI E SU POTACARIU

POTAC. – (*bussa alla porta*)... Goppai!

ARRAF. – Avanti, avanti!...

PADD. – Alloddu!... (immoi indi'enjidi!... fu sempiri banendu!)

POTAC. – Bònas dias!...

PADD. – Boggiòrru!!

POTAC. – Addio, Rafaele.

ARRAF. – Buon giorno, signor potecario!

CENA III.

SALVADORE, RAFAELE E O FARMACÈUTICO

SPESS. – (*bate na porta*)... Compare!

RAF. – Entre, entre!...

SALV. – Ècolo!... (finalmente el ze rivà!... L'è da on tòco che 'l dise che 'l vien!)

SPESS. – Bon dì!...

SALV. – Bongiorno!!

SPESS. – Bom dia, Rafaele.

RAF. – Bon dia, signor spessièro! El fiche à

167 Paddori confonde a palavra *talle* (“tal”) – versão com “l” geminado do vocábulo italiano *tale* – com o sardo *tallu* (“rebanho”); no texto de chegada, o mal-entendido foi recriado entre o português “assin” – grafado com “n” final na linguagem de Rafaele – e o *talian sassin* (“assassino”).

168 Como tradução do termo *pardino* (“padrinho”) colocamos, lado ao lado, o equivalente em português e em *talian*, – *sàntolo* – para poder utilizar ambos de forma intercambiável nas próximas falas de Rafaele.

S'accomodate Signor pardino!

PADD. – Ba', non abàrridi strantaxiu! Sèzzada. (Mi na' s'idea a ddi 'onai una porigh' e gnocculus; andeus a bi' s' arresuttau) (*si siedono*)

POTAC. – Che notizie di Sicilia, caro Rafaele?

ARRAF. – Eh, le notizie, lei le avete prese sopra le garzette. Disastri su disastri. Massina sparesia, arritornata alla pianta...

POTAC. – Flagelli che manda il Signore, per ricordarci ch'Egli è il padrone di tutti noi e per punire le nostre colpe e tutti i nostri peccati. Eh si!...

PADD. – (*ad Arrafiebi*) Non abàrris'allaccan'iau immoi nou! torrandèddi uq'attara tui de picchiadedda!)

ARRAF. – Si figuri, signor potecario, quelle notti di tribolia. Ah ! ch'inc'era come in c'ero io iant' ai visto e sentito di tutti i callori! Gesù Maria, che gridi, pianti, e che arrazza di fillastrocca di morti e di feriti a sutta di quelle mancerie....

PADD. – (Bah! Aióu! pigàu' si funti! chi no pojid' is pei, pàrisi, su vrabottu, Fiebi mi dd' èttada a terra.)

ARRAF. – Mi arricordo di una disventura disgraziata toccata a una donna chi ci aveva due frugolini di bambini così... (*gesto*) Gli era arrimasta incasciata una gamba intro uq' muro della strada e una spezia di mobilio chi sarebbe.... un parastaggio, diciamo noi. I bambini uno si è sarvato; l'hanno preso nella Casa Arriale a figlio d'anima, l'atro è rimasto disfarcellato come un cane. Maria Santissima! Che scena! che scena! Le ragazze correvano spollinche e gli uomini

vontade, signor sàntolo!

SALV. – Dai! No stè drito in piè cofà on bacheto! Sentève! (Me vien voia de darghe on par de scopelòti; vedemo dèssu cossa che sucède) (*sentam*)

SPESS. – Quais as notícias do Rio de Janeiro, querido Rafaele?

RAF. – Eh, as notissie o signor leo insima dos zornai. Desastri e mais desastri inda par conta da Revòlta da Vassina! A cidade stà destruida, rabaltada!

SPESS. – As revoltas, assim como as doenças, são flagelos que o Senhor manda para lembrarnos que Ele é o dono de todos nós, e para punir nossas culpas e nossos pecados. É isso mesmo!...

SALV. – (*dirigindo-se a Rafaele*) No sta far el timido ntel pi bèlo! Dàghela ti, dèssu, 'na bèla smusada!

RAF. – Imagine, signor spessièro, achèles dia e nòti de insofrimento e tripulasson! Ah! Chen estava là, como eo mesmo estava, vio e uvio multe robe! Zesùs Maria! Cada pranto, cada sigo... e che filastrocca de morti e feridi nas prasse e nas rue...

SALV. – (Oh! Bòna, ciò, i se ga tacai! Se el farmassista no 'l se impontèla ben, Lele el lo rabalta par tèra!)

RAF. – Pelas rue, a zènte vé pedassi de bònde chemadi, baricade, paralelebìpedi arancadi, ònibus brusadi. O povo invade as delegassie e os spedali: o Essèrsito dispersa os motinadi. En todo lugar cadavri deissados como cani. Maria Santissima! Essas sène fican sempre diante dos meos zògli. Alghen dise che a Revolta non deflagró apenas parché on parènte de Lobisome Cruze – on dottor che se sama Osvaldo Cruze – cheria tornar brigatòria la

tutti discarmanati erano! Sempre fisso nella fisiolomia, davanti agli occhi 'nce li ho¹⁶⁹!

POTAC. – Povera gente! Ma che ne sarebbe di noi, se non avessimo ogni tanto una di queste scosse per reprimere il nostro egoismo, le nostre passioni, tutto quel fango in cui l'uomo d'oggi, purtroppo, s'insozza, dimenticando. Colui che vigila e segna sulle pagine eterne le nostre azioni? Che ne sarebbe di noi?... di noi, figlio mio, abbandonati al vizio, ai piaceri del mondo!
...

ARRAF. – Lei, avete arragione. Gli uomini di questo vallo di larghime così scalcinato fanno bene di queste batoste. Si fossi io, Iddio, farebbe anche peggio¹⁷⁰.

PADD. – (*caricato*) (Fiebi puru mi ddi fai' sa konca a burriga! Na' ka feu' che i kuddu: su scienti dda faid' a su maistu)

ARRAF. – Sst...!

PADD. – (*sconcertato*) Pramittada...

POTAC. – Attendada!

PADD. – E' giai ora de mulli i' brabèisi!... (*esce*)

vassinasson contra a variola. Disen che o prefeto do Rio, on enzegnero che se sama Fransisco Perera Passos, stà spulsando os pobri do sentro da cidade: paresse che zà el derubò siesènto cortissi. Os coitadi fica senza casa e von pros morro.

SPESS. – Pobres coitados! Mas o que seria de nós, se de vez em quando não houvesse uma destas sacudidas para reprimir nosso egoismo, nossas paixões, toda essa lama em que o homem de hoje, infelizmente, se suja, esquecendo Aquele que vigia e marca nas páginas eternas nossas ações? O que seria de nós?... De nós, meu filho, entregues ao vício, aos prazeres do mundo!...

RAF. – Meo sântolo, agòra eo non sto intendendo o che o signor cher diser... Nois taliani, o che a zènte faria se, con alguna desculpa, alghen tirasse as case e as tère de nois, còmo conteceo con essi pobri coitadi do Rio?

SALV. – (*enfático*) (Anca Lele el ze drio maraveiarme! Me digo che semo drio fare come nte quela stòria là: l'aluno el passa via el maèstro)

RAF. – Sst...!

SALV. – (*desconcertado*) Con parmesso...

SPESS. – Fè con còmodo!

SALV. – L'è zà ora de móndere le vache!... (*sai*)

169 No terceiro capítulos, descrevemos o procedimento de substituição dos acontecimentos históricos no texto de partida – o terremoto de Messina de 1907 – pela Revolta da Vacina em 1904 no Rio. Como comentamos então, a descrição da cidade fornecida por Rafaele foi criada a partir de jornais da época.

170 Conforme comentamos no capítulo anterior, esta fala mudou radicalmente: se no texto de partida Arrafiebi concorda com a ideia do farmacêutico no que diz respeito às catástrofes como punições divinas, no texto de chegada Rafaele se indigna, e questiona o padrinho, perguntando-lhe o que pensaria se fossem os colonos italianos, e não os moradores dos cortiços no Rio, a serem expulsados sem nenhum destino.

SCENA IV.

ARRAFIEBI E SU POTACARIU

ARRAF. – Lei mi avrà da scusare, sio' potacario, anzi pardino, se sarto di pallo in frasco. Di quella arragazza, sua serva, lei mi capisco, Peppedda, che cosa se n'è fatta?

POTAC. – (*turbato*) E'... partita a Cagliari, con la madre, comare Caterina...

ARRAF. – Con la marde?... Ma, proprio con la marde oppuramente...

POTAC. – Sì, è partita, forse per comprare il necessario per le nozze.... Ora che me l'hai ricordata, quando avete deciso di sposare?

ARRAF. – Eh! eh! (*ride*) Lei scherza, pardino! gli amori scompaiono presto, quando si satta il giasso.... cioè il mare: uomo chi va, donna chi resta.... (*gesto*¹⁷¹)

POTAC. – (*sospira*) Unitevi da buoni figliuoli e rispettate tutte le regole del santo matrimonio.

ARRAF. – Presto detto, pardino! Mi sia l'unire mi sia!... disunire abbisogna, innanti chi mi scenda quella spezia di arramificante!

POTAC. – Eh, no, caro figlioccio; tu sei un bravo figliolo, abbandona queste ubbie; torna a colei che si è conservata sempre fedele alla promessa e vive tuttora nella speranza e nel desiderio di realizzare il suo e il tuo sogno.

CENA IV.

RAFAELE E O FARMACÊUTICO

RAF. – Signor spessièro, miglior, meo padrigno, o signor và me descolpando se eo smudar de pao pra casseto. O che foi dachèla tosa, a sua criada... o signor me intènde, non è? A Bepina?

SPESS. – (*preocupado*) Foi... foi para São Paulo com a mãe, com a comadre Caterina...

RAF. – Con a màia?... Mas, con a màia mesmo, o invesse...

SPASS. – Isso mesmo, viajou, talvez para comprar o necessário para o casamento.... Agora que você me lembrou dela, em que data vocês pretendem casar-se?

RAF. – Eh! eh! (*rindo*) O signor stà brincando, meo sântolo! Os amori desamparesse logo, quando a zènte pula a taipa... querer dizer... a frontera entre istado e istado: òmo che va, muglièr che fica... (*gesto a imitar chifres*)

SPESS. – (*suspira*) Unam-se como bons filhos, e respeitem todas as regras sagradas do casamento.

RAF. – Pro signor l'è fàssil, meo padrigno! Unir, unir... è pressiso desunir, antes da migna cabessa ficar ramificada!

SPESS. – Isto não, caro afilhado; você é um bom rapaz... deixe dessas suspeitas; volte para aquela que sempre se preservou fiel à promessa, e até hoje vive na esperança e no desejo de realizar o seu e o teu sonho.

171 Neste caso também optamos por explicitarmos o gesto de Arrafiebi-Rafaele.

ARRAF. – Mio? Alla larga!

POTAC. – Ma, andiamo! sei diventato così poco ragionevole; ma dimmi, dimmi allora confidenzialmente il motivo per cui vuoi abbandonare la tua Peppedda proprio adesso!... Adesso ch'è quasi tutto allestito; non mancava che la tua presenza; ora ci sei.... *ergo*...

ARRAF. – Ci sono e non ci sono. Anzi non ci sono affatto in questa chistione. Si m'avrebbe voluto, sarebbe rimasta qui a fare i' suo dovere; verce se n'è andata. Chi si pigli sa funi . Di calzoni, se ne trovano, e a quest'ora, li... avrà già trovati! Beh! non mi faccia parlare...

POTAC. – Che intendi dire!!?...

ARRAF. – Quello che sa lei....

POTAC. – Io? Io so, e posso testimoniare con sicurezza che Peppedda è degna della tua massima stima e merita ben altro trattamento da parte tua. Da' retta, Raffaele, torna in te stesso. Persuaditi che Peppedda s'è mantenuta sempre casta ed onesta. Riponi tutto in me: o che non sono forse più il tuo antico confidente, il tuo miglior consigliere d'un tempo? (*pausa*) Ti preoccupa, forse la mancanza di mezzi? Se così fosse, per dimostrarti maggiormente il mio affetto, penserò io a tutto, e la settimana entrante potrete unirvi in matrimonio.

ARRAF. – Penza lei a tutto? Beh!... intanto, primieramente la ringrazio, del rimanente faccio i miei passi penzandoci sopra....

POTAC. – Va benissimo; anzi, se tu non vuoi svelare ai tuoi buoni genitori il mio aiuto materiale, te ne dò ampia facoltà; sicchè l'accetti di buon grado? sei contento?

RAF. – O meo?! Lònze de mi!

SPESS. – Veja só! Você se tornou tão pouco razoável! Mas, então me diga confidenzialmente a razão pela qual você quer largar sua Bepina justamente agora!... Agora que quase tudo está pronto... só faltava sua presença... agora você está aqui... *ergo*...

RAF. – Estò e non estò! Aliàs, non estò en esto assunto coisa neuma! Se ela me quisèsse, teria ficado achì fasendo o dover dèla! Ao inveis disso, foi imhora. Che se inforche! L'è fàssil incontrar otras calse de òmo, e nesta altura ela zà deve ter incontrado! Bon! È miglior eo fessar a boca...

SPESS. – O que você quer dizer!!?...

RAF. – O che o signor zà sabe....

SPESS. – Eu? Eu sei, e posso testemunhar sem dúvida nenhuma, que a Bepina é digna de todo seu respeito, e merece todo outro tratamento por sua parte. Escute, Rafaele: volte em si mesmo. Se convença de que a Bepina sempre se manteve casta e honesta. Deposite em mim toda sua confiança: acaso eu não sou seu mais antigo confidente, seu melhor conselheiro de um tempo atrás? (*pausa*) Por acaso está preocupado com a falta de recursos? Se for assim, para mostrar-lhe mais ainda meu afeto, eu cuidarei de tudo, e na próxima semana vocês poderão unir-se em casamento.

RAF. – O signor el cuidarà de tudo? Bon!... Enton... primieramente estò muito gradessido, e no che tanze ao rèsto, darè os meos passi pensando nèssò con carigno....

SPESS. – Está bem, muito bem; aliàs, caso você não queira revelar a seus bons pais minha ajuda material, tem minha autorização. E aí, você aceita de bom grado?

ARRAF. – *(confuso col capo chino, non risponde)*.

POTAC. – Rispondi, sei contento ?

ARRAF. – Sì, contento!... ma un penziero in ci ò di quella... In ci ò una spezia di berrina... basta... vederemo, studieremo, provvederemo! Però volevo dire....

POTAC. – Volevi dire?

ARRAF. – Volevo dire... che lei si scomoda troppo... ma io crederei... quella.... essere. ... quello chi non fudi... quando....

POTAC. – Rasserenati... Bene! allora, arrivederci presto *(si alza per uscire)*

ARRAF. – Arrivedello, sio' potacario!...

POTAC. – Mi raccomando *(stringendogli la mano)* vivi tranquillo; non lasciarti suggestionare da qualche lingua maledetta, mi raccomando. *(esce)*

ARRAF. – Sissignori.

SCENA V.

ARRAFIEBI, INDI ANTIOGA

ARRAF. – *(solo – pensieroso, scuotendo la testa, si siede)* – Basta! e si no è vero quello chi mi hanno raccontato? Come ci ne sarà poche di bocche tragallatrici! Siamo a Gomaggiore!... paese schivo come questo!... ma anche i pezzi grossi però non sono tutti farina di fare ostie! Basta! tormentato sono io, e bene pure!

ANTIOGA – *(entra)* Cun goppai potacariu,

Está contente?

RAF. – *(confuso e cabisbaixo, não responde)*.

SPESS. – Responda, está contente?

RAF. – Estò! Estò contènto!... Mas tègno un pensamento sobre ela... Tègno una spèssie de obsesson... Segá! Veremo, istudaremo, tomaremo as previdènsia! Poren eo cheria diser....

SPESS. – Você queria dizer o quê?

RAF. – Eo cheria diser... che o signor el se incomoda demais... mas talvez eo credite... achèla tosa... ser... o che non è... quando...

SPESS. – Fique sereno... Muito bem! Então, até breve! *(levanta para sair)*

RAF. – Atè, signor spessièro!...

SPESS. – Fique tranquilo, está bem? *(apertando-lhe a mão)* não deixe se sugestionar por alguma língua maldita, está bem? *(sai)*

RAF. – Siorsi!

CENA V.

RAFAELE; EM SEGUIDA, ANTIOCA

RAF. – *(sozinho – pensativo, sacudindo a cabeça, senta)* – Segá! E se o che me contàron non for verdade? As boche sputanadore son demais! Estamos in Nova Lonigo!... Achì esta seio de carogne!... Mas os manda-suva tambèn non son tudos flori che se seri! Segá! Eo istò muito intormentado, e como se istò!

ANTIOCA – *(entra)* De cossa gavio

ita tottu èisi ispapparottau? Às'a nai: « a mammai gei 'ndi dd'adi a impottai. »

ARRAF. – Si parlava di quella

ANTIOG. – De Peppedda annò! Po nai sa beridadi, mancai fess'ascuttendu in s'òr' 'e s'enna cuḡ in kussu linguazzu furisteri, seu abarrada che Annica senz' 'e kadira. Non dappu crumpendi nudda!.... E insàrasa e it'èisi cunziminau! Sposas'o?....

ARRAF. – Eh, sposare! Mi nara l'idea chi è cosa chi tira molto allunga. Si mi poderessi ficchire drinto al cuore di quella là, e vedere tutto quello che inci ha.... Ma si quella mi ha tradito! e come rimango io? Come un crabo¹⁷²!

ANTIOGA – (*scuotendo la testa*) Nou, fillu miu, nou, fillu miu, (*accarezzandolo*) I ti fidasa de mammai?

ARRAF. – Beh! intendiamo..... (*siedono*)

ANT. – Peppedda, Fiebeddu, è istada in dom'e su potacariu

ARRAF. – È per quello che 'n ci ò la berrina!... che nella potacaria inci abita quel perdulario chena di arreligione intendo io.... il figlio del.... Su fillu 'e su Sindigu!

ANT. – Èia! in dom' 'e su potacariu; inguḡi è istetia arregotta che mèllus criatura; issa, isciadadedda, fadiada de cresia a domu e di omu a cresia. Dd'appant' agattada pe' is arxiobasa, o pe' is crasuras, o peri li o peri lai! E it'iad'essi, osàtturus puru, stròllicusu! Una picciochedda de dexiott'annus, sen' 'e malizia, bregungiosa; tottu de Deus, no' azziad'ògu a caḡi!... Faimi su prexei e isposai allesturu, ca tui puru s'è mattuccheddu immoi! Lassa khi sa genti isi scorri sa 'ucca, croppu' de anca funti

172 Em lugar de “Come un crabo!” (“Como um bode!”), colocamos “Como uma cabeça de gado!” para aludir, mais uma vez, à possível traição.

ciacierà ti e 'l compar spessièro? A te me dirè: “E a me mare, cossa ghe intaressa?”...

RAF. – A zènte falava dachèla tosa.....

ANT. – Dela Bepina, zèlo vèro? Par dir la verità, anca se zèra drio scoltarve arènte la pòrta, co 'sta léngoa forèsta a son restada a boca suta! Non go capio gnente!.... E lora, cossa gavio decidesto? Te maridito?

RAF. – Eh, casar! Eo asso che as coise va demorar! Se eo podesse me enfiar no corasson dachèla tosa, e ver o che ten là drènto.... Mas se ela me tiver traïdo? Como l'è che eo fico? Como 'na cabessa de gado!

ANT. – (*sacudindo a cabeça*) No, caro el me fiòl, no, caro el me fiòl... (*cariciando-o*) Te fidito de la mama?

RAF. – Ben! Vamo uvir..... (*sentam*)

ANT. – Lele, la Bepina la ze stà in casa del spessièro.....

RAF. – È por èsso che tègno una obsesson! ... Na spessiarìa mora achèle desgrassiadi senza relizion... chèro diser... o figlio do... só fiòl del Sìndaco!

ANT. – Sì! Casa del spessièro: là, i la ga tratà come la mèio de le creature; ela, poareta, la fazeva vanti e indrio dala cesa ala casa e dala casa ala cesa. No i la catava mia in giro par le corti, o ntele siese, o par de qua, o par de là! E cossa sio drio pensar vualtri, malissiosi! 'Na tosa de disdòto ani, senza malissia, vergognosa; tuta de Dio, no la alsa i òci gnanca par vardar on can!... Fame el piasere de maridarte in prèssia, che anca ti dèssu te tachì deventar grandu! Lassa che ghe se sbrega la boca a la zènte, quella

nàscius, accò accò !...

ARRAF. – Ecco, se io faccio questo passo g'è proprio perchè non me ne pozzo screi. – Ma si non credo a mia marde, a chi devo credere?

ANT. – (*avvicinandosi*) Insàndus si ddu promittis a mammai? Non tengia' duda, fillu miu, cóia bella che i sa tua ind'ant'attrigai a bi' in bidde – Ita bella cussa picciocca, i s' è' ingrassada.... arrubia che un'arros' 'e giricò... Candu dd'as' a torrai a biri, tind'ad'accabai is sabiasa! Mi pari' de si biri accostau 'e pari!.... Eis' 'a parri dus candelobrusu! (*esce*)

SCENA VI.

ARRAFIEBI INDI PADDORI E ANTIIOGA

ARRAF. – (*rimane pensieroso poi canta*) Allora scacciamo la malinconia. Che la gente se la pigli in Napoli!...

(*canta*) La donna è un mobile
Qual spuma al vento
Muta d'argento
E di mestier¹⁷³.... ecc.

vaca che li ga cunai!...

RAF. – Èco, se eo fiser èsto passo, l'è zustamente parché non pòsso creditar nesso. – Mas se eo non creditar na migna màia, in chen mais tègno che creditar?

ANT. – (*aproximando-se*) Lora ghelo prométito ala mama? No sta' avèrghè dubi, fiòl: on matrimònio bèlo cofà 'l tuo no i lo vedarà altro ntel paese! Che bèla che la ze quela tosa, la se ga ingrassà... la ze rossa come 'na rosa de Gèrico... Quando che te la vedarè de novo, te vegnarà l'aqualina in boca! Me par de védarve vissini!.... Slusènti cofà du candelabri! (*sai*)

CENA VI.

RAFAELE; EM SEGUIDA, SALVADORE, ANTIIOCA E O CARTEIRO

RAF. – (*fica pensativo, depois canta, imitando a voz de um cantor de ópera*) Enton, mandemos a melancolia imborra con una canson do camarada Bananère! Achi una banana pro povo!...

(*canta*) “*Xinguê, xigaste! Vigna afatigada i triste*

*I triste i afatigada io vigna;
Tu tigna a arma povolada di sogno
I a arma povolada di sogno io tigna.*

*Ti amê, m'amasti! Bunitigno io éra
I tu tambê era bunitigna;
Tu tigna uma garigna de féra
E io di féra tigna uma garigna.*

*Una veiz ti begiê a linda mó,
I a migna tambê vucê begió.
Vucê mi apisô nu pé, e io non pisé no da signora.*

Moltos abbracio mi deu vucê,

173 Conforme explicado no terceiro capítulo, este trecho do *Rigoletto* de Verdi foi substituído pelo poema *Amore co Amore si paga* de Juó Bananère, construindo relações transtextuais entre a obra de Melis e a obra de Marcondes.

*Moltos abbraccio io tambê ti dê.
U fôra vucê mi deu, e io tambê ti dê u
fôra.”*

PADD. – (*entrando*) I ddasa ’ntêndisi i
litanìa’ furisteras! Torrâddas’ a cantai...

SALV. – (*entrando*) Le sêntito ‘ste litanie
forêste? Dai, Lele, cântale de novo!

ANT. – Èi, funti drivessasa, acciottendu!

ANT. – Sì, sì, le ze divêrse, i canta osando!

ARRAF. – (*canta*) Carpesta il mio
cadavero¹⁷⁴ ecc...

RAF. – (*canta, sempre com voz de cantor
de ópera*)

*“Anda o povo asselerado con orror a
palmatòria
Por causa dessa lambansa da vassina
obrigatòria
Os manatas da sabensa estón teimando
desta veis
En meter o fero a pulso ben no brasso do
frehêis.*

[...]

*Éo non vó nesse arastón sen faser o meo
barùglio
Os dotori da siènsia terón mesmo che ir no
embrùglio
Non embarco na canoa che a vassina me
persêghi
Vón meter fero no boi ou nos diabos che os
carêghi.”*

ANT. – E i kustu, eit’esti?

ANT. – E questa, cossa zèla?

PADD. – Su *Santumrègu*, – tonta!

SALV. – El *Tanto Mergo* in latin, bauca!

ANT. – Ma no nanta cument’a nosu:
*Vannaremu çhrebui*¹⁷⁵; uña spezia di òxi ’ndi
òganta!...

ANT. – Ma no i canta mia cofà noantri: i
tira fora una vosse de quele!...

PADD. – Boxi furisterasa! Tontazza!

SALV. – La zè la maniera de cantar dei

174 Sempre de acordo com o que foi comentado no capítulo anterior, o primeiro verso da ária *Trovatore* foi substituído por dois quartetos da canção *Vacina Obrigatória*.

175 Optamos por não incluir no texto de chegada esta deformação de um trecho do *Tantum Ergo*, porque uma primeira tentativa de adaptação à fonética do *italian* não deu resultados satisfatórios em termos de comicidade.

- ARRAF. – M'è cambiato penzamento: vado da mio pardino perchè ho deziso di sposare al più presto corsibile con la mia angelica Peppedda (*esce infuriato*).
- RAF. – Eo mudè de pinion! Vo incontrar o meo padrigno parché resolvì casar o mais sguèlto possivel con migna anzèlica Bepina! (*sai às pressas*).
- PADD. – (*dondolando il capo; dopo un pò*) Gi òi nai ka Fiebeddu è bell'e coiau!...
- SALV. – (*balançando a cabeça; após um tempo*) Vol dir che Lele el ze bèlo che maridà!...
- ANT. – Èi, èi, mancai krèpisi in dogna punt' 'i ossu!
- ANT. – Sì, dal bon, e anca se te te spacassi tuti i òssi!
- PADD. – In chi c'iaruast'a un fossu!... E poita Peppedda est' in Casteddu?
- SALV. – Che te cascassi drènto i fòssi!... E parché la Bepina zela a San Paolo?
- ANT. – Po komporai sa terraglia¹⁷⁶ e attaras pizzialleddasas...
- ANT. – Par crompar piati, pegnate e altre robete...
- PADD. – Um ...
- SALV. – Uhm ...
- ANT. – E itea?
- ANT. – Cossa ghèto?
- PADD. – Um ...
- SALV. – Uhm ...
- ANT. – E it'òi nai?
- ANT. – Cossa volarèssito dire?
- PADD. – Um ...
- SALV. – Uhm ...
- ANT. – Fuedda...
- ANT. – Parla!...
- PADD. – Non teji settiu, tui se' tonta e i ti lèssas' imbovai.
- SALV. – No te ghe mia 'na postura fèrma: a te si bauca e te te lassi coionare!
- ANT. – Deu nau ka Fiebeddu ind'ad'a isciri pru' chi no' tui.
- ANT. – Mi digo che Lele el ga da savèrghine piassè de ti sora la Bepina.
- PADD. – Ca ddi kontai' fâbas' osàtturusu.
- SALV. – Sì, le balòte che ghe contè vualtri!
- ANT. – Chini, osatturusu?
- ANT. – Noantri chi?

176 Traduzimos o substantivo coletivo *terràglia* (“louça”) com os substantivos em *talian piati* (“pratos”) e *pegnate* (“panelas”), já que não encontramos nenhum equivalente nos dicionários de *talian* por nós consultados.

PADD. – Tui, e is parenti' de Peppedda!

SALV. – Ti e i parènti de la Bepina!

ANT. – Ma tui grillus in conca pòttasa?

ANT. – Ghèto on bao che 'l te rósega el sarvèlo?

PADD. – (*accorato e piagnucolante*) Là, Antioga, chi dd'òi coiai, coiàddu puru,... ma arregodatindi de i' sciueddu' mius: fai e isciai; deu fazzu che Pillattu, m'indi sciaccu i' maḡusu, mancai cuḡ i su korus segau (*piange*).

SALV. – (*preocupado, choramingando*) Ciò, Antíoca, se te voi che el se marida, falo maridar pure... ma ricòrdate le me paròle: fa quel che te voi, ma mi fago come Pilato! Min lavo le man, anca se col crepacuor! (*chora*).

ANT. – Labai su pudraddeddu prangendu! (*sente bussare*) *alla porta*) Cittu kh'è benendu genti!

ANT. – Varda, varda! El pulièro el ze drio piàndere! (*ouve bater na porta*) Tasi, che ze rivà zènte!

POST. – Posta! (*entra*) Eccu.... (*consegna una lettera con busta gialla ad Antioga ed esce*).

CART. – Pòsta! (*entra*) Èco qua.... (*entrega una carta de envelope amarelo para Antíoca e sai*).

ANT. – Uḡa littara!

ANT. – 'Na lètera!

PADD. – Gei se' tontixedda; no ddu bi' ch'è' grogu! est'uḡ dellergamu; beniu tott'a frozz' 'e fiu ellerticu; e coidèdda' puru; no' abbàrra' trògami troga, nou; ge' indi spùndidi conc'a innoi da terrafrima!...

SALV. – A te si insemenia; non védito mia che la busta la ze dala? El ze on telegramo! El ze rivà tuto a forza de fili lètrici, e l'è sgoelto! No 'l se intòrcia mia par strada, no! El riva da distante come 'na s-ciopetada!...

ANT. – Tottu è' su propiu!

ANT. – Lètera, telegramo... ze istesso!

PADD. – Èllusu, po tui è tottu su propiu!... Ita 'nca 'nc' iad' ai?!... Zerria a Fiebeddu ka no' abàrra' tres'oras'a ddu sprobigai, nou...

SALV. – Sì, sì, par ti ze istesso!... Cossa ghe saràlo scritto drènto? Ciama Lele, che no 'l ghe mete mia tri ore, par desbroiarlo!

ANT. – (*s'avvicina all'uscio*) È torrendu, currendu che uḡ maccu!

ANT. – (*aproxima-se à porta*) El ze drio tornar, el core cofà on mato!

SCENA VII.

CENA VII.

ARRAFIEBI E DETTI

RAFAELE, SALVADORE E ANTÍOCA

ARRAF – (*entra, prende la lettera che gli consegna la madre, e legge sillabando, interpretando le parole*¹⁷⁷) « Caro camerata, ricevo e rispondo. Ecco le informazioni che

RAF – (*entra, pega o envelope que a mãe lhe entrega e lê silabando, interpretando as palavras escritas na linguagem de Bananére*) “Caro gamarada, recebo e

ho assunto....»

arispondo. Eise as informaçó ingoppa u assunto....”

ANT. – E chini ad’essi’ cuss’ Assunta?

ANT. – E chi zèla ‘sta Assunta?

PADD. – Sa fill’ ’e su sreghestaṅu, tonta!..

SALV. – So fiòla del sagrestan, bauca!..

ARRAF. – *(continuando la lettura)* « che ho assunto: una ragazza diciottenne, chiamata Peppedda, da Guamaggiore, trovasi qui in casa di una signora cagliaritana conosciutissima nella città. La tua compaesana convive e fa la signora con un giovanotto tutto azzimato, che ho saputo essere il figlio del vostro Sindaco. – Per Ora ti bastino questi schiarimenti. – Baci e baci – Tuo Eusebio ».

(Letta la lettera, cade su d’uno sgabello, appoggia la testa su d’un tavolino vicino, e rompe in singhiozzi).

ARRAF. – *(continuando la lettura)* “...ingoppa u assunto: una garota de diciotto anno, cugnecida como Bepina, nativa de Nova Lonigo, ingontra-se aqui, na gasa de una moglier paulistana cugnecidíssima na gapitale. A sua patrícia convive e faize a signora con un rapazigno tutto arrumado, que io indescobrí ser u figlio du prefetto de sua città. – Por inquanto, fique cun estes insclarecimento. – Baci e abbracci. Seu amico Juó”.

(Logo após ler o telegrama, deixa-se cair num tamborete, apoia a cabeça em uma mesinha perto de si, e desata em pranto).

PADD. – Nostra sannora mia! ita tènì’ Fiebeddu?

SALV. – Maria santíssima! Cossa ghèto, Lele?

ARRAF. – *(non risponde).*

RAF. – *(não responde).*

ANT. – Sanguì de i’ sceṅa’ miàs! dispraxei no’ ti pìghisi! Nostra sennora mia! fadeimi kustu miraculu !...

ANT. – Sangue de le me vene! No sta farte ciapar dal despiasere! Santa Maria Imacolata! Fame on miràcolo!...

PADD. – Coida, tui, no’ t’abbàrris’ abbrabballuccada! lassa ’s’iscràmius, e pottadd’acqua!...

SALV. – Ti móvete, no sta restar imbambìa! Basta sigare! Va tore aqua!...

ANT. – Naradd’ ’a mammai, auṅ’è chi ti òidi?

ANT. – Dìghelo ala mama, ndoe te falo male?

PADD. – Intendiù àsi? acqua! acqua! ca si mori, su pippiu!

SALV. – Ghèto capio? Aqua! Aqua! Che el toseto el more!

ANT. – *(in fretta e in furia con le lacrime*

ANT. – *(às pressas e com as lágrimas nos*

177 Acrescentamos a esta rubrica uma parte que explica ao leitor a repentina mudança ortográfica, devida à presença do português de Juó Bananére, que é diferente daquele do personagem de Rafael. Na tradução desta fala de Arrafiebi, aproveitamos a homografia entre o italiano *assunto* (“assumido”) e o português “assunto” para mantermos o mal-entendido entre “assunto” e “Assunta”.

agli occhi sta per versare acqua dall'anfora nel bicchiere).

olhos, faz o gesto de encher o copo com a água de uma moringa).

PADD. – Dimonia! No ddi ètti' de kuss'acqua, ca ddi unfra' su stògumu. Ghattadd'acqua de i' schriàscusu! Zerria su dottori e i s'arratori po ddi liggi is avangebiusu!...

SALV. – Diàola che te ghe da èssar! No sta darghe de quel'aqua, che la ghe sgionfa el stómego! Daghe l'aqua ntele botilie! Ciama el dotor, e anca el piovan, cossita el ghe lede el Vangèlo!...

ANT. – Añui ddus'a' postus'i' schriàscusu?

ANT. – Ndoe le ghèto messe le botilie?

PADD. – Scuppettata siasta! liusca sesi? Asutt' 'e su parastaggiu... Còida, acqua, ca pêdrù sa sienda mia!....

SALV. – Che i te ciapasse a s-ciopetade! Sito òrba? Soto la scansia... Móvete! Aqua, che perdemo el nòstro tesòro!....

ANT. – (*esce*).

ANT. – (*sai*).

PADD. – T'arori, ka mi mori' su pippiu!... e i kudda è bell'attorrai !.. potta' pass' 'e sizzikorru:... còida, dimonia!... ddasa spòddias'is càmbasa, ca no se' tott'a un' ossu!.. ca no' pottas'is camba' da popèri¹⁷⁸, nou... Ita tenis, Fiebeddu?

SALV. – Òstrega! A me more el toseto!... E quela là la tardiga a tornar!.. A la ga 'l passo de 'na lumèga! Móvete, diàola!... Dòparele le gambe, che no te si mia tuta ossi!.. Che no te ghe mia le gambe de puina!... Cossa ghèto, Lele?

ARRAF. – (*non risponde*).

RAF. – (*não responde*).

PADD. – Narasidd'a babbai, ita tenis, Fiebeddu, fillu miu!..

SALV. – Dìghelo al pupà cossa che te ghe, Lele, caro da Dio del me fiò!..

ARRAF. – (*non risponde*).

RAF. – (*não responde*).

PADD. – I dd'e' cabau gutta!... Còid'acqua!., ehi! Acqua!..

SALV. – Ghe ze vegnesto la pelagra!... Móvete! Aqua! Ehi! Aqua!..

ARRAF. – Ahi babbo, che strana disolazione!...

RAF. – Ai, papàio, che sdesolasson eschisita!...

PADD. – It'è sa dasallazionì, sienda mia?!
...

SALV. – Quala zela la desolassion, caro dal Signor?!...

ARRAF. – Ah! Ah! ah! Peppedda itta m'ha fattu!..

RAF. – Aaah! Aaah! Aaah! Cossa che la me ga fato la Bepina!..

178 A expressão “cambas de paperi” (“pernas de papel”) foi substituída pelo *talian* “gambe de puina” (“pernas de ricota”).

PADD. – It' à fattu?

ARRAF – Peppedda... ha fatto... si trova impari con una femina e con un maschio...

PADD. – Uη mascu? cessu t'arriori!.. Nou! gei anda' beŋi!... Custu, Fiebeddu, ti srèbada po iscramentu, e po esèmpru, e tottu su mundu ad'andai spibia spibia, po custu' sciattusu...

ANT. – *(entra e si ferma di botto quasi volendo intuire dai gesti e dalle titubanze di Paddori il fatto che si è svolto durante la sua assenza).*

PADD. – Torrancì s'acqua, torra!.. no' è mabadia nì di acqua e nì de maxiŋasa, nì de dattoris e nì de arrattoris!

ANT. – ita teŋidi?... *(con ansia).*

PADD. – Su 'ndallargamu i dd' à' fattu 'enni anzia' mabas...

ANT. – E poita?...

PADD. – Fàttusu Chi accurrinti in kustu mundu... Peppedda pèdria!...

ANT. – Peppedda?...

PADD. – Èi, Peppedda... allogada¹⁷⁹!...

ANT. – *(A tali parole lascia andare per terra il bicchiere di latta che va a riversarsi, in sa forredda; e, tutta tremante, abbraccia ripetutamente il figlio):* Fillu 'sciottunau! Alla, Deu miu!... Alla Deu miu! 'ta bregungia! Ah!... ah!... *(piange)*

SALV. – Cossa te gala fato?

RAF – A Bepina... feis... èla la se incontra zunto con una muglier e on òmo...

SALV. – On òmo? Gesù Maria, che disgràssia! Ansi... no! Va ben cossita!... Che questo, Lele, el te sèrva de lession, e de esèmpio. La zènte la metarà in giro ciàcole par via de 'sti fati...

ANT. – *(entra, e de repente para, quase para tentar intuir; pelos gestos e pelas hesitações de Salvador, o que aconteceu em sua ausência).*

SALV. – Porta indrìo l'aqua, dai! La ze 'na malatia che no la se cura né con l'aqua e gnanca co le medissine, né coi dotori e gnanca coi piovani!

ANT. – Cossa galo?... *(com ânsia).*

SALV. – El telegramo el lo ga fato star male...

ANT. – E parché?...

SALV. – Fati che i càpita a 'sto mondo... Pèrsa la Bepina!...

ANT. – La Bepina?...

SALV. – Sì, la Bepina... ndà via par sèmpre!...

ANT. – *(Ao ouvir tais palavras, deixa cair no chão o copo de lata, que derrama na lareira; tremendo toda, abraça repetidamente seu filho):* Fiòl sfortunà! Ah! Signore benedeto! Che vergògna!... *(chora)*

179 O termo *allogada* (literalmente, “guardada”), referido a Pepedda, foi substituído pelo *talian* “ndà via par sèmpre” (“embora para sempre”).

PADD. – In chi ti 'essa' s'arrungia! Tuppaddida sa 'ucca, ca ddi fai' pèus' a Fiebeddu; tanti, is pràntusu no appròdant'a nudda! Ita ki s'accabba' de koiai!... Sa kosa fatta è' pru' fott' e su ferru!... E issa (*rivolto ad Antioga*) bantentumidda... (*contrafacendo la voce di Antioga*) « Peppedda... scedadedda, mancai no' sia settiosa e fracongia puru!... i ddi fainti is peixeddu' pitti pitti !... » annò!... Lassai a fai; babbai teñidi uñ' attar' idea: i ti kòiada cun sa fill' 'e su serchetariu, cun Mariedda! ...

ARRAF. – (*Riavendosi, come da lungo letargo, si rialza*).

PADD. – Na' ga 'ntendid' a i kuss' origa!... Ti deppu koiai...

ARRAF. – (*con aria melanconica*) Davvero?

ANT. – Candu kantu miss' èu!...

PADD. – Citta, lingua mabaditta! lingua zrapantina!... Tottu su ki nau eu depid'arrennèsci; e' fueddu santanziau; i si deppi coiai cuñ i sa fill' 'e su serchetariu; insandu' fainti virce serehetàriu a Fiebi; gei ind' ad' a ponni dusu di' arrinnovamentu' furisterisi, chi à biu in terrafrima! Èis'a bi' sa idd'i 'Omaiuri mraccendu 'n gamba!...

SCENA ULTIMA.

POTACARIU E DETTI

POTAC. – (*entrando*) Saludi, goppai! E poita tottu' custus prantus i attitudus?

PADD. – Goppai, a ogu' serraus si ddu nau, bessadaminci!...

SALV. – Che te vegnesse la rògna! Stròpatela la boca, che te ghe fe pèdo a Lele! Tanto, col pianto no se risolve gnente! Pènsa se 'l se gavesse maridà!... Le ròbe za fate e decideste le ze piassè forti del fèro!... E 'sta qua (*dirigendo-se a Antioca*) la me la vantava, anca... (*imitando a voz de Antioca*) “Pòra Bepina! Co la bona creansa e la voia de laorare che la ga! E quando la ze drio caminare, che la fa “petè-petè” coi piè, e la smena le gambe!...” Eh, gavemo visto!... Lassè fare a mi; el pupà el ga on'altra idèa: el te fa maridar con so fiola del segretàriu munissipal, con la Marieta!...

RAF. – (*Recuperando-se, como se estivesse num letargo, levanta*).

SALV. – Me digo che el ghe sènte da 'sta recia!... A te fao maridar!

RAF. – (*com ar melancólico*) De verdade?

ANT. – Sì, sì! Quando che cantarò la messa mi!...

SALV. – Tasi, léngoa maledeta! Léngoa de vèpera!... Tuto quel ghe digo mi el ga da sucèdere! Come 'na sentènsa! El se maridarà con so fiola del segretàriu: lora i lo farà vice-segretàriu, a Lele! El portarà on mùcio de rinovamenti, roba forèsta che 'l ga visto a Rio de Zanero! A vedarè come che 'l marciarà ben el paese de Nova Lonigo!...

ÚLTIMA CENA.

FARMACÊUTICO, RAFAELE, SALVADORE E ANTÌOCA

SPESS. – (*entrando*) Salve, compare! Cossa zèli tuti 'sti pianti e sighi?

SALV. – Compare, a ve lo digo coi òci sarai, ndè via!...

POTAC. – Poita.... goppai?...

SPESS. – Parché, compare?...

PADD – Sattidiminci su 'minax'e s'enna!...

SALV – Salta zo dai scalini de la porta!...

POTAC. – Goppai !...

SPESS. – Compare!...

PADD. Nì goppai, nì gomai.... bessi!... ma drabessi!... curridori !... bessi, tracheri!...

SALV. – Né compare, né comare.... va via!... Ma in prèssia!... De corsa!... Va via, slandron d'on canaia!...

POTAC. – (*esce*).

SPESS. – (*sai*).

PADD. – Dd'app'arraspettau ca m'à battiau a fillu miu; de ki nou ora' de 'moi 'dd'ia fattu sa konca che uq' mobonji!...

SALV. – A lo go rispetà parché el me ga tegnesto a batedo el fiòl; se no, a 'ste ore, a ghe gavarìa za sgionfà la tèsta come on melon!...

ARRAF. – Ahi... a quanti disgusti e a quante vergogne mi tocca averci...

RAF. – Ahi... Por quantos disgusti e quanta invergogna eo tègno che passar!

PADD. – A' su goppai de battisimu dd' arraspettu cant'e su primu; ma kandu fàidi de cussa' mobenteriasa, ddi pongiu su karronji in brenti e ddu streccu khe uq' carrabusu!... Ma, bisongi' a fai attu e basciu¹⁸⁰: Gesugristu, innant' 'e morri, it'ia' pornunziau? Ia' pornunziau custus sarcus fueddus: « *Crescètiburru etti mrutipricamini* ».

SALV. – Al compare de batedo lo rispèto come el pi importante de tuti i òmeni; ma quando che 'l me fa on afronto come 'sto qua, a ghe meto i calcagni ntela pansa e lo schisso come on cagabale!... Ma par far giustissia, prima cògne scoltar tute le campane: cossa galo dito Gesù Cristo prima de morire? (O forse el ze stà Sant' Antònio...) El ga dito 'ste sante paròle in latin: "*Si queri miràcula / Mors ero calamità / Demo lepra fogio / Egri surgo ani*".

(*Cala la tela*)

(*Desce o pano*)

180 O convite final de Paddori ao leitor e ao espectador consiste em "fai altu e bàsciu" ("fazer alto e baixo"), ou seja, ouvir todos os lados de uma história antes de tomar as conclusões: o equivalente dessa expressão em vêneto e em *talian* è "scoltar tute le campane" ("ouvir todos os sinos"). A substituição do "Crescite et multiplicamini" bíblico com um trecho da oração "Si quaeris miracula" foi comentada no terceiro capítulo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho, intitulado *Uma Tradução “Transatlântica”: Ziu Paddori De Efisio Melis Encontra Nanetto Pipetta E Juó Bananère*, descreve a implementação e a análise de uma tradução interlingual, do sardo e do italiano para o *talian* e o português, da comédia *Ziu Paddori*, escrita por Efisio Vincenzo Melis em 1919.

O primeiro capítulo consiste em uma introdução que, além de descrever a problemática, os objetivos e a estrutura da dissertação, citando também as principais referências teóricas e metodológicas nela utilizadas, descreve a evolução dos capítulos e das subseções do trabalho ao longo da pesquisa.

O segundo capítulo, de teor historiográfico, apresenta sucintamente o panorama da literatura em *talian* e da literatura em sardo, e – através do conceito de “literatura menor” teorizado por Deleuze e Guattari (2014) – argumenta a escolha da peça *Ziu Paddori* como texto de partida para a tradução implementada e analisada neste trabalho.

O terceiro capítulo examina questões teóricas e metodológicas inerentes à tradução, divididas em quatro eixos: tradução e pluralidade, tradução e encenação, tradução e transtextualidade e, enfim, questões linguísticas relativas às línguas presentes no texto de partida e no texto de chegada.

O quarto capítulo contém *Salvadore*, nossa tradução de *Ziu Paddori*, apresentada junto com o texto de partida, em formato de texto quadrilíngue em paralelo – sardo-italiano na primeira coluna, *talian*-português na segunda coluna, e precedida por algumas breves considerações preliminares.

Enfim, nestas considerações finais pretendemos examinar as contribuições que o presente trabalho traz aos estudos no âmbito da tradução e da literatura, evidenciando também questões que não foram examinadas nesta pesquisa, e que, portanto, poderão constituir o alvo de futuras pesquisas.

A parte historiográfica desta dissertação possibilitou contextualizar tanto *Ziu Paddori*, como *Salvadore* e os textos com os quais ambas as peças – texto de partida e texto de chegada da tradução – dialogam, no âmbito das respectivas literaturas de pertencimento. A comparação entre duas literaturas escritas em línguas minoritárias como o sardo e o *talian* pode contribuir ao enriquecimento de ambas, uma vez que possibilita evidenciar a necessidade de “injetar” obras traduzidas em um polissistema que carece de obras “originais”: por exemplo, a presença de um *corpus* dramático relativamente extenso na produção literária em sardo poderia

incrementar o número de peças publicadas em *talian*, ainda escassas, através de traduções interlinguais e interculturais como aquela realizada no presente trabalho. A literatura em língua sarda também poderia ser beneficiada pela tradução de obras pertencentes às literaturas de outras línguas minoritárias como o *talian*, tornando mais rico e democrático o cenário das obras traduzidas em sardo, que atualmente pertencem principalmente aos cânones literários de línguas majoritárias como o inglês. Uma questão a ser investigada com que nos deparamos nesta parte do trabalho, diz respeito às possíveis interações a distância entre escritores em *talian* como Aquiles Bernardi e escritores paulistanos da mesma época, como Alexandre Marcondes. Conforme destacado por Hohlfeldt (2001, p. 208), atualmente não é possível estabelecer se Bernardi foi leitor de Marcondes, – ou, acrescentamos nós, de outros escritores paulistanos que representavam o migrante italiano nos jornais e nas revistas da época – e seria sem dúvida interessante se futuras pesquisas providenciassem alguns dados biográficos em relação a tal questão.

A primeira subseção do terceiro capítulo, dedicada à pluralidade na tradução, constitui o núcleo da presente pesquisa; sua contribuição mais imediata diz respeito ao âmbito das teorias da tradução. A tradução de um texto escrito em que diversas línguas coexistem, tradução cujo resultado seja um texto por sua vez caracterizado pela pluralidade linguística, é um assunto tratado com pouca frequência nas pesquisas, sendo a maioria das traduções, mas também a maioria dos textos de partida, monolíngues. Isso acontece apesar do fato de que há obras literárias bilíngues ou multilíngues – por exemplo, os romances do escritor siciliano Andrea Camilleri – que já encontraram um forte sucesso editorial, sendo traduzidas em vários países. Como são realizadas tais traduções, – e, de maneira geral, as traduções de obras com características parecidas – na Europa e no Brasil? Os levantamentos efetuados por Briguglia (2009) e Carvalho (2017) mostram um cenário heterogêneo, no qual, porém, muitas vezes as questões mercadológicas prevalecem em detrimento da riqueza e da pluralidade do texto de partida, através de traduções monolíngues privadas de qualquer marca de alteridade. Os casos práticos, ou as propostas de tradução, citados pelas autoras que, pelo contrário, visam à recriação da pluralidade linguística no texto de chegada, – aos quais acrescentamos também nossa tradução de *Ziu Paddori* – podem enriquecer a teoria da tradução ao apresentar não apenas propostas teóricas, mas também estratégias práticas em tal direção. Na presente pesquisa, optamos por realizar um projeto de tradução pensado para uma minoria linguística: contudo, como se tornaria a tradução se fosse direcionada a um público de leitores e/ou espectadores monolíngues, falantes do português? Seria possível manter a mesma estrutura *talian*-português no texto de chegada, ou isso poderia acontecer apenas no âmbito de uma

encenação teatral, onde signos como o gesto e a intonação da voz poderiam complementar as partes escritas em *talian*, auxiliando o espectador monolíngue na compreensão? Trata-se de questões ainda sem resposta que, *per se*, poderiam constituir o ponto de partida para outro projeto de pesquisa.

A segunda subseção do terceiro capítulo possui como foco a implementação de uma tradução dramaturgica, ou seja, de uma tradução pensada para ser encenada: trata-se, portanto, de uma parte da pesquisa cuja contribuição abrange não apenas o âmbito da tradução, mas também o da dramaturgia. Enquanto algumas questões examinadas nesta subseção dependem das características intrínsecas de um texto teatral, outras estão ligadas às peculiaridades de uma determinada tradição local de encenação. Em ambos os casos, a subseção evidencia a importância de pensar em uma tradução na qual o papel do tradutor seja também o de “diretor”, – embora de uma encenação mental, virtual (MARCO, 2002, p. 237) – e que leve em consideração tanto as características do público receptor, como o estilo e os recursos com que as companhias teatrais locais encenam as peças. Foi o que procuramos implementar no presente trabalho, pensando em uma tradução que poderia – talvez com algumas adaptações mínimas – ser já utilizável em cena por parte da cultura-alvo. Uma questão que poderia ser examinada em futuras pesquisas diz respeito à necessidade de efetuar um censo das companhias teatrais que atuam em *talian* não apenas no Rio Grande do Sul, – onde nosso levantamento devolveu apenas dois grupos teatrais, mas onde outras companhias poderiam estar atuando de forma mais anônima – mas também em Santa Catarina, no Paraná e no Espírito Santo.

A terceira subseção do mesmo capítulo aborda a questão da transtextualidade na tradução, contribuindo não apenas aos estudos no âmbito da tradução, mas também aos estudos literários. O recurso ao conceito de transtextualidade elaborado por Genette (1989), em particular de três relações transtextuais – intertextualidade, hipertextualidade e metatextualidade – permitiu tratar, ao mesmo tempo, questões de tradução de teor prático e teórico. Se o conceito de intertextualidade nos auxiliou na análise de segmentos textuais – provérbios, cantigas de roda, canções, etc... – e na elaboração de estratégias aptas a traduzi-los, a noção de metatextualidade nos permitiu teorizar a presença de uma possível paródia das tragédias na segunda cena do primeiro ato de *Ziu Paddori*. Foi, contudo, o conceito de hipertextualidade que, a nosso ver, trouxe a contribuição mais importante para o presente trabalho. A constatação de que, utilizando o conceito genettiano de “transformação indireta” através da “imitação”, outros hipotextos de *Salvadore* poderiam ser encontrados além do hipotexto mais óbvio, a peça *Ziu Paddori*, – e dos próprios hipotextos de *Ziu Paddori* – e

poderiam incluir também *Vita e Stòria de Nanetto Pipetta*, e, com ele, todos os outros textos literários em *talian* que lemos antes de e durante nossa pesquisa, além dos textos de Juó Bananére, – textos que serviram como modelos linguísticos e culturais para a tradução de *Ziu Paddori* – tornou ainda mais evidente a necessidade de recusar o estabelecimento de qualquer relação hierárquica entre texto de partida e texto de chegada. Com efeito, através do conceito de hipertextualidade, é possível evidenciar que o texto de chegada possui sua própria história e sua própria trajetória, e uma riqueza peculiar que lhe é outorgada não apenas pelo texto de partida, do qual constitui o hipertexto mais evidente, mas também por todos os textos dos quais se torna hipertexto através do mecanismo da “imitação” (GENETTE, 1989), hibridando-se ao alcançar as línguas e as culturas de chegada.

A quarta subseção do terceiro capítulo, dedicada às questões linguísticas – de cunho fonético, morfológico, sintático, lexical e ortográfico – abordadas na presente pesquisa, evidencia, a nosso ver, as características fronteiriças das teorias da tradução, situadas entre estudos linguísticos e estudos literários, aos quais – acreditamos – esta subseção pode trazer algumas contribuições. Quando um projeto de tradução contempla a presença, tanto no texto de partida como – e sobretudo – no texto de chegada, de uma língua minoritária priva de uma norma supradialetal, e de uma língua “híbrida”, formada pelo contato entre dois idiomas diferentes, cabe ao tradutor a tarefa de pensar com bastante cuidado na construção de tais línguas no texto. Quais formas colocar quando os dicionários sugerem diferentes alternativas dialetais para o mesmo vocábulo, ou diferentes desinências para a mesma pessoa e o mesmo tempo verbal? Como adaptar partes em rima concebidas em um idioma que possibilita determinados deslocamentos sintáticos, para outro idioma que não os possibilita? Como conciliar a língua que falamos, o vêneto italiano da Val d’Alpone, com o *talian* falado por Nanetto Pipetta, e construir um *talian* que seja ao mesmo tempo “vivo” e reconhecível aos olhos e aos ouvidos do público-alvo? Estas e outras questões foram abordadas na presente subseção, sugerindo possíveis estratégias operativas.

O quarto capítulo, que apresenta *Salvadore* junto com *Ziu Paddori*, em formato de texto quadrilíngue em paralelo – sardo-italiano na primeira coluna, *talian*-português na segunda coluna, propõe um tipo de edição que visa a responder a duas exigências complementares, surgidas de duas tipologias de leitores diferentes: por um lado, a comunidade acadêmica; por outro, os leitores-encenadores da peça. Enquanto um projeto de tradução comentada pede ao tradutor-pesquisador a implementação de notas de rodapé ou de outras ferramentas textuais que possam suplementar texto de partida e texto de chegada, esclarecendo as estratégias tradutórias utilizadas para a construção deste último, uma tradução

pensada para ser encenada requiere, a nosso ver, um texto de chegada “limpo”, ou seja, privo de elementos como as notas de rodapé, que poderiam distrair e/ou confundir tanto um hipotético diretor, como hipotéticos atores que o utilizassem. Como conciliar tais exigências, aparentemente contraditórias, embora ambas estejam claramente presentes nos objetivos do presente trabalho? A solução por nós encontrada e que, acreditamos, pode providenciar uma ulterior contribuição ao âmbito das teorias da tradução, consiste em colocar as notas de rodapé no texto de partida: dessa maneira, enquanto o leitor-pesquisador pode acompanhar os comentários à tradução através da leitura das notas de rodapé, o leitor-diretor e o leitor-ator podem ignorá-las, já que estas não fazem parte do texto de chegada.

À luz das considerações tecidas neste breve capítulo, o presente trabalho contribui para diversos âmbitos. No contexto das teorias da tradução, se desdobra entre tradução de e para línguas minoritárias, tradução de e para textos em que múltiplas línguas coexistem, e tradução dramaturgica; no âmbito dos estudos literários, aborda a pesquisa historiográfica e a transtextualidade; no que diz respeito aos estudos teatrais, examina a praxe de encenação na Sardenha e nas colônias vêneto-brasileiras contemporâneas; enfim, em relação à linguística aplicada, propõe estratégias para a construção de línguas literárias no texto de chegada de uma tradução.

No presente trabalho, há outra contribuição, a nosso ver importante, e que gostaríamos de citar como conclusão destas considerações finais: as estratégias tradutórias descritas nesta pesquisa, os dados teóricos citados e as metodologias utilizadas traçam o “retrato” de um tradutor a quem cabe um papel ativo no processo de tradução. Negociando entre quatro culturas, – duas majoritárias, duas minoritárias – entre âmbitos de pesquisa como as teorias da tradução, os estudos literários, os estudos teatrais e a linguística aplicada, e entre os aspectos dicotômicos que caracterizam algumas estratégias tradutórias, o tradutor-pesquisador se coloca em um território de fronteira, em uma liminaridade na qual o adjetivo “transatlântica”, presente no título deste trabalho, é apenas um dos muitos adjetivos possíveis caracterizados pelo prefixo *trans-*. Em outras palavras, em uma tradução “transatlântica”, o tradutor-pesquisador tem a responsabilidade ética de posicionar-se, enquanto mediador, em prol de qualquer cruzamento de fronteiras, sejam estas físicas ou intelectuais, e contra todas as barreiras geográficas e mentais que, infelizmente, estão sendo erguidas nesta fase tão complexa da história da humanidade.

REFERÊNCIAS

- ANGIONI, Giulio. Introduzione. In: MELIS, Efisio Vincenzo. **Ziu Paddori**. Cagliari: Edes, 1977, p. 5-9.
- ANTUNES, Benedito. O macarrônico. In: ANTUNES, Benedito. **Juó Bananére: as Cartas d'Abax'ó Pignes**. São Paulo: Unesp, 1998, p. 39-69.
- ARCA, Antoni. **Benidores - literatura, limba e mercadu culturale in Sardigna**. Cagliari: Condaghes, 2010.
- ATZENI, Sergio. Introduzione. In: PILI, Emanuele. **Bellu schesc'e dottori**. Commedia sarda in tres attus. Cagliari: Edes, 1978, p. 5-10.
- BACHIS, Lucilla; MANCOSU, Franca. **Siliqua: storia, cultura, tradizioni**. Siliqua: Nuove Grafiche Puddu, 2003.
- BAGGIO, Antônio. **Nanetto in meso i Bulgari**. Porto Alegre: Est Edições, 2003.
- BANANÉRE, Juó. **La Divina Increnca**. São Paulo: Escola Politécnica, 1993.
- BERNARDI, Aquiles. **Vita e Stòria de Nanetto Pipetta - Nassuo in Itàlia e vegnudo in Mèrica per catare la cucagna**. Porto Alegre: Est Edições, 2009.
- BOLOGNESI, Roberto; HEERINGA, Wilbert. **Sardegna fra tante lingue**. Cagliari: Condaghes, 2005.
- BRIGUGLIA, Caterina. **La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo**. 2009. Tese (Doutorado em Tradução e Ciências da Linguagem) – Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- BROCCIA, Michele. Letteratura in *limba*: la nascita del nuovo romanzo in sardo - Opere e prospettive. In: **Congrès des romanistes scandinaves - Rom14**, 19, 2014, Reykjavik. Atas... Reykjavik: Université d'Islande, 2014, p. 1-13.
- BULLEGAS, Sergio. Giugno 1919: al Politeama va in scena Ziu Paddori. **L'Unità**, Roma, 22 jun. 1977. Le regioni, p. 11.
- BULLEGAS, Sergio. **Storia del teatro in Sardegna**. Cagliari: Della Torre, 1998.
- CALARESU, Emilia; PISANO, Simone. L'italiano in Sardegna. In: FERRER, Eduardo Blasco; KOCH, Peter; MARZO, Daniela. **Manuale di Linguistica Sarda**. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017, p. 200-216.
- CALCOLA il potere d'acquisto in lire ed euro dal 1860 al 2015. Disponível em: <https://www.infodata.ilssole24ore.com/2016/05/17/calcola-potere-dacquisto-lire-ed-euro-dal-1860-2015/?refresh_ce=1>. Acesso em: 7 jul. 2019.
- CARVALHO, Solange P. P. **A Tradução de Variantes Dialetais: O Caso Camilleri**. Rio de Janeiro: Transitiva, 2017.

CASCIU, Giovanni. **Vocabulariu Sardu Campidaneseu – Italianu**. Dolianova: Edizioni Grafica del Parteolla, 2006.

CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). Disponível em: <<http://edtl.fesh.unl.pt/>>. Acesso em: 6 jul. 2019.

CLEMENTE, Elvo. A literatura de italianos e descendentes no Rio Grande do Sul. In: Suliani, Antônio (Org.). **Etnias & Carismas - Poliantéia em homenagem a Rovílio Costa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 398-415.

COLBARI, Antônia; CASTIGLIONI, Aurélia H. A presença italiana no Espírito Santo: o perfil dos imigrantes no passado e no presente. In: Suliani, Antônio (Org.). **Etnias & Carismas - Poliantéia em homenagem a Rovílio Costa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 90-115.

CONDAGHES. **Catalogo**. Cagliari, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka - Para uma literatura menor**. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In: GRAHAM, Joseph (Ed.). **Difference in translation**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1985, p. 209-48.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DETTORI, Antonietta. Superstrato piemontese. In: FERRER, Eduardo Blasco; KOCH, Peter; MARZO, Daniela. **Manuale di Linguistica Sarda**. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017, p. 184-199.

EST EDIÇÕES. **Catálogo**. Porto Alegre, 2016.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos Polissistemas. **Translatio**, Porto Alegre, n. 5, p. 1-21, 2013.

FROSI, Vitalina Maria. A linguagem oral da Região de Colonização Italiana no Sul do Brasil. In: MAESTRI, Mário (Org.). **Nós, os italo gaúchos**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.

GARDELIN, Mário. **Far la Cucagna**. Porto Alegre: Est Edições, 2003.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989.

GENTZLER, Edwin. Teoria dos Polissistemas. In: GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Trad. Marcos Malvezzi. 2 ed. São Paulo: Madras, 2009a, p. 139-182.

GOMES, Laurentino: **1889: como um imperador cansado, um marechal vaidoso e um professor injustiçado contribuíram para o fim da Monarquia e a Proclamação da República no Brasil**. São Paulo: Globo, 2013.

GRAFIA Veneta Ufficiale. Disponível em: <<http://www.linguaveneta.net/lingua-veneta/grafia-veneta-ufficiale/>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

GRÍGOLO, Eduardo. **Nanetto in Strada**. Porto Alegre: Est Edições, 2003.

HENKE, Robert; KATRITZKY, M. A. Polyglot Comedy In: HENKE, Robert; KATRITZKY, M. A. **European Theatre Performance Practice, 1580-1750**. Farnham/Burlington: Ashgate, 2014.

HOHLFELDT, Antonio. La letteratura dell'emigrazione di lingua italiana nel Brasile. In: Suliani, Antônio (Org.). **Etnias & Carismas - Poliantéia em homenagem a Rovílio Costa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 196-239.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

INSTITUTO VÊNETO - ASSOCIAÇÃO CULTURAL EDUCACIONAL NOVO VÊNETO - UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL. **Relatório Final Do Projeto - Piloto "Inventário Do Talian"**. Caxias do Sul, 2010.

JONES, Michael Allan. Focus, fronting and illocutionary force in Sardinian. **Lingua**, v. 134, p. 75-101, 2013.

KRAHMALKOV, Charles R. **A Phoenician-Punic Grammar**. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2001.

LAZZAROTTO, Valentim A. (Org.). **Miseri Colóni – Teatro Popular na Região de Colonização Italiana**. Porto Alegre: EST, 1988.

LISTA de línguas cooficiais em municípios brasileiros. Disponível em: <<http://ipol.org.br/lista-de-linguas-cooficiais-em-municipios-brasileiros/>>. Acesso em: 03 nov. 2019.

LOPORCARO, Michele. **Profilo linguistico dei dialetti italiani**. Bari: Laterza, 2009.

LUZZATTO, Darcy Loss. **Ghen'avemo fàto arquante...** Porto Alegre: D.C. Luzzatto Editores Ltda., 1985.

LUZZATTO, Darcy Loss. **'L mio Paese 'l è così**. Porto Alegre: D.C. Luzzatto Editores Ltda., 1987.

LUZZATTO, Darcy Loss. **Ostreggheta, semo drìo deventar vèci!** Porto Alegre: D.C. Luzzatto Editores Ltda., 1989.

LUZZATTO, Darcy Loss. **Noantri semo Taliani græssie a Dio**. Porto Alegre: D.C. Luzzatto Editores Ltda., 1991.

LUZZATTO, Darcy Loss. **Talian (Vêneto Brasileiro) sem Mestre**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 1997.

LUZZATTO, Darcy Loss. **Dissionàrio Talian - Vêneto Brazilian – Portoghese**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

MARCO, Josep. **El fil d’Ariadna**. Anàlisi estilística i traducció literària. Vic: Eumo Editorial, 2002.

MASALA, Francesco. **Storia del teatro sardo**. Quartu Sant’Elena: Alfa, 1987.

MASALA, Francesco. **Sa limba est s’istoria de su mundu** - Condaghe de Biddafragada. Cagliari: Condaghes, 2000.

MAXIA, Mauro. **Studi sardo-corsi - Dialettologia e storia della lingua tra le due isole**. Olbia: Editrice Taphros, 2010.

MELIS, Efsio Vincenzo. **Ziu Paddori**. Cagliari: Edes, 1977.

MELIS, Efsio Vincenzo. **Ziu Paddori**. Cagliari: Edizioni Il Ginepro, 2011.

MISERI Coloni. **Sobre Miseri Coloni**. Disponível em: <<https://www.misericoloni.com.br/sobre/>>. Acesso em: 19 nov. 2018a.

MISERI Coloni. **Espetáculos**. Disponível em: <<https://www.misericoloni.com.br/espetaculos/>>. Acesso em: 19 nov. 2018b.

OLIVEIRA, Gilvan Muller de. **Plurilinguismo no Brasil: repressão e resistência linguística. Synergies Brésil**, Moulins, France; São Paulo, n. 7, p. 19-26, 2009.

ONNIS, Giovanni Melis. **Fueddariu Sardu Campidaneseu – Italianu**. Selargius: Domus de Janas, 2004.

PARENTI, Pedro. **El ritorno de Nanetto Pipetta**. Porto Alegre: Est Edições, 2009.

PALA, Romina. **L’universo paremiaco di Ziu Paddori di E.V. Melis alla luce di un’analisi semantico-pragmatica**. 2009. Tese (Doutorado Europeu em Antropologia, História Medieval, Filologia e Literaturas do Mediterrâneo Ocidental em Relação à Sardenha) – Università degli studi di Sassari, Sassari.

PAVIS, Patrice. Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural. In: PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 123-154.

PERES, Edenize Ponzo. Aspectos sócio-históricos do contato entre o dialeto vêneto e o português no Espírito Santo. **Revista (Con) Textos Linguísticos**, Vitória, v. 8, n. 10.1, p. 53-71, 2014.

PUDDU, Mario. Ditzionàriu in Lìnia de sa Limba e de sa Cultura Sarda. Disponível em: <<https://ditzionariu.nor-web.eu>>. Acesso em: 8 nov. 2019.

QUARRA. In: **Treccani**. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/quarra/>>. Acesso em: 25 jul. 2019.

SANTIN, Silvino. **Nanetto Pipetta E La Quarta Colònia Dela Migrassion Taliana Nel Rio Grande Del Sud – Silveira Martins**. Disponível em: <http://labomidia.ufsc.br/Santin/Talian/2_NANETTO_PIPETTA_E%20LA_QUARTA_COLONIA-PRIMO_VIAIO.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2019a.

SANTIN, Silvino. **Secondo Viaio De Nanetto A La Quarta Colònia**. Disponível em: <http://labomidia.ufsc.br/Santin/Talian/3_SECONDO_VIAIO_DE_NANETTO_A_LA_QUARTA_COLONIA.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2019b.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. **O Radicci no contato italiano-português da região de Caxias do Sul: identidade, atitudes linguísticas e manutenção do bilinguismo**. 2001. Dissertação (Mestrado interinstitucional em Estudos da Linguagem) – UFRGS/UCS.

SCHJERVE, Rosita Rindler. Sociolinguística e vitalità del sardo. In: FERRER, Eduardo Blasco; KOCH, Peter; MARZO, Daniela. **Manuale di Linguistica Sarda**. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017, p. 31-44.

SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO SOCIAL/ PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **1904 – Revolta da Vacina: A maior batalha do Rio**. Cadernos da Comunicação 16. Série Memória. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2006.

SEMANA para etnias. **Correio Riograndense**, Caxias do Sul, 21 out. 2015. Cultura, p. 17.

STAWINSKI, Alberto Vitor. **Dicionário Vêneto Sul-Rio-Grandense / Português**. Porto Alegre: ESTEF; Caxias do Sul: EDUCS, 1987.

STECCA. In: **Treccani**. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/stecca/>>. Acesso em: 25 jul. 2019.

TOLA, Salvatore. **La letteratura in lingua sarda: testi, autori, vicende**. Cagliari: Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritano, 2006.

TONIAL, Honório. **Dicionário Português-Talian**. Porto Alegre: Est Edições, 1997.

TONIAL, Honório. **Carissimi Scoltadori**. Porto Alegre: Est Edições, 1998.

TONUS, João Wianey. **El Màs'cio. Em busca da animalidade perdida**. Porto Alegre: Est Edições, 2003.

TRENTO, Angelo. O destino regional. In: TRENTO, Angelo. **Do outro lado do Atlântico: Um século de Imigração Italiana no Brasil**. São Paulo: Livraria Nobel S.A., 1989, p. 75-124.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility**: a history of translation. London/New York: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. A formação de identidades culturais. In: VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

VIRDIS, Maurizio. **Fonetica del dialetto sardo campidanese**. Cagliari: Edizioni Della Torre, 1987.

ZEDDA, Paolo. La poesia estemporanea in Sardegna. In: EUSKAL Herriko Bertsozale Elkarte. **Ahozko inprobisazioa munduan topaketak**. Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 2004, p. 275-292.