



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ANA CLÁUDIA DO NASCIMENTO ARAÚJO**

**ANÁLISE CRÍTICA DE TRADUÇÃO EM *LA MISERICORDIOSA* À LUZ DA  
ABORDAGEM FUNCIONALISTA DA TRADUÇÃO:  
UMA VERSÃO ITALIANA DO *AUTO DA COMPADECIDA* DE ARIANO SUASSUNA**

**FORTALEZA**

**2023**

ANA CLÁUDIA DO NASCIMENTO ARAÚJO

ANÁLISE CRÍTICA DE TRADUÇÃO *EM LA MISERICORDIOSA* À LUZ DA  
ABORDAGEM FUNCIONALISTA DA TRADUÇÃO:  
UMA VERSÃO ITALIANA DO *AUTO DA COMPADECIDA* DE ARIANO SUASSUNA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Tito Livio Cruz Romão

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

Araújo, Ana Cláudia do Nascimento.

Análise crítica de Tradução em La Misericordiosa à luz da Abordagem Funcionalista da Tradução: uma versão italiana do Auto da Compadecida de Ariano Suassuna / Ana Cláudia do Nascimento Araújo. – 2023.

112 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Tito Livio Cruz Romão.

1. Auto da Compadecida. 2. La Misericordiosa. 3. análise crítica de tradução literária . 4. estratégias de tradução. I. Título.

CDD 400

---

ANA CLÁUDIA DO NASCIMENTO ARAÚJO

ANÁLISE CRÍTICA DE TRADUÇÃO EM *LA MISERICORDIOSA* À LUZ DA  
ABORDAGEM FUNCIONALISTA DA TRADUÇÃO:  
UMA VERSÃO ITALIANA DO *AUTO DA COMPADECIDA* DE ARIANO SUASSUNA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 27 / 02 / 2023.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Tito Livio Cruz Romão (PPGLETRAS/UFC)  
(Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>.Dra. Maria Inês Pinheiro Cardoso (DLE/UFC)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Yuri Brunello (PPGLETRAS/UFC)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva (POET/UFC)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À Rosangela, minha mãe, com grande amor.

Ao meu avô, José Lucas, em memória.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Rosângela, pelo apoio que meu deu durante a minha trajetória nos estudos, por ter ficado ao meu lado em várias madrugadas, em muitas delas me levava um copo de mingau de aveia, enquanto realizava trabalhos da Faculdade. Obrigada por ter acreditado em minhas escolhas. Não teria conseguido sozinha.

Ao meu noivo, Lucas, companheiro de muitas aventuras, pelo carinho, amor, compreensão e apoio nas várias etapas do mestrado.

Ao meu orientador, Tito Lívio Cruz Romão, pela confiança depositada em mim, pela autonomia nas decisões para o desenvolvimento do trabalho.

À minha amiga Cléria Saldanha, companheira da graduação, que sempre me encantou com seu amor pela língua italiana e me incentivou no processo de inscrição no PPGLETRAS.

Ao meu cachorro Ludovico (Ludow), por me proporcionar muitas alegrias e alívio nos momentos difíceis.

## RESUMO

O objeto da presente pesquisa é a tradução italiana da obra *Auto da Compadecida*, do escritor Ariano Suassuna, realizada por Riccardo Greco, na qual as marcas de regionalidade nordestina se sobressaem, impondo ao tradutor desafios na realização do processo de transposição do texto-fonte para o texto-alvo. Tendo em vista tais desafios, o objetivo desta dissertação é a análise das estratégias de tradução escolhidas pelo tradutor para os elementos que marcam a cultura regional nordestina, mais precisamente, o sertão da Paraíba. Para a realização de tal análise, primeiramente observamos as estratégias usadas pelo tradutor, utilizando como embasamento teórico o livro *Análise Textual em tradução: bases, métodos e aplicação didática* (2016), da pesquisadora Christiane Nord. Com a ajuda dessa abordagem teórica, foi possível compreender quais fatores de análise foram levados em consideração nas escolhas tradutórias de Riccardo Greco, ao produzir a tradução do *Auto da Compadecida* para a língua italiana, intitulada *La Misericordiosa* (2015). O presente trabalho está dividido em cinco capítulos. O capítulo 1 consiste na apresentação da vida e da obra do escritor Ariano Suassuna, com um breve percurso sobre seus trabalhos e sua vida pessoal; e na apresentação das bases literárias do escritor, que foram fundamentais para a escrita da obra *Auto da Compadecida*. No capítulo 2, são apresentados alguns rastros da *Commedia dell'arte* presentes no *Auto da Compadecida*, que foram, inclusive, resgatados pelo tradutor Riccardo Greco, em *La Misericordiosa*. No capítulo 3, é feito um breve percurso histórico sobre os Estudos da Tradução e uma apresentação da Teoria do Escopo, introduzida, pelos teóricos da Tradução Funcionalista da escola alemã, Hans J. Vermeer e Katharina Reiss, e são discutidos conceitos da pesquisadora Christiane Nord (2016) acerca de estratégias para uma tradução funcionalista. No capítulo 4, inicia-se a análise tradutória de *La misericordiosa*, seguindo o modelo de Tradução Funcionalista proposto por Christiane Nord. Por fim, o capítulo 5 consiste no encerramento das discussões e na síntese das análises realizadas ao longo da dissertação.

**Palavras-chave:** *Auto da Compadecida*; *La Misericordiosa*; análise crítica de tradução literária; estratégias de tradução.

## ABSTRACT

The object of the present research is the Italian translation of Ariano Suassuna's *Auto da Compadecida* by Riccardo Greco, in which the marks of Brazilian northeastern regionality stand out, imposing on the translator difficulties in the process of transposition from the source text to the target text. In view of these difficulties, the aim of this Master dissertation is to analyze the translation strategies chosen by the translator for the elements that mark the Northeastern regional culture, more precisely, the hinterland of Paraíba. To perform such an analysis, we first observed the strategies used by the translator, employing as theoretical foundation the book *Análise Textual em tradução: bases, métodos e aplicação didática* (2016), by the author Christiane Nord. With the help of this theoretical approach, it was possible to understand which analytical factors were taken into consideration in Riccardo Greco's translation choices when producing the translation of *Auto da Compadecida* into Italian, entitled *La Misericordiosa* (2015). The present work is divided into five chapters. Chapter 1 consists of the presentation of the life and work of the writer Ariano Suassuna, with a brief overview of his works and personal life; and the presentation of the literary foundations of the writer, which were fundamental for the writing of the play *Auto da Compadecida*. In Chapter 2, some traces of the Commedia dell'arte present in *Auto da Compadecida* are presented, which were even rescued by the translator Riccardo Greco in *La Misericordiosa*. Chapter 3 provides a brief historical overview of Translation Studies and an introduction to Scope Theory, introduced by the Functional Translation theorists from the German school, Hans J. Vermeer and Katharina Reiss. Concepts from the researcher Christiane Nord (2016) regarding strategies for a functional translation are also discussed. In Chapter 4, the translation analysis of *La Misericordiosa* begins, following the Funcional Translations model proposed by Christiane Nord. Finally, Chapter 5 concludes the discussions and synthesizes the analyses conducted throughout the dissertation.

**Keywords:** *Auto da Compadecida*; *La Misericordiosa*; critical analysis of literary translation; translation strategies.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do Livro <i>Auto da Compadecida</i> , feita por Manuel Dantas Suassuna .....	25
Figura 2 – Capa do cordel <i>As proezas de João Grilo</i> .....	29
Figura 3 – Arlequim .....	30
Figura 4 – Capitão .....	33
Figura 5 – Doutor .....	34
Figura 6 – Pantaleão .....	34
Figura 7 – Brighella .....	36
Figura 8 – Arlequim e Colombina .....	36
Figura 9 – Cartaz de divulgação de uma comédia do <i>Stenterello</i> .....	38
Figura 10 – Cartaz mais detalhado de divulgação do <i>Stenterello</i> .....	39
Figura 11 – Lápide de Lugi del Buono .....	40
Figura 12 – Capa do livro <i>L'origine della maschera di Stenterello</i> .....	42
Figura 13 – Stenterello .....	43
Figura 14 – Capa da tradução <i>La Misericordiosa</i> .....	57

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Comparativo do trecho sobre o Canário Pardo .....	62
Quadro 2 - Comparativo do trecho sobre o “pirarucu”.....	64
Quadro 3 - Comparativo do trecho com manutenção de toponímias .....	65
Quadro 4 - Exemplos de paráfrase no texto alvo.....	69
Quadro 5 - Comparativo do trecho sobre a morte de João Grilo.....	70
Quadro 6 - Comparativo do trecho sobre a vaca doada para a igreja.....	71
Quadro 7 - Comparativo do trecho sobre a catacrese no termo “boca da noite”.....	72
Quadro 8 - Comparativo do trecho sobre metacomunicação a partir do Palhaço .....	73
Quadro 9 - Comparativo do trecho sobre o Palhaço dialogando com os atores .....	74
Quadro 10 - Comparativo do trecho cantado.....	75
Quadro 11 - Comparativo do trecho com os versos de João Grilo.....	76
Quadro 12 - Comparativo do trecho com os termos “levar carão” e “cara lisa” .....	78
Quadro 13 - Comparativo do trecho sobre os termos “safado”, “frouxo safado” e “mangar” .	78
Quadro 14 - Comparativo do trecho com o termo “cabra frouxo” .....	81
Quadro 15 - Comparativo do trecho com os termos “danado” e “filho de chocadeira”.....	82
Quadro 16 - Comparativo do termo “chamego” traduzido para <i>baccano</i> .....	85
Quadro 17 - Comparativo do termo “chamego” traduzido para <i>scenate</i> .....	86
Quadro 18 - Comparativo do termo “chamego” traduzido para <i>confusione</i> .....	86
Quadro 19 - Comparativo do trecho com o neologismo “descomer”.....	87
Quadro 20 - Comparativo do trecho com o neologismo “Vossa Desgracência” .....	88
Quadro 21 - Comparativo do trecho com a expressão “Não sei, só sei que foi assim” .....	89

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
1 ARIANO SUASSUNA .....	15
1.1 As bases do <i>Auto da Compadecida</i> .....	18
1.2 Resumo do <i>Auto da Compadecida</i> .....	25
2 RASTROS DA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> NO <i>AUTO DA COMPADECIDA</i> .....	29
2.1 Luigi del Buono .....	37
2.2 Lo Stenterello .....	41
3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....	44
3.1 Christiane Nord e a abordagem funcionalista da tradução .....	48
4 APLICAÇÃO DO MODELO DE NORD EM <i>LA MISERICORDIOSA</i> .....	57
4.1. Fatores extratextuais .....	58
4.1.1 <i>Emissor</i> .....	59
4.1.2 <i>A intenção do emissor</i> .....	60
4.1.3 <i>Público</i> .....	61
4.1.4 <i>Meio</i> .....	62
4.1.5 <i>Lugar</i> .....	63
4.1.6 <i>Tempo</i> .....	66
4.1.7 <i>Motivo</i> .....	66
4.1.8 <i>Função textual</i> .....	67
4.2 Fatores intratextuais.....	68
4.2.1 <i>Assunto</i> .....	68
4.2.2 <i>Conteúdo</i> .....	69
4.2.3 <i>Pressuposição</i> .....	70
4.2.4 <i>Estruturação</i> .....	73
4.2.5 <i>Elementos não verbais</i> .....	77
4.2.6 <i>Léxico</i> .....	77
4.2.7 <i>Sintaxe</i> .....	88
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS.....	93
APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM RICCARDO GRECO .....	98
ANEXO A – GLOSSÁRIO ELABORADO PELO TRADUTOR .....	105
ANEXO B - ILUSTRAÇÕES .....	109

## INTRODUÇÃO

O *Auto da Compadecida* é uma peça do escritor paraibano Ariano Suassuna, cuja narrativa marcou e ainda marca o imaginário de muitos brasileiros. Tendo como cenário o sertão de Taperoá, no estado da Paraíba, o enredo é repleto de personagens memoráveis, com características bem acentuadas. Dentre eles se destacam João Grilo, um sertanejo que usa a sua astúcia para escapar das adversidades da vida; Chicó, um contador de histórias absurdas; um frade e um bispo que se aproveitavam da boa fé cristã em benefício próprio; um latifundiário rico, major Antonio Moraes, figura autoritária, detentor de terras na região; um padreiro avarento e sua esposa namorada e apaixonada por animais; Severino de Aracaju, um cangaceiro que não admitia ser chamado de ladrão, visto que “só roubava para manter a sua sobrevivência”; um palhaço que introduz os atos e outros personagens importantes para o desfecho da história, que são Jesus, Diabo (o Encourado) e Nossa Senhora, a própria personificação da bondade, que intercede por aqueles que clamam pela sua ajuda. A obra em si apresenta vários marcadores culturais que fortalecem a identidade nordestina, como o cangaço, representado pela figura de Severino de Aracaju; Padre Cícero, sacerdote da Igreja Católica, cuja fala e imagem são cultuadas na região e a ela vinculadas; as expressões regionais, as lendas, as cantigas, o humor e a geografia que marca o espaço da narrativa e que se estende pelos lugares mencionados nas histórias contadas por Chicó (sertão da Paraíba, Propriá, Serra do Jaguaribe, Rio São Francisco, Bahia, Sergipe e Alagoas).

O *Auto da Compadecida* foi a peça que projetou o nome de Ariano Suassuna no cenário nacional e internacional. Escrita em 1955, é considerada uma das obras fundamentais da dramaturgia brasileira moderna e já foi encenada em vários países, além de publicada em diversos idiomas, entre os quais o inglês, o alemão e o italiano.

O escritor, em uma de suas aulas-espetáculos (projeto político-cultural concebido pelo autor como uma proposta coerente com os postulados de seu fazer artístico e seu ativismo cultural), destacou um episódio no qual um amigo seu, que era dramaturgo, questionou sobre a temática do *Auto da Compadecida*. Ariano respondeu que sua peça seria ambientada no Sertão da Paraíba, que teria seca e cangaço e que seus personagens principais se chamariam João Grilo e Chicó. Seu amigo, espantado, disse que aqueles nomes eram difíceis de ser traduzidos e que, por essa razão, gostava de colocar em seus personagens apenas nomes que pudessem ser de fácil tradução. Gostava, por exemplo, do nome Martim, porque poderia ser traduzido para o inglês como *Martin* (fala com a pronúncia da língua inglesa). O escritor paraibano, em resposta,

disse que não escrevia pensando em possíveis traduções que poderiam ser feitas de seus textos, pois escrevia para o seu povo; ficaria feliz e lisonjeado com as traduções, mas o seu principal intuito não era esse.

Por ironia ou não, o seu amigo dramaturgo nunca foi traduzido. Em contrapartida, o *Auto da Compadecida* foi traduzido para muitos idiomas. O escritor, ainda na mesma aula-espetáculo (SUASSUNA, 2013), brincou com as traduções do nome do protagonista da peça; em inglês, por exemplo, o personagem João Grilo foi traduzido como John Cricket. A partir dessas declarações do escritor sobre as possibilidades de traduções não interferirem em seu processo de escrita, surgiu o interesse para a realização desta dissertação, visando a analisar como seria a tradução do imaginário nordestino presente na obra para um outro idioma; como seria a tradução de elementos culturais que marcam a identidade nordestina para uma cultura que não tem a presença de um clima semiárido, a figura do sertanejo ou do cangaço.

Este trabalho é fruto da união de dois temas que sempre me despertaram interesse: o primeiro deles é o escritor Ariano Suassuna, cujas obras me chamaram atenção desde meu período no ensino médio, quando descobri suas obras ao fazer visitas à biblioteca da escola. A primeira obra do escritor com a qual eu tive contato foi *O Santo e a Porca*, seguida do *Auto da Compadecida* (antes da leitura já havia assistido à adaptação para a televisão). O segundo tema são os estudos da tradução, que me acompanham desde a graduação na Universidade Federal do Ceará. Na ocasião, eu fazia parte do grupo de estudos *Camilleriamoci*, cujas principais temáticas de pesquisas giravam em torno do escritor Andrea Camilleri, que devido ao seu peculiar modo de escrever, misturando o italiano *standard* com dialetos, principalmente o siciliano, gerava grandes desafios para quem o traduzisse.

Desse modo, esta dissertação tem como objetivo realizar uma análise crítica da tradução do *Auto da Compadecida* (2018) que foi feita para a língua italiana, tomando por base as escolhas tradutórias propostas por Riccardo Greco, ao escrever a tradução intitulada *La Misericordiosa* (2015). A pesquisa também objetiva compreender e identificar as estratégias encontradas no processo de tradução, tendo em vista que os obstáculos vão “além de dificuldades unicamente de ordem semântico-lexical”, como afirma Romão (2017, p. 466) sobre a tradução de uma outra obra cuja autora também é nordestina. Além disso, o trabalho verificará as hipóteses de que os nomes de lugares e da biodiversidade da fauna e flora foram mantidos em língua portuguesa para aproximar o leitor italiano da cultura brasileira; e de que os elementos metatextuais, como elaboração de glossário, notas de rodapé e posfácio foram utilizados como estratégias do tradutor para resolver possíveis dificuldades em traduzir

elementos culturalmente marcados encontrados em palavras como *cangaço*, *seca*, *cordel*, dentre outros.

O presente trabalho está dividido em cinco capítulos. O capítulo 1 consiste na apresentação da vida e da obra do escritor Ariano Suassuna, com um breve percurso sobre seus trabalhos e sua vida pessoal; na apresentação das bases literárias do escritor, que foram fundamentais para a escrita da obra *Auto da Compadecida*. No capítulo 2, são apresentados alguns rastros da *Commedia dell'arte* presentes no *Auto da Compadecida*, que foram, inclusive, resgatados pelo tradutor Riccardo Greco, em *La Misericordiosa*. O capítulo 3 apresenta conceitos da pesquisadora Christiane Nord (2016) acerca de estratégias para uma tradução funcionalista. Para tanto, utilizamos como embasamento o livro teórico *Análise Textual em tradução: bases, métodos e aplicação didática* (2016). No capítulo 4, é feita a análise tradutória de *La misericordiosa*, a partir do modelo de tradução proposto por Christiane Nord. Neste capítulo, são identificados os fatores extratextuais (emissor, a intenção do emissor, público, meio, lugar, tempo, motivo, função textual) e os fatores intratextuais (assunto, conteúdo, pressuposição, estruturação, elementos não-verbais, léxico e sintaxe). Por fim, o capítulo 5 consiste no encerramento das discussões e na síntese das análises que foram realizadas ao longo da dissertação.

## 1 ARIANO SUASSUNA

O sobrenome Suassuna tem origem indígena, substituindo o cognome luso-florentino do senhor de engenho chamado Cavalcanti de Albuquerque (NASSAR; VILAÇA; FERNANDES, 2000). A família Cavalcanti ganhou o apelido de Suassuna devido ao engenho que possuía, chamado “Engenho Suassuna”. Tal apelido fez com que Cavalcanti fosse conhecido como coronel Suassuna, mesmo que não assinasse com esse nome. O primeiro a assinar o sobrenome Suassuna foi Alexandrino Felício em Catolé do Rocha (Paraíba), filho de Raimundo Francisco de Sales, que veio de Pernambuco, e Mariana Felícia Corrêa de Albuquerque, originária de Portoalegre, cidade do Rio Grande do Norte, que era descendente dos Cavalcanti de Albuquerque. Mariana pediu ao marido que colocasse o sobrenome Suassuna em seus filhos, porque achava bonito e seria uma forma de homenagear seus antepassados (A ORIGEM..., 2016).

Tempos depois, ao fim do mandato de seu pai em 1928, a família mudou-se para a fazenda de Acauhan, localizada no município de Sousa, dentro do sertão da Paraíba. Em 1930 uma tragédia se instalou na família de Suassuna: seu pai João Urbano foi assassinado por motivos de conflitos políticos, “em meio às agitações da Revolução de 1930” (SUASSUNA, 2005), e a família de Ariano, chefiada por Rita de Cássia Villar, passou a mudar-se constantemente para evitar inimigos. A família morou na Paraíba, em Natal e em mais outras três localidades diferentes. Devido à seca que atingiu o gado das fazendas de Acauhan e Saco, a família mudou-se para a cidade de Taperoá, em 1933, um município sertanejo do Cariri paraibano. Foi lá que Ariano estudou as primeiras letras e entrou em contato com a arte do teatro e da literatura.

Ainda criança, em Taperoá, Ariano ouviu, pela primeira vez, um desafio de viola pelos cantadores Antônio Marinho e Antônio Marinheiro. Foi também ali que, após assistir a uma peça de mamulengos – teatro de bonecos – em uma feira popular, aguçou sua curiosidade por esse tipo de encenação.

Em 1942, a família mudou-se para Recife, e lá Ariano iniciou sua trajetória na literatura. Entrou em contato, por conta própria, com clássicos da literatura como *Os três mosqueteiros*, do francês Alexandre Dumas, e *Scaramouche*, do ítalo-britânico Rafael Sabatini. Logo depois, por influência de seus tios Manuel Dantas Villar e Joaquim Dantas, leu Euclides da Cunha, Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro, Antero de Figueiredo e José Lins do Rego. Em 1943, iniciou os estudos no Ginásio de Pernambuco e concluiu o curso Clássico. Em 1945, a fim de cursar Direito na Faculdade de Recife, Ariano estudou no Colégio Oswaldo Cruz. Com a ajuda de seu

professor de geografia, conseguiu publicar seu poema intitulado *Noturno* no *Jornal do Commercio*, no dia 7 de outubro.

Em 1946 entrou para a faculdade de Direito. Lá, encontrou um grupo de escritores, pintores, poetas, romancistas e atores que tinham a mesma paixão por arte e literatura. Esse grupo foi importante para a formação de Ariano, pois seus componentes, sob a liderança de Hermilo Borba Filho, José Laurenio de Melo, Lourenço da Fonseca Barbosa e Aloísio Magalhães de Holanda, fundaram o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Nesse mesmo ano, Ariano publicou na revista *Estudantes* poemas vinculados ao Romanceiro Popular Nordestino, após ter recebido influência do escritor, poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca.

Em 1947, com apenas 20 anos e ainda cursando a faculdade de Direito, escreveu sua primeira peça, uma tragédia, intitulada *Uma mulher vestida de sol*, que foi escrita para um concurso promovido pelo TEP. A peça obteve o primeiro lugar no concurso e ganhou o Prêmio Nicolau Carlos Magno, no ano seguinte. O resultado do concurso seria um divisor de águas na carreira do escritor, pois, a partir de então, Ariano deu início à carreira de autor teatral. Em 1948, ele produziu uma peça intitulada *Cantam as harpas de Sião*, dirigida por Hermilo Borba, que dez anos depois viria a ser reescrita e chamada de *O desertor de Princesa*. No ano seguinte, em 1949, o talento de Ariano Suassuna chamou atenção, e ele escreveu mais um texto teatral, chamado *Os homens de barro*.

Nos anos de 1950, o dramaturgo escreveu o *Auto de João da Cruz*, que o fez vencer o prêmio Martins Pena. Formou-se em Direito, permanecendo em Taperoá devido a uma séria infecção no pulmão. Em 1951, após saber que receberia a visita de sua noiva Zélia de Andrade Lima e alguns familiares, escreveu um *entremez* para recepcioná-los. O texto era intitulado *Torturas de um coração ou Em boca fechada não entra mosquito*, e foi encenado pelo próprio autor, Ariano Suassuna, com a participação de mamulengos, marcando assim a estréia do escritor na comédia. No ano seguinte, em 1952, voltou para Recife e escreveu *O arco desolado*, inspirado na peça *A vida é sonho*, do escritor Calderón de La Barca. Em 1953, escreveu *O Castigo da Soberba*, recriado a partir da tradição popular. Em 1955, baseado no Romanceiro Popular Nordestino – *O castigo da Soberba*, *O enterro do Cachorro*, fragmento de *O dinheiro* e a *História do cavalo que defecava dinheiro*, que serão mais bem comentadas nas seções seguintes –, escreve o *Auto da Compadecida*. Em 1956, escreveu o romance *A história de amor de Fernando e Isaura*, uma recriação da lenda irlandesa de *Tristão e Isolda*.

No mesmo ano, Ariano abandonou por completo a advocacia e passou a lecionar Estética na Universidade Federal de Pernambuco. Realizou a primeira montagem do *Auto da Compadecida* através do Teatro Adolescente de Recife (TA), no Teatro Santa Isabel, sob direção de Clênio Wanderley. No ano seguinte, em 1957, casou-se com Zélia de Andrade Lima, com quem viaja em lua de mel para o Rio onde assiste à montagem de *Auto da Compadecida*, que arrebatou a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. O texto seria publicado neste mesmo ano. Nesse mesmo ano foi encenado *O casamento Suspeitoso*, que lhe trouxe o Prêmio Vânia Souto de Carvalho.

Em 1958, escreveu o entremez *O homem da vaca e o poder da Fortuna* e começou a redigir o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Em 1959, escreveu *A pena e a lei* e fundou o Teatro Popular do Nordeste. Em 1960, escreveu a *Farsa da boa preguiça*, que foi encenada em 1962, sob direção de Hermilo Borba Filho. Em 1962, escreveu *A caseira e a Catarina*, e, quatro anos depois, *O sedutor do sertão*. Em 1969, assumiu a direção do Departamento de Extensão Cultural Federal de Pernambuco e no mesmo ano o *Auto da Compadecida* estreou no cinema, na versão de George Jonas e colaboração do próprio Suassuna no roteiro.

Sua paixão pela cultura nordestina e por tradições regionais fez com que em 1970 lançasse um projeto cultural chamado Movimento Armorial, que tinha como objetivo reforçar a identidade nordestina, como uma forma de resistir à indústria cultural norte-americana. Fazendo referência à Heráldica, um conjunto de insígnias e brasões de famílias na idade média, estandartes, armas e bandeiras, escolheu nome *Armorial* para intitular o projeto cultural. A palavra é um substantivo usado como adjetivo por Suassuna, parcialmente pela sonoridade. Nesse sentido, os esmaltes da heráldica medieval, bem como insígnias, são aqui bem representados numa imagética nordestino-sertaneja. O movimento tinha como objetivo realizar, a partir das raízes populares de nossa cultura, uma arte popular nordestina e brasileira erudita. No Armorial, a música seria inspirada por violas e rabecas, o teatro se inspiraria nos palcos de rua ou de mamulengos, e a literatura seria inspirada no cordel (SUASSUNA, 1974).

Em 1971, Suassuna lançou o livro *A Pedra do Reino*. Em 1975, escreveu as obras intituladas *Iniciação à Estética* e a coletânea *Seleção em prosa e verso*, que contém quatro peças, sendo elas: *O rico avarento*, *O castigo da soberba*, *O homem da vaca e o poder fortuna* e *Torturas de um Coração*, além de uma coletânea de poesia, dois textos de ficção e um depoimento intitulado *Notas sobre o Romancero Popular Nordestino*.

Em 1976, começou a publicar no *Diário de Pernambuco*, um folheto semanal chamado *As infâncias de Quaderna*. Em 1981 publicou uma carta considerada uma despedida da literatura, a qual continha as seguintes palavras:

Hoje, estou me despedindo. Preciso me recolher, para tentar reunir os estilhaços em que fui me despedaçando, e ver se ainda é possível recompor com eles alguma unidade. Aquilo que estou sentindo necessidade de tentar só é possível na solidão: peço que ninguém me dê mais nem sequer livros. Nem os melhores. Sobretudo os melhores. Talvez pareça contraditório, mas sinto que somente isolado é que poderei fazer ainda alguma coisa por meu Povo. (SUASSUNA, 1981).

Ainda assim, em 1987 escreveu uma peça chamada *As conchambranças de Quaderna*. Em 1989, foi eleito para ocupar a cadeira de número 32 na Academia Brasileira de Letras. Em 1994, a emissora de TV Rede Globo exibiu uma minissérie inspirada na obra *Uma mulher vestida de de sol*. Em 1995 foi nomeado secretário estadual de Cultura de Pernambuco. Em 1996 estreou a série *Grande Cantoria*, uma aula-espetáculo que reúne violeiros e repentistas.

Em 1997 publicou na *Folha de São Paulo* a peça *A história de amor de Romeu e Julieta*. Em 1999, a TV Rede Globo exibiu a minissérie *O Auto da Compadecida*, e no ano seguinte, em 2000, a minissérie foi adaptada para o cinema.

Ariano Suassuna, grande defensor da cultura brasileira, no dia 23 de julho de 2014, infelizmente, “cumpru sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável”<sup>1</sup>, falecendo em decorrência de um AVC, deixando um vasto legado à cultura e à literatura brasileira, com uma marcante trajetória de defesa da cultura popular. Em 2017, foi publicado um romance póstumo intitulado *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores*, composto por dois volumes (dos sete que pretendia escrever) intitulados *O Jumento sedutor* e *O Palhaço tetráfônico*. Neste romance, o autor integra seu ensaio, seu teatro e sua poesia à prosa.

### 1.1 As bases do *Auto da Compadecida*

Reza a lenda que certa vez um crítico teatral abordou Ariano Suassuna e o inquiriu a respeito de alguns episódios do *Auto da Compadecida*. Disse ele: “Como foi que o senhor teve aquela ideia do gato que defeca dinheiro?” Ariano respondeu: “Eu achei num folheto de cordel.” O crítico: “E a história da bexiga de sangue e da musiquinha que ressuscita a pessoa?” Ariano: “Tirei de outro folheto.” O outro: “o cachorro que morre e deixa dinheiro para fazer o enterro?” Ariano: “Aquilo ali é do folheto, também.” O sujeito impacientou-se e disse: “Agora danou-se mesmo! Então, o que

<sup>1</sup> “Chicó – João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João? João! João! Não tem mais jeito, João Grilo morreu. Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre. Que posso fazer agora? Somente seu enterro e rezar por sua alma”. (SUASSUNA, 2018, p 127).

foi que o senhor escreveu?” E Ariano: “Oxente! Escrevi foi a peça!” (TAVARES, 2018, p. 193)

A peça *Auto da Compadecida* é dividida em três atos e foi escrita em 1955 por Ariano Suassuna, sendo publicada em livro no ano seguinte. A peça estreou em 1956, encenada pelo grupo de Teatro Adolescente do Recife, sob a direção de Clênio Wanderley, no Teatro Santa Isabel. Em 1957, o grupo Teatro Adolescente de Recife apresentou-se no Primeiro Festival de Amadores Nacionais, no Rio de Janeiro, fazendo a peça obter a medalha de ouro da Associação de Críticos Teatrais.

*O Auto da Compadecida* fez com que Ariano Suassuna alcançasse reconhecimento no cenário nacional e internacional, tornando-o, desse modo, um dos maiores dramaturgos brasileiros (SUASSUNA, 2018). A obra é composta por uma combinação de grandes influências que recebeu para sua composição literária, como picaresca, o Teatro espanhol, com Gil Vicente e, sobretudo, o Teatro Barroco, dando destaque para Calderón de la Barca.

A teórica Lígia Vassalo, em sua obra *O sertão Medieval e o teatro de Ariano Suassuna* (2022), aponta traços medievais na obra do escritor paraibano e afirma que tais rastros no *Auto da Compadecida* podem ser explicitados pelos “aspectos épico e religioso” (2022, p.46). Para rastrear os traços medievais da obra de Suassuna, a autora divide suas produções dramatúrgicas em três tipos de tradições: a culta, a religiosa e a popular. A tradição culta está baseada nos moldes da comédia da Antiguidade, tendo como referência os moldes do grego Menandro, que teve destaque na Comédia Nova, seguido de Plauto, que mais tarde serviu de base para as peças cômicas de Molière.

Menandro é um ateniense do século IV a.C., um homem da época de Demétrio de Falero e, talvez, mesmo por causa disso, um representante típico da rica burguesia de seu tempo. Epicurista delicado, culto e elegante, seu teatro, tomado em bloco, é um finíssimo estudo de caracteres, uma pintura dos costumes e um retrato da sociedade elegante, em cujo meio viveu. (BRANDÃO, 2022, p. 122)

O comediógrafo Menandro volta-se para temas do cotidiano relacionados com as ações humanas, seus comportamentos, suas condições sociais e suas paixões. Na Comédia Nova, os personagens, em vez de deuses ou generais e filósofos, são pequenos funcionários ou cidadãos da vida comum, exercendo suas funções corriqueiras, e personagens secundários como cozinheiros, fanfarrões e flautistas. Tal modelo de Menandro é adotado nas obras *O santo e a porca* e o *Casamento suspeito* (inspirado na influência que recebeu de Cervantes, através da novela *El casamento enganoso*). Em relação a Plauto, que serviu de base para Molière, ressalta-

se a relação entre senhor e escravo. Lígia Vassalo (2000) cita como base da tradição culta de Ariano Suassuna personagens, obras e nomes como a figura do avaro em Molière, o autor Gil Vicente, as peças *Hamlet*, de Shakespeare e *O grande teatro do mundo*, de Calderón de la Barca e todo o teatro barroco espanhol foi influência importante em Suassuna. O tema do conflito entre material e o espiritual, que achaca Euricão no *Casamento enganoso*, é tipicamente barroco.

A base religiosa chegou a Ariano Suassuna através de várias vias, desde questões ligadas às suas crenças pessoais até aspectos relacionados às suas experiências literárias, calcadas no Novo Testamento e na tradição literária de Calderón de La Barca e Gil Vicente. Lígia Vassalo, em seu artigo *O grande teatro do mundo* (2000, p.175), apontou uma estreita ligação entre *O rico avarento* e a passagem do Evangelho de São Lucas sobre o rico e Lázaro:

Ora, havia um homem rico, e vestia-se de púrpura e de linho finíssimo, e vivia todos os dias regalada e esplendidamente. Havia um certo mendigo chamado Lázaro, que jazia cheio de chagas à porta daquele; e deseja-lhe alimentar-se com as migalhas que caíram da mesa do rico; e os próprios cães vinham lamber-lhe as chagas. E aconteceu que o mendigo morreu, e foi levado pelos anjos para o seio de Abraão; e morreu também o rico, e foi sepultado (...). (BÍBLIA, Lucas, 16: 19-22)

Em *Auto da Compadecida* ainda há a parábola do bom samaritano, que não foi muito bem recebida por João Grilo, e o Evangelho de São Marcos, na cena em que o casal, padeiro e sua esposa, morrem abraçados: “É assim que serão os dois numa só carne”. Suassuna colhe do *Auto da Barca do Inferno* bases para o *Auto da Compadecida*, a partir do resgate do gênero auto.

AUTO - Termo que no século XVI (nomeadamente na edição do teatro vicentino) se aplicava a peças de teatro ao gosto tradicional. Os assuntos podiam ser religiosos ou profanos, sérios ou cómicos. Os autos, ao mesmo tempo que divertiam, moralizavam pela sátira de costumes e inculcavam de modo vivo e acessível às verdades da fé. Não obstante a implantação, no séc. xvi, do teatro neoclássico, o interesse popular pelo auto não se extinguiu (Vicente, Gil), Camões (v.) adopta a designação para os seus textos teatrais (COELHO, 1978, p.76).

Os dois autos têm alguns pontos de intersecção, dentre eles a presença de personagens que fazem uma caricatura social e mostram temas variados, como ganância, tirania, arrogância e moralidade. O escritor já declarou em entrevistas a influência da dramaturgia de Gil Vicente para as composições de sua obra. No primeiro auto, Gil Vicente nos apresenta tipos sociais em um ambiente alegórico e dois barqueiros, o anjo e o diabo, que recebem os passageiros recém-chegados da Terra. As cenas se desenvolvem em um porto e, portanto, um dos barcos vai para o céu e o outro para o inferno. Um fato interessante, que vale ser salientado, é que Ariano Suassuna ameniza os castigos de seus personagens. Provavelmente, em Gil Vicente, os

personagens do *Auto da Compadecida* já estariam condenados ao inferno e João Grilo não teria tido uma chance de retornar à Terra. No auto de Suassuna, eles são salvos pela piedosa Nossa Senhora, que leva em consideração as circunstâncias de suas vidas miseráveis.

Na tradição popular, a maioria dos temas estão firmados em folhetos e folgedos nordestinos (VASSALO, 2000, p. 177). Suassuna, então, reinterpreta textos populares nordestinos, muitos deles conhecidos apenas da tradição oral. O popular dentro da obra também se firma com a presença de elementos circenses. O narrador da história, o palhaço, cria um cenário típico de um picadeiro, interage com o público e com os personagens em cena, em alguns momentos, e anuncia as atrações, que no caso estão divididas em atos.

Ao dar a João Grilo um fiel companheiro, o escritor reitera a tradição da dupla de palhaços, composto por um mais espertalhão – João Grilo – e outro mais ingênuo, meio covarde, que se deixa influenciar e se mete em confusão – Chicó, o grande contator de mentiras (TAVARES, 2007, p.177). Em seus relatos pessoais, Suassuna conta que o circo desempenhou um papel importante em sua carreira literária, e foi esse ambiente que o inspirou nos versos cantados pelo palhaço no *Auto*: “Tombei, tombei, mandei tombar! / Perna fina no meio do mar. / Oi, vou ali e volto já”.

Para a criação do *Auto da Compadecida*, o escritor baseou-se em três histórias da literatura de cordel, além de resgatar os elementos da literatura medieval, como o uso da tradição do gênero auto, de características dos personagens que muito se assemelham ao picaresco e os personagens da *commedia dell'arte*. Desse modo, segundo Silva (2019), Suassuna recorre às fontes mais remotas para reelaborar e criar novos produtos literários na composição de sua obra. Em entrevistas, o escritor já havia falado sobre a forte influência que recebeu do teatro vicentino, a partir da intertextualidade que faz com o *Auto da Barca do Inferno*, com a criação de um ambiente no qual coloca os personagens entre o céu e o inferno.

Em uma de suas diversas entrevistas, uma delas concedida à TV Brasil, Suassuna afirma que, por ser sertanejo, a literatura de cordel sempre esteve presente em sua vida, pois seu pai gostava e promovia cantorias em sua casa ou mesmo no Palácio quando era Presidente da Parahyba.

Quando começou a escrever teatro, não tinha intenção de imitar o teatro francês ou americano, ele queria que fosse a cara do povo brasileiro. Para tanto, foi preciso buscar nas raízes populares. Suassuna ainda afirma que o brasileiro entende bem o seu teatro porque se trata de histórias universais e simbólicas.

Para a criação do *Auto da Compadecida*, o dramaturgo escolheu três textos da literatura de cordel. A peça, inicialmente, teria apenas um ato, mas de tanto tomar apreço pela composição, inspirou-se em mais dois folhetins para criar os outros dois atos. Desse modo, Ariano escolheu três histórias populares do Nordeste para escrever sua obra. O episódio do testamento da cachorra, presente no primeiro ato da peça, foi inspirado no folhetim *O dinheiro ou O testamento do cachorro*, de Leandro Gomes de Barros, que conta a história de um cachorro morto cujo dono, um inglês, deixa uma quantia em dinheiro em testamento para quem fizesse o enterro do animal proferindo palavras em latim. No segundo ato, aparece o episódio do gato que “descome” dinheiro, que foi inspirado no romance *O cavalo que defecava dinheiro*, no qual Suassuna substitui o cavalo por um gato. O terceiro ato, o episódio do julgamento dos personagens, amalgama dois folhetos de autores distintos: um é intitulado *O castigo da Soberba*, obra recolhida por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira de Sousa; a outra é *A peleja da alma*, de Silviano Pirauá Lima.

O escritor se sentiu muito à vontade para fazer as alterações julgadas por ele necessárias. De fato, segundo Braulio Tavares, “o autor muda o que lhe convém, mantém intacto o que se interessa”:

Ao usar episódios tradicionais, Suassuna adota a mesma atitude apropriativa dos artistas medievais ou nordestinos. A Tradição é um imenso caldeirão de ideias, histórias, imagens, falas, temas e motivos (...) Histórias, cenas e versos são sempre os mesmos, por força da Tradição, mas são sempre outros, por força da visão pessoal de cada artista (TAVARES, 2005, p.177).

A literatura de cordel sempre fez parte da vida de Ariano, desde quando era menino. Cresceu ouvindo e cantando histórias dos folhetos de cordel. Seu pai também foi um grande entusiasta da literatura de cordel; era amigo de Leonardo Mota, a quem forneceu muitos versos que estão na obra do autor cearense. Um dos livros de Leonardo Mota, chamado *Sertão Alegre*, é dedicado a várias pessoas, dentre elas João Urbano Suassuna, pai de Ariano. Desse modo, é possível compreender a facilidade com que o escritor paraibano ressignifica as histórias de cordel para compor a sua produção literária.

O próprio João Grilo, personagem principal do *Auto da Compadecida*, também é fruto do processo de apropriação, visto que o autor fez uma ponte direta com o herói da obra *As proezas de João Grilo*, romance do cordel de João Martins de Athayde,<sup>2</sup> e um vendedor de jornal muito astucioso que havia conhecido, que tinha o apelido de João Grilo. As características

---

<sup>2</sup> João Martins de Athayde, escritor, poeta, cordelista e editor. Foi um dos autores que mais contribuíram para a divulgação da literatura de cordel produzida no Brasil no século XX (DANTAS, 2015).

do personagem, como a esperteza e a sagacidade para sobreviver em um cenário de fome e miséria, são similares a de outro personagem, proveniente de produções populares oriundas da península ibérica. Na Espanha é chamado Pedro Urdemales, enquanto em Portugal e no Brasil, o personagem recebe o nome Pedro Malazartes.

Em uma coletânea de contos chamado *Cuentos de Pedro Urdemalas*, do escritor chileno Ramón Laval, encontramos histórias muito similares a alguns episódios do *Auto da Compadecida*, como o conto intitulado *El burro que cagaba la plata*. No conto, o personagem Pedro Urdemales, depois de ter encontrado um burro, pôs-se à serviço de um cavaleiro muito rico que lhe pagava uma moeda por mês. Pedro e seu burro passaram muito bem durante esse ano e engordaram bastante. Economizou todas as moedas de ouro que recebeu como pagamento e posteriormente as trocou por várias moedas de prata. Para guardá-las, resolveu inseri-las no ânus de seu burro. Um dia, enquanto passava, um rei elogiou o seu burro. Para mostrar que seu animal não era apenas bonito, mas também excepcional, Pedro Urdemales resolveu fazer uma demonstração ao rei. Após golpear o burro com toda força que tinha, o burro defecou algumas moedas que seu dono havia escondido. Urdemales, como era astuto, conta ao rei que seu burro transformava em dinheiro, o pasto que comia. O rei fica fascinado pela história e decide comprar o animal. Faz uma oferta de duas mil moedas de ouro. Como viu que Pedro não havia ficado satisfeito com a oferta, decide aumentar para dois mil e quinhentos ducados e alguns de seus melhores cavalos. Chegando à corte, o rei chama a rainha, os príncipes e todos da corte para ver a maravilha que havia comprado. O rei então monta no burro e lhe dá umas esporas. O animal defeca algumas moedas. Todos ficaram boquiabertos ao verem algo tão extraordinário assim. No dia seguinte, o rei repete a mesma experiência, porém o burro, como já havia defecado todas as moedas, defeca fezes normalmente. Ao descobrir que havia sido enganado, o rei ordenou a seus generais mandar tropas que prendessem e perseguissem Pedro Urdemales, mas ele já estava longe das terras do rei.

Histórias como essa chegam aos ouvidos de populares que as transformam e adaptam-nas para os cordéis. Na versão transportada para cordel, o enredo se passa em Macaé, onde um rapaz muito pobre engana um compadre muito rico invejoso, vendendo-lhe um cavalo que defecava dinheiro. Já na peça de Suassuna, essa história se desenvolve através de um plano de João Grilo para conseguir algum dinheiro. O protagonista resolve vender um gato que “descomia” dinheiro para a mulher do padeiro, que ainda estava ressentida pela morte de seu cachorro. A mulher, movida pela ambição, compra o gato. Assim como o rei da história de Urdemales e o compadre rico e ambicioso de Leandro Gomes de Barros, a mulher, ao descobrir,

se indigna e procura tomar providências. Apesar da distância espacial e temporal entre as duas histórias, a essência é a mesma. Em todas há a presença de um personagem pobre explorado, que em meio às dificuldades, encontra nos pequenos golpes um meio de sobrevivência.

Outro episódio que antecede o final da peça de Suassuna traz uma semelhança com outro conto de Pedro Urdemales chamado *La flauta que resucitava muertos*. Na peça brasileira, Suassuna recria o episódio de maneira original, porém mantém alguns elementos do personagem Pedro Urdemales.

No *Auto da Compadecida*, após o cangaceiro chamado Severino de Aracaju invadir a cidade e manter os personagens como reféns no interior de uma igreja, começa a executá-los um por um. Para escapar, João Grilo conta com a ajuda de seu fiel amigo e companheiro de trapanças, Chicó. João Grilo põe uma bexiga com sangue Chicó e a usa para simular a morte do amigo, esfaqueando-o na barriga – local em que havia posto a bexiga. Todos, inclusive, Severino, pensam que Chicó morre. Para ressuscitá-lo, João toca uma gaita mágica. Logo em seguida, Chicó, que havia se fingido de morto, ao escutar o som da gaita retoma os sentidos. O companheiro de Grilo, para convencer o cangaceiro de que realmente havia morrido, inventa que se encontrou com Padre Cícero. O cangaceiro, que já havia se convencido da mentira contada por Chicó, pede para seu capanga que o mate e que depois toque a gaita para ressuscitá-lo. Depois de ter cumprido o pedido do cangaceiro, seu capanga se dá conta de que tudo era uma farsa, pois ao tocar a gaita Severino não retoma seus sentidos. Assim, atira em João Grilo, que morre, deixando seu companheiro como o único sobrevivente. No conto de Urdemales, o personagem lança mão de estratégia semelhante ao usar uma flauta para escapar de uma confusão na qual havia se envolvido.

Outro antepassado de João Grilo é *Lazarillo de Tormes* (obra anônima de meados do século XVI), representante do romance picaresco. A história nos mostra um pícaro chamado Lázaro, que se põe como guia de um cego, seu primeiro amo, abrindo-lhe os olhos para ensiná-lo a sobreviver sozinho: “Ele tem razão, tenho que abrir os olhos e estar atento, porque sou sozinho, e devo pensar em como me defender” (ANÔNIMO, 1992, p.35). Após, ter escapado de seu primeiro amo, põe-se a serviço de outras pessoas da cidade: um clérigo, um frade das Mercês, um buleiro (vendedor de bulas eclesiásticas, que em espanhol é um buldero) um capelão, um escudeiro e um meirinho. Ao trabalhar para o clérigo, chega até a sentir um pouco de saudades do cego, ao ponto de afirmar: “Escapei do trovão e dei com o relâmpago”. O cego mostrou-se mesquinho e avarento; porém, o clérigo é ainda pior, pois, a carne que Lázaro lhe prepara, só permite que o empregado coma os ossos. Mesmo cozinhando, ajudando na missa e

encontrando uma chance de trabalhar para alguém na esperança de se alimentar melhor, o protagonista vivia fraco a ponto de não conseguir manter-se em pé, “de tanta fome” (ANÔNIMO, 1992, p. 51). Com isso, logo cria um plano para manter-se vivo. O clérigo, mesquinho, cria barreiras para que Lázaro tenha acesso a dignidade, descobrindo seu plano e o mandando embora. Lázaro então passa a prestar serviços para outras pessoas, já elencadas acima, que o põem na mesma situação de delinquência. Lázaro, se não tivesse engenhosidade e não fosse forte para “aguentar o rojão”, assim como o João Grilo, em Taperoá, não conseguiria manter-se vivo. E no meio de tanta aspereza e crueldade, encontra no humor e na ironia a esperança de uma vida menos sofrida. E na trapaça, um estilo de sobrevivência.

## 1.2 Resumo do *Auto da Compadecida*

Figura 1 – Capa do Livro *Auto da Compadecida*, feita por Manuel Dantas Suassuna



Fonte: Isabelle Vitorino (2021)

A história gira em torno de dois personagens principais, João Grilo e Chicó, uma dupla com características tipicamente circenses, composta por um palhaço esperto e um palhaço bobo que vivem no sertão de Taperoá. Os personagens apresentados na introdução deste trabalho são distribuídos na obra ao longo dos três atos. A peça inicia-se com a apresentação do palhaço que, por um lado, levando em consideração o texto escrito, age como um narrador observador e, por outro lado, considerando o texto em cena, comporta-se como um mestre de cerimônia, pois

anuncia todos os atos como típicas atrações circenses: “O distinto público imagine à sua direita, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda. O resto é com os atores” (SUASSUNA, 2018, p.25). O narrador da história, ao finalizar a apresentação do início da peça, canta uma canção típica circense e também de teatro de mamulengos. Logo em seguida, a música é continuada pelos atores da peça, em uníssona voz, que entram em cena: “tombei, tombei, mandei tombar! / Perna fina no meio do mar / Oi, vou ali e volto já / Cabeça de bode não tem que chupar (SUASSUNA, 2018, p.25).

O primeiro ato baseia-se em *O enterro do cachorro*, fragmento do poema *O dinheiro*, de Leandro Mota. A história começa com a morte do cachorro da mulher. No ambiente pobre, os dois amigos inseparáveis sobrevivem através de “presepadas” para ganhar algum dinheiro ou algo para saciar a fome. João Grilo é o grande articulador das trapaças, enquanto Chicó é seu fiel companheiro e contator de mentiras – a criação do personagem foi inspirada em conhecido do autor.

A história começa com uma situação um tanto inusitada e peculiar. A mulher do padeiro (patrão da dupla inseparável) precisava convencer os representantes da igreja da cidade a benzer seu cachorro que estava à beira da morte. João, inteligente, encontrou naquela situação uma oportunidade para tirar alguma vantagem. Ele preparou uma armadilha, que resultou no envolvimento do Major Antônio de Moraes, grande detentor de terras da região. Com o auxílio de seu amigo, João tenta convencer o padre a enterrar o cachorro, que já estava morto. O bispo da igreja, no entanto, ficou horrorizado com a proposta de ter que enterrar o bicho, ainda mais em latim. Ante a resposta negativa, João, pensando nas possíveis moedas que poderia ganhar, criou uma narrativa de que o cachorro iria deixar um testamento. Os religiosos logo mudam de ideia ao descobrirem o valor que o cachorro supostamente deixaria à igreja: “Que cachorro inteligente! Que sentimento nobre!”

Depois do enterro do cachorro Xaréu, a mulher do padeiro sente-se sozinha e João Grilo mais uma vez encontra uma oportunidade de lucrar algum dinheiro. Logo arquiteta um plano e o apresenta ao seu amigo Chicó. Conseguindo um gato para vender para a Mulher, João inventa que o felino não se igualaria a qualquer outro: o gato poderia lhe trazer fortuna, pois “descomia” dinheiro. Desse modo, juntaria duas alegrias para a Mulher, dinheiro e animal. Com essa história, João e Chicó faturaram 500 contos.

Ao descobrir que o gato “descomia” igual a qualquer outra espécie, a Mulher logo foi atrás da dupla para tirar satisfações. Nesse momento, a cidade é invadida por cangaceiros sob o comando de Severino, com apoio de seu “cabra”, depois de ter conseguido despistar a polícia

da cidade. Severino de Aracajú é o personagem que encaminha todos os outros para o terceiro ato, marcado pelo julgamento no tribunal divino. Depois de matar o padeiro e sua esposa, o padre e o bispo, Severino cai em mais uma das armadilhas de João Grilo. O personagem o convence, depois de uma encenação de ressurreição de Chicó, a ter a honra de poder visitar o Padre Cícero e voltar à vida, depois de tocar uma gaita. Cumprindo as ordens de seu patrão, o capanga dá um tiro em Severino e, em seguida, toca o instrumento supostamente mágico. Contudo, o líder dos cangaceiros não volta à vida. Seu capanga, enfurecido pelo logro, consegue atirar em João Grilo, que morre e encontra-se com o restante dos personagens mortos, exceto Chicó, na cena do juízo final.

Ao se encontrarem na outra dimensão, são recebidos por um demônio, que posteriormente dá espaço para o Encourado (o diabo). Tal personagem, já no primeiro contato, os acusa de todos os atos de corrupção praticados na Terra e pretende levá-los diretamente ao inferno. Porém, um julgamento não é composto apenas por acusações, também precisa de defesa. Assim, entra em cena o personagem Manuel. Mesmo com a presença de Manuel, a situação ainda não estava boa para os que estavam sendo julgados. Daí a interferência da Compadecida, pura personificação da misericórdia. A Compadecida intercede pelos personagens, e pede para levarem em consideração a “pobre e triste condição do homem”, pois já viveu na Terra e sabe das injustiças sociais. Todos os atos pecaminosos foram cometidos por medo da morte, da fome, da solidão, do abandono. Defende também a mulher do padeiro, pois sabe o que as mulheres passam no mundo.

Desse modo, todos os personagens são encaminhados para o purgatório, exceto João Grilo, que recebe uma decisão diferente dos demais. A ele é dada uma segunda chance para voltar à terra e reparar seus erros. Ao ressucitar, encontra-se com seu amigo Chicó. Ao final da peça, o palhaço aparece para anunciar o final da narrativa e declamar seus últimos versos diante do público ou leitor:

Meu verso acabou-se agora,  
 Minha história verdadeira.  
 Toda vez que eu conto ele,  
 Vêm dez mil-réis pra algibeira.  
 Hoje estou dando por cinco,  
 Talvez não ache quem queira. (SUASSUNA, 2018, p.190).

O encerramento acontece com uma apresentação de versos retirados de canções e de romances populares, reforçando, assim, o compromisso do autor com a arte realizada pelo povo

e para o povo: “E, se não há quem queira pagar; peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: seu aplauso” (SUASSUNA, 2018, p. 190)

## 2 RASTROS DA *COMMEDIA DELL'ARTE* NO *AUTO DA COMPADECIDA*

Ao escrever o prefácio do *Auto da Compadecida*, Henrique Oscar assevera que o personagem João Grilo tem traços que se assemelham a Arlequim, máscara da *Commedia dell'arte*:

Encontramos algo em comum com a *commedia dell'arte*, tanto no desenvolvimento da ação como na concepção das personagens, particularmente na figura de João Grilo, que lembra muito as características de “arlequim”, embora seja um tipo autenticamente brasileiro e não copiado da tradição italiana, mesmo porque é figura lendária da literatura popular nordestina, tanto que é herói de dois romances intitulados *As proezas de João Grilo* (OSCAR, 2006, p. 192).

O autor afirma que João Grilo, embora tenha raízes no sertanejo, apresenta traços semelhantes a Arlequim. Essa semelhança, conforme aponta o autor do prefácio, não é uma cópia idêntica, pois João Grilo passou por um processo de recriação e adaptação para terras brasileiras, mais precisamente para o Nordeste. O personagem tem um parentesco direto com Pedro Urdeemales – mais conhecido como Pedro Malazartes, no Brasil e em Portugal – e com Lazarillo de Tormes, personagem da picaresca espanhola.

No Nordeste, João Grilo torna-se herói e é posto como protagonista do cordel intitulado *As proezas de João Grilo*. A autoria do folheto, ainda incerta, é atribuída a João Ferreira de Lima (1902-1972) ou João Martins de Athayde (1880-1959). O primeiro autor citado era poeta e foi autor da obra *As palhaçadas de João Grilo*, composto por oito páginas, e em 1948 o segundo autor citado, Martins de Athayde, ampliou a obra para trinta e duas páginas sob o título de *As proezas de João Grilo*.

Figura 2 - Capa do cordel *As proezas de João Grilo*



Fonte: Athayde (1981)

Entretanto, não apenas o personagem João Grilo mostra semelhanças com a *Commedia dell'arte*. Podemos observar tais afinidades também em seu fiel companheiro de trapaças, Chicó, pois ambos eram astutos, eram explorados e faziam o possível para sobreviver, tal como os criados Arlequim e Briguella. Analogamente se poderia estabelecer uma associação com a figura do avaro, representada na *Commedia dell'arte* por Pantaleão, um velho comerciante avarento que não tratava bem os seus subordinados (MOREIRA, 2007). Os personagens Antônio de Moraes e o padeiro reproduzem traços semelhantes a tal personagem da *Commedia dell'arte*: Antônio de Moraes pela ganância do acúmulo de bens, e o padeiro pelo modo como trata seus empregados.

Figura 3 – Arlequim



Fonte: Arlequim (2019).

Outro traço que nos permite estabelecer uma relação do *Auto da Compadecida* com a *Commedia dell'arte* é a presença da atuação em pares e a individualização dos personagens, que agem quase por conta própria. Exemplos são o empregado que engana a todos, como o Arlequim, pertencente à categoria dos *zanni* (servos ou criados na *Commedia della'arte*), e,

comparativamente, o amarelo João Grilo e seu companheiro Chicó, que engana pela mentira. Sobre os traços da *Commedia dell'arte*, a pesquisadora Lígia Vassalo afirma:

Pode-se reconhecer em Ariano Suassuna alguns traços da *Commedia dell'arte*, como o primitivismo dos personagens, que atuam as vezes aos pares. Eles encarnam tipos populares (...) e usam linguagem rústica. (VASSALO, 2022, p.184).

Desse modo, os personagens do *Auto da Compadecida* não apresentam grandes conflitos ideológicos ou existenciais, pois o autor trabalha com “tipos”: o espertalhão, o mentiroso, o valentão, o covarde, o avarento e o corrupto.

A *Commedia dell'arte* foi uma forma de teatro popular adotada por muitas companhias, originada na Itália, no começo no século XVI, e em seguida disseminada para outros países, como França, Inglaterra e Espanha, que teve a Companhia de Gannassa como uma das mais conhecidas. Esse tipo de teatro amalgama tradições populares com possíveis resíduos do teatro latino e prenúncios da Renascença. O nome da experiência teatral surge posteriormente ao período de vigência do fenômeno e foi encontrado pela primeira vez na peça chamada *Teatro Cômico* (1750), do dramaturgo Carlo Goldoni (RABETTI, 2007).

O nome *Commedia* ainda denota uma ambiguidade, pois não se refere apenas às obras cômicas do gênero dramático, uma vez que abarca também os temas dramáticos e até temas de afinidade com o religioso (embora nunca a tragédia). Os atores também representavam diversas modalidades teatrais, a exemplo da atriz e poetisa Isabella Andreini, que também atuava em melodramas. Nesse tipo de teatro existiam companhias que eram organizadas por atores profissionais e tinham um caráter itinerante, ou seja, eram formadas por pessoas que encontraram nas trupes um meio de sobrevivência (NANCI, 2008), uma vez que essa atividade se inseria como fenômeno de mercado.

Dentre as principais características da *Commedia della'arte*, vale mencionar o uso de máscaras, a presença de personagens facilmente identificáveis pelo público e as improvisações, chamadas de *lazzi*, que seriam truques “pré-armados ou repertório de tramas” (BERTHOLD, 2001, p. 353). Com o decorrer do tempo, os *lazzi* se tornaram as principais atrações de alguns atores. No entanto, as cenas não eram completamente improvisadas. Havia um texto base que incluía uma sequência definida de ações que deveriam ser desenvolvidas, chamado *canovaccio*, e a partir desse texto base os personagens faziam improvisações. Margot Berthold define a *Commedia dell'arte* da seguinte maneira:

Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antigüidade os Atelanos haviam

apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. (BERTHOLD, 2001, p.353)

A autora ressalta a espontaneidade e a capacidade de improvisação da companhia de teatro. Os atores seriam, então, “artesãos de sua arte, a do teatro”. A *Commedia dell'arte* teve grande impulso no carnaval, através da sátira social, dos figurinos elaborados, das brincadeiras e das acrobacias nas apresentações. A inspiração para a criação das cenas estava enraizada no povo, na vida cotidiana. As apresentações aconteciam nas praças, perto de mercados ou feiras. O público facilmente conhecia os personagens devido às específicas caracterizações, pois cada personagem tinha características físicas e psicológicas pré-determinadas.

Os personagens, retirados da vida diária, eram divididos da seguinte forma: os *zanni* (os criados ou servos), os patrões (os velhos) e os casais de namorados (*innamorati*), que eram pessoas cultas e instruídas e não usavam máscaras, ao contrário dos outros grupos. Os personagens mais conhecidos que compunham os *zanni* são Arlequim, Briguela e Pulcinella. Eles são responsáveis pelas situações cômicas das peças. Já na categoria dos patrões, os que mais se destacam são Capitão, Doutor e Pantaleão, ilustrados nas figuras 4, 5, 6 7 e 8.

Figura 4 – Capitão



Fonte: Escola de Teatro Cartase (2008).

Figura 5 – Doutor



Fonte: Antera (2021).

Figura 6 – Pantaleão



Fonte: Antera (2021)

As representações teatrais de tais personagens baseavam-se na frase latina *castigat ridendo mores* (é rindo que se castigam os costumes) e, através do humor, faziam críticas à sociedade da época. Esse traço se aproxima do *Auto da Compadecida*, pois ambas colocam os personagens em situações cômicas através da crítica às instituições. Na *Commedia dell'arte*, “ridicularizavam os militares, os negociantes, o clérigo, os nobres e os plebeus” (MOREIRA, 2007, p.176). Segundo Tavares (2018, p. 198), apesar de os episódios terem uma narrativa simples e divertida, apresentam uma sátira social e trabalham com imagens fortes, que causam grande impacto.

Falsa morte e falsa ressurreição; o dinheiro igualado ao excremento; o ambicioso que engole uma história absurda porque a ambição o cega; os “efeitos especiais” tipicamente de palco (a bexiga com o falso sangue); o cachorro que deixa herança igualado ao gato que descome dinheiro; as sentenças de um juiz severo sendo imediatamente diluídas pelo perdão de um juiz benevolente. (TAVARES, 2018, p. 198)

Na narrativa de Suassuna, a crítica à falsa moralidade cristã se evidencia nas situações em que os personagens se deixam corromper pelo dinheiro, como nas cenas em que os clérigos, por ambição, aceitam suborno para fazer o velório do cachorro e rezar uma missa em latim e ainda justificam tal ação apoiando-se em “códigos canônicos”; ou, ainda, no episódio em que a esposa do padeiro aceita a compra de um gato que pudesse lhe proporcionar mais dinheiro. Na narrativa, também há uma crítica à exploração dos pobres, representados pelos personagens Chicó e João Grilo, que, para escapar da fome no sertão, usam o único recurso que tinham em mãos: a inteligência e a astúcia.

Devido à falta de registros de peças que utilizavam a improvisação, sem textos para a posteridade, é difícil saber como um ator da *Commedia dell'arte* agia em cena. Somente com a reformulação promovida pelo teatro de Goldoni é que se pôde criar comparações, a partir da priorização do texto escrito. Segundo Vassalo (2022, p.186), na peça *Arlequim servidor de dois anos* é possível estabelecer aproximações do personagem Arlequim com João Grilo, pois, ao realizar pequenos golpes, o personagem de Suassuna na narrativa do *Auto da Compadecida* também acaba circulando por vários padrões.

A figura do Arlequim, pertencente ao grupo dos *zanni*, da *Commedia dell'arte*, é um criado simples, vindo do campo. É bufão, brincalhão, preguiçoso, tolo e astuto ao mesmo tempo. Por ser um pouco bobo, muitas vezes é enganado por Briguela, ponto que já o afastaria de João Grilo, porque este não é enganado por ninguém.

Figura 7 – Briguela



Fonte: Antera (2021).

Figura 8 – Arlequim e Colombina



Fonte: Antera (2021).

Apesar de Briguela fazer dupla com Arlequim, assim como Chicó faz com João Grilo, uma associação direta entre os dois seria delicada, pois João Grilo é um pouco dos dois personagens simultaneamente, assim como Chicó também teria características semelhantes a Pierrot. Enquanto Briguela é descrito como esperto, Arlequim tem uma personalidade mais boba, conforme pode ser visto em uma fala de Colombina retirado do trecho de uma peça de Carlo Goldoni:

Arlequim e Briguela são igualmente fascinados pela minha beleza estonteante, desse modo, não saberia dizer a qual deles eu deveria dar preferência. Briguela é esperto, Arlequim é muito bobo. O esperto vai querer fazer à sua maneira. O bobo não saberá fazer à minha maneira. (GOLDONI, 1969, p.38, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Percebe-se que Briguela, na fala de Colombina, é descrito como mais esperto, ao contrário de Arlequim, que é visto como bobo, característica que dificilmente se pode atribuir a João Grilo. No dicionário virtual *Treccani*, encontramos algumas características que seriam pertinentes para construirmos uma imagem sobre o personagem Briguela:

Briguela, assim como Arlequim, é de Bérghamo. Ambos falam em dialeto e são servos. No entanto, Briguela e Arlequim são personagens muito diferentes. Na distribuição da trama da *Commedia dell'arte*, Briguela assumia a parte do empregado esperto, enquanto a Arlequim, lhe cabia a parte do empregado bobo (TRECCANI, 2005, tradução nossa)<sup>4</sup>.

O nome Briguela deve-se à sua personalidade *attaccabrighe*, ou seja, briguento, insolente. Algumas grandes características do personagem são a esperteza, inteligência, agilidade para enganar pessoas e habilidade em contar mentiras. Briguela é um servo igual a Arlequim, mas também possui várias outras profissões mais ou menos lícitas (FERRARI, 2022).

Tendo em vista a caracterização das personagens descritas acima, foi possível encontrar algumas semelhanças entre os personagens da *Commedia dell'arte* e os do *Auto da Compadecida*. João Grilo e Chicó, apesar da distância física e temporal, conversam com os *zanni*, conforme afirmado no prefácio citado no início do capítulo. Apesar de terem personalidades distintas, apresentam pontos de intersecção, como a inteligência e esperteza para escapar às adversidades que lhes foram impostas por um sistema de desigualdade social.

## 2.1 Luigi del Buono

Ratificando a afirmação de que a tipificação dos personagens levava os atores a se especializarem em um personagem em particular e que lhes permitissem agir com naturalidade nos palcos, podemos citar como exemplo o ator Luigi del Buono, mais conhecido como *Stenterello*, máscara típica da Toscana. Luigi del Buono, criador da máscara, era relojoeiro e

<sup>3</sup> No original: “Arlecchino, e Brighella sono ugualmente accesi delle mie strepitose bellezze, ma non saprei a qual di loro dar dovessi la preferenza. Brighella è troppo furbo, Arlecchino è troppo sciocco. L'accorto vorrà fare a modo suo, l'ignorante non saprà fare a modo mio.”

<sup>4</sup> No original: “Brighella, come Arlecchino, è di Bergamo; come lui parla in dialetto, e come lui è un servo. Ma Brighella e Arlecchino sono personaggi assai diversi. Nella distribuzione dei ruoli della commedia dell'arte Brighella assumeva la parte del servo furbo, contrapposta a quella del servo sciocco, impersonato da Arlecchino.”

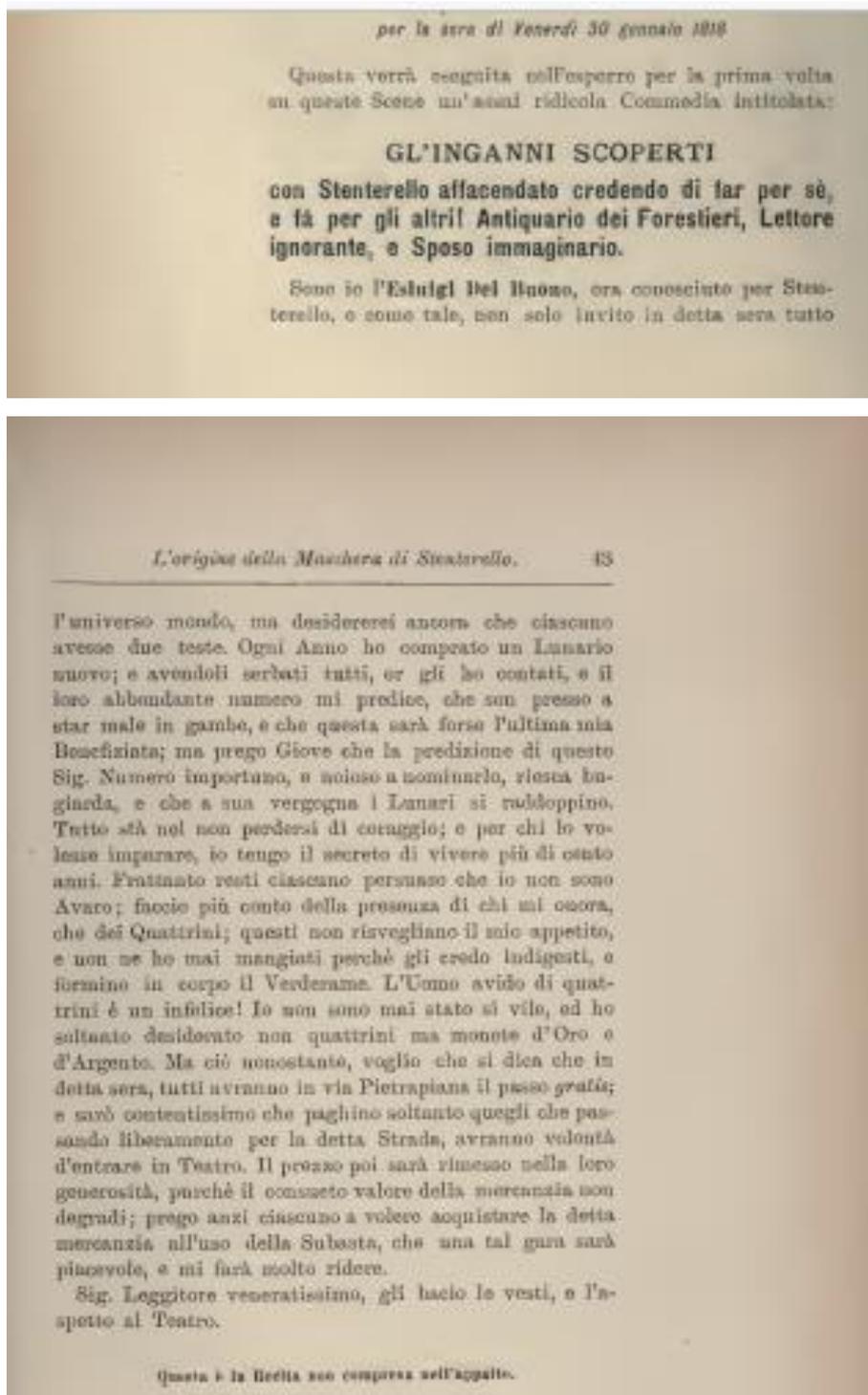
trabalhava na praça do Duomo, na esquina com a Via de' Pecori. O autor da máscara de *Stenterello* exerceu a profissão de relojoeiro até finalmente vender sua loja por 50 escudos para poder se dedicar a sua verdadeira paixão: o teatro. Aos vinte e cinco anos, ingressou na Academia de Giorgio Frilli e já em 1778 tornou-se diretor no teatro Ognissanti. Poucos anos depois fundou uma nova empresa e provavelmente também o *Stenterello*. A inspiração para a criação do personagem, segundo seu amigo Raffaello Landini, veio da observação de um mendigo que costumava frequentar um tabernáculo na *via della Scala*. O modo como o *Stenterello* fala foi inspirado em um barbeiro que falava de maneira bem ágil e sagaz (PICCINI, 1898, p. 15).

O ator Luigi del Buono escrevia comédias próprias para o seu personagem e criava panfletos e cartazes bem elaborados para chamar atenção do público para suas peças. Ele tomava para si a representação do personagem, como pode ser visto, na figura 9, em um trecho de seus inúmeros cartazes: “Sono io Esluigi Del Buono, ora conosciuto per Stenterello, e como tale, non solo invito in detta sera l’universo mondo, ma desidererei ancora che ciascuno avessi due testi” (PICCINI, 1898, p.42-43).

Figura 9 – Cartaz de divulgação de uma comédia do *Stenterello*



Fonte: Piccini (1898).

Figura 10 – Cartaz mais detalhado de divulgação do *Stenterello*

Fonte: Piccini (1898).

Luigi, porém, não interpretava apenas comédias, não era só um ator popular que caía na trivialidade. Ao contrário, ele mostrava sua versatilidade ao também atuar no drama. Depois de se tornar gerente de companhia de teatro, trabalhou com atores de alto nível atuando em teatros como *Cocomero di Firenze*. Vejamos algumas comédias escritas pelo dramaturgo:

*Ginevra degli Abnieri sepolta viva in Firenze*<sup>5</sup>, *Il diavolo maritato, ossia Le mogli disperazione di mariti, Il diavolo maritato, ossia Le mogli disperazione di mariti, Darò mia figlia al migliore offerente, ossia I malaccorti, La locanda dei vagabondi, Il padre giudice del figlio, bacchettona, ossia Le donne di falsa apparenza, La bacchettona, ossia Le donne di falsa apparenza, ossia Le donne di falsa apparenza, La villana di Lamporecchio*<sup>6</sup>, *Il polli in terza generazione, ovvero La malaccorta vigilanza, I due gobbi, ossia La confusione della somiglianza, Gli amanati ala corda, Sempronio speventato dagli spiriti, Il finto Ungaro* (PICCINI, 1898, p.19-20).

Luigi del Buono morreu no 30 de outubro de 1832 e foi sepultado no claustro de Ognissanti, em Florença, deixando um grande legado cultural para a Toscana, com a produção de peças e a criação do personagem ilustre *Stenterello*. Em homenagem ao autor da máscara homônima, Alessandro Ricci, ator e dramaturgo, criou uma peça intitulada *C'è del buono in Stenterello*. O enredo é dedicado à Luigi del Buono e conta, baseado em documentos históricos, de maneira imaginativa, como a máscara se originou<sup>7</sup>.

Figura 11 - Lápide de Luigi del Buono



Fonte: Wikimedia (2010).

<sup>5</sup> A peça completa está disponível em *Ginevra* (2009).

<sup>6</sup> A peça completa está disponível em *Farsa* (1973).

<sup>7</sup> Trechos da peça estão disponíveis em *C'è del buono in Stenterello* (2012).

## 2.2 Lo Stenterello

*Stenterello* é umas das mais importantes máscaras italianas e pertence à tradição florentina, foi criada pelo ator Luigi del Buono, conforme foi visto em subseção acima. O personagem tinha características físicas semelhantes às de seu criador: era magro, com uma aparência pálida e muito ágil (figura 12). O ator uniu, a partir de observações, o estado em que vivia um mendigo na *via della Scala*, um barbeiro e somou-as às próprias características fenotípicas.

O nome *Stenterello* (figura 13) deriva da palavra *stento*, de sua condição social, ou seja, aquele que vive com pouco. Uma das características do personagem é o uso da astúcia para escapar das adversidades da vida, entre elas, a fome. Esse atributo também está presente na figura do personagem pícaro apresentado nas seções anteriores, que se coaduna com João Grilo, personagem objeto de estudo desta dissertação. Na versão da obra *Auto da Compadecida* para a língua italiana, intitulada *La Misericordiosa*, o tradutor Riccardo Greco optou por traduzir a palavra amarelo – que funciona tanto como substantivo quanto adjetivo – por *Stenterello*, para que o leitor italiano conseguisse captar a conotação que o amarelo possui, a saber, a de alguém com problemas alimentares, também definido como “come-longe”.

Vejamos um trecho de uma cena retirada da peça *Le cinque epoche di Stenterello ovvero il morto del mantello rosso nel castello dei prodigi* (1872). Nela, uma das falas de Stenterello demonstra a sua preocupação com a falta de alimento:

Stenterello: (pausa enquanto fala) Aqui estou eu... morto... Sempre ouvi dizer que os mortos não são vivos, são mortos e fedem; mas parece-me que nada sei; mas quem diria que eu tinha que terminar meus dias baleado, mas agora que penso nisso, já me disseram várias vezes que quando alguém está morto, não se sente mais nada, mas eu ainda sinto fome.... Achei que morrer fosse torturante..... por enquanto não está tão ruim, vamos ver se não me trazem comida..... parece que o Guardião dos mortos não está de pé. .... Ainda tenho uma boa visão, distingo muito bem a Lua, de fato dizem bem que a Lua ilumina os ladrões .... e estou começando a gostar de estar morto. (BUONO, 1872, p.33, tradução nossa) <sup>8</sup>

No trecho, o personagem representa uma cena em que foi baleado, e inicia questionamentos sobre estar morto. Mesmo nessa situação, o personagem não se esquece da

---

<sup>8</sup> No original: “Stenterello: (facendo pausa nel discorrere) Eccomi.... morto.... ho sempre sentito dire che i morti non son vivi, ma son morti e puzzano; ma me pare di non saper di nulla; ma chi l'avrebbe pensato che io dovessi finire i miei giorni schioppettizzato, ma ora che ci penso, mi hanno detto più volte, che quando uno e morto non sente più nulla, ma io la fame, la sento ancora.... eppure credevo che il morire fosse più tormentoso..... per ora non ce tanto male, staremo a vedere se non mi porteranno da mangiare..... pare che il Custode dei morti non sia alzato..... la vista l'ho ancora buona, i'distinguo la Luna veramente bene, e pure dicin bene che la Luna la fa lume ai ladri ..... e pure principio a prender gusto ad esser morto”.

sua fome e não acha tão ruim morrer assim, pois sua preocupação mesmo é a ausência de comida.

*Stenterello*, tal como as duplas Arlequim e Briguella, e João Grilo e Chicó, pertencia ao *zanni*, também tinha origem pobre e precisava usar de artimanhas para escapar da fome, através de tentativas para ludibriar seus patrões.

Figura 12 – Capa do livro *L'origine della maschera di Stenterello*



Fonte: Piccini (1898).

Figura 13 – *Stenterello*

Fonte: Stenterello (2015).

### 3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Corroborando as afirmações feitas por Michaël Oustinoff em seu livro *Tradução: história, teorias e métodos* (2020), é possível afirmar que os estudos sobre o ato de traduzir remontam há muitos séculos. Para tanto, basta considerarmos os trabalhos empreendidos por tradutores como Cícero, em sua obra *De optimo genere oratorum* [O melhor gênero de oradores]<sup>9</sup> (46 a. C.), por São Jerônimo, patrono dos tradutores<sup>10</sup>, que começou a traduzir a Bíblia para o latim, conhecida como *Vulgata*, em 383 d. C., ou ainda a versão alemã do Novo Testamento publicada por Martinho Lutero em 1522.

Cícero já mostrava uma preocupação sobre como deveria ser a tradução, apontando que não se deveria traduzir “verbum pro verbo”, ou “palavra por palavra”, como se pode depreender nesta passagem:

Traduzi, então, dos áticos dois discursos notáveis contrários entre si, um de Ésquino, outro de Demóstenes, autores dos mais eloquentes. E não os traduzi como um tradutor, mas como um orador, usando os mesmos argumentos, tanto na sua forma quanto nas suas figuras de linguagem, em termos adequados à nossa cultura. Para tanto, não considerei necessário verter palavra por palavra, mas mantive inteiro o gênero das palavras e sua força expressiva. (CÍCERO, 2011)

Portanto, para o erudito latino, não se deveria fazer uma tradução meramente literal, sendo necessário, em vez disso, não se ater apenas ao valor de cada palavra, mas também aos aspectos da cultura de chegada. Essa atitude não difere daquela esboçada por Jerônimo, religioso natural da Dalmácia que mais tarde seria santificado e que, sobre a sua própria prática tradutória, fez a seguinte afirmação, espelhando-se em Cícero:

Pela minha parte, realmente, não apenas confesso, mas proclamo a plenos pulmões que quando traduzo os textos gregos – que não sejam as Sagradas Escrituras (onde até a estrutura da frase é um mistério) – não é palavra por palavra, mas o sentido que eu exprimo (JERÔNIMO, 1995, p. 61).

Vemos, nas palavras do tradutor da *Vulgata*, a importância que ele dava, no exercício da tarefa tradutória, ao ato de captar e expressar os sentidos de cada palavra. Fazia, todavia, uma exceção quando se tratava da tradução de textos sensíveis, mais precisamente, quando se empenhou em elaborar uma versão latina popular dos textos do Velho Testamento. Nessa

<sup>9</sup> Nesta pesquisa, foi utilizada a versão bilíngue (latim-português) disponível neste link: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p4>; Acesso em: 03 ago. 2022.

<sup>10</sup> Em memória do dia da morte de São Jerônimo, ocorrida no dia 30 de setembro de 420, esse dia passou a figurar internacionalmente como o Dia do Tradutor. A esse respeito, afirma Larbaud (2001, p. 23): “Assim sendo, da próxima vez que estivermos em Roma, iremos visitar o Patrono dos Tradutores em sua igreja de São Jerônimo dos Eslavônios.”

mesma linha, encontram-se as contribuições prestadas pelo monge agostiniano e teólogo alemão Martinho Lutero (1483-1546), ao realizar a tradução do Novo Testamento em língua alemã no ano de 1522, no intuito de tornar os textos sagrados mais acessíveis aos povos germânicos.

Do seu trabalho, que também primava por reconhecer os sentidos das palavras, evitando apenas traduzi-las literalmente, resultaram manuscritos em que reflete sobre o trabalho do tradutor, a saber: a *Sendbrief vom Dolmetschen* [A carta aberta sobre o traduzir]<sup>11</sup> e *Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens* [Sumários sobre os salmos e as causas do traduzir<sup>12</sup>]. No primeiro texto, Lutero faz menção ao problema que existia nos países de língua alemã ainda na época pré-Reforma: a língua germânica ainda não estava consolidada, e isso gerava uma série de problemas de escrita devido à profusão de dialetos existentes. Veja-se, a seguir, uma crítica que Lutero faz aos “papistas”, aos católicos que tentavam desfazer de sua tradução:

Em primeiro lugar, se eu, Dr. Lutero, pudesse fazer com que todos os Papistas, em conjunto, tivessem condições de traduzir sequer um capítulo da Escritura para o alemão, garanto-vos que teria tido a humildade de lhes pedir ajuda na tradução do Novo Testamento para a nossa língua. Mas como eu sabia e ainda percebo muito bem que nenhum deles sabe direito como traduzir ou falar alemão, poupei a eles e a mim desse esforço. Percebe-se, porém, muito bem, que, com base na minha tradução e no meu alemão, eles estão aprendendo a falar e escrever o vernáculo, roubando-me, portanto, a minha língua, a qual antes pouco conheciam; mas não me agradecem por tanto, e sim, preferem utilizá-la contra mim. (FRÖHLICH, 2004, p. 75)

Não se pode desconsiderar a contribuição de Lutero visando à harmonização dos diversos falares germânicos com base na tradução bíblica, mas, no que pesem tais esforços, a língua alemã somente se estabeleceria com as feições atuais na última metade do século XIX. Noutros trechos da sua *A carta aberta sobre o traduzir*, Lutero, à maneira de Cícero ou de Jerônimo, tratará da discussão de estratégias de escolhas de tradução, explicando-se, por vezes, como forma de, porventura, tentar evitar mal-entendidos. Note-se este trecho:

Da mesma forma, quando o anjo saúda Maria, dizendo: “Salve, Maria, cheia de graça, o Senhor seja contigo” [Lc 1.28]. Pois bem, assim é que se traduziu até agora, simplesmente seguindo a letra latina. Mas diga-me: isso é bom alemão? Quando é que o alemão fala assim: “estás cheia de graça”? Qual é o patricio que vai entender o que significa “cheia de graça”? Ele vai pensar num barril cheio de cerveja, ou num saco cheio de dinheiro; por isso eu traduzi: “graciosa” [holdselige], de modo que um alemão conseguirá associar melhor com o sentido pretendido pelo anjo em sua saudação. Mas aí os Papistas ficam doidos comigo, por ter adulterado a saudação

---

<sup>11</sup> Na tradução aqui consultada, da autoria de Walter O. Schlupp, o título em português consta como *Carta aberta do Dr. M. Lutero a respeito da Tradução e da Intercessão dos Santos 1530*.

angelical. Isso que ainda não consegui acertar a melhor formulação alemã. (FRÖHLICH, 2004, p. 80)

Ao longo do seu texto, Lutero aborda outros exemplos de termos que geraram objeções por parte de seus detratores. Dessa forma, ao defender sua tradução, também realiza um trabalho pioneiro de metalinguagem tradutória, ainda mesclada com as questões político-religiosas da época em que se travaria o embate entre Reforma e Contrarreforma.

Embora desde cedo já houvesse uma preocupação de caráter científico em torno da tradução, durante séculos não houve uma única disciplina a ela dedicada, de modo que ora era analisada sob a ótica da Linguística, ora na perspectiva da Literatura ou ainda da Filosofia. Somente em 1972, quando James S. Holmes publicou seu artigo intitulado *The name and nature of Translation Studies*, é que realmente surgiu o termo Estudos da Tradução, como conceito concorrente aos de Tradutologia, Ciência da Tradução, Teoria da Tradução, dentre outros. Tal conceito mais tarde se consolidaria em diferentes escolas de tradução mundo afora.

Não é fácil, porém, como bem ressalta Snell-Hornby (2006), apontar os precursores desde Cícero. Todavia, não podem faltar alguns nomes, como o de Friedrich Schleiermacher, teólogo, filósofo e tradutor de Platão, que apresentou a sua ideia dos dois caminhos que o tradutor pode seguir no seu afã de traduzir. Essa dicotomia encontra-se no ensaio *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* [Sobre os diferentes métodos de traduzir], que foi apresentado como conferência em Berlim em 24 de junho de 1813 e posteriormente publicado. Segundo Schleiermacher, há dois métodos que o tradutor pode seguir: “ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele, ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele” (HEIDERMAN, 2001, p. 43). Desde a formulação dessa sua tese, muito já se discutiu, dentro e fora da academia, sobre qual método seria mais adequado, mas esse debate parece continuar vivo e sem uma conclusão sobre qual caminho parece ser melhor.

Nos anos 1980, Hans J. Vermeer e Katharina Reiss, teóricos da tradução alemães, desenvolveram a chamada Teoria do Escopo, segundo a qual “devemos constantemente enfatizar a interdependência entre língua e cultura”<sup>12</sup> (REISS; VERMEER, 2014, p. 1). Os dois defendem claramente a posição especial que deve ter a cultura em relação à língua, ao afirmarem:

Uma língua é parte da cultura. Culturas usam a língua como seu meio convencional de comunicação e pensamento. Cultura abrange as normas sociais de uma sociedade e sua maneira de se expressar.

---

<sup>12</sup> Na tradução inglesa da obra originalmente escrita em alemão, os dois teóricos asseveram: “In presenting our theory, we shall constantly emphasize the interdependence of language and culture”.

Ao defenderem a importância tanto da cultura de partida quanto da de chegada, colocam-nas numa situação em que cada língua, como ocorre com a história, os rituais etc. de uma determinada sociedade, encontra-se como parte integrante de uma respectiva cultura. Nesse raciocínio, Reiss e Vermeer recorreram a esta definição de cultura formulada por Göhring:

Cultura é tudo aquilo que se precisa saber, dominar ou sentir, a fim de se poder julgar se uma determinada forma de comportamento apresentada por membros de uma comunidade em seus diversos papéis é ou não é conforme às expectativas gerais.<sup>13</sup> (REISS; VERMEER, 2014, p. 24, tradução nossa).

Nesta pesquisa de mestrado, comungamos com a importância dada pelos dois autores alemães aos fatores culturais que desempenham um importante papel durante o processo tradutório. Essa postura imprime, a partir dos anos 1980, um distanciamento cada vez maior de teorias marcadamente logocêntricas como aquela apresentada, por exemplo, pela teoria linguística da tradução defendida por J. C. Catford (1980). Na qualidade de professores de Estudos da Tradução, Reiss e Vermeer reuniram, ao longo das décadas, discípulos que ajudaram a disseminar a Teoria do Escopo e a criar novos ramos dentro dos Estudos da Tradução. Dentre seus seguidores, despontou Christiane Nord, que ajudaria a desenvolver a chamada Abordagem Funcionalista da Tradução. Em seu livro, Nord (2016) retoma as ideias de Reiss e Vermeer, apontando este último como influenciador para a construção de seu modelo de análise textual voltado para a tradução.

Como já foi afirmado, juntamente com Katharina Reiss, Hans J. Vermer elaborou uma teoria de tradução, a qual ele denominou *Skopostheorie*, do vocábulo *Skopos*, que em grego significa propósito ou função. Trata-se de um termo técnico usado para definir o propósito de uma tradução e o da própria ação de traduzir, através do qual os dois estudiosos entendiam que “o princípio dominante de toda translação é sua finalidade”<sup>14</sup>:

Uma teoria de tradução, como teoria especial da ação, parte de uma situação em que há um texto inicial como “primeira ação”; portanto, a questão não é se e como se age, mas se e como se continua (traduz/interpreta) qual ação. Deste ponto de vista, uma teoria de tradução é uma teoria complexa de ação. Assim, as decisões de uma tradução dependem de um princípio dominante com base no qual se decide se e o que se

<sup>13</sup> Texto-fonte: “Culture is whatever one has to know, master or feel in order to be able to judge whether a particular form of behaviour shown by members of a community in their various roles conforms to general expectations or not.”

<sup>14</sup> Texto-fonte: “El principio dominante de toda traslación es su finalidad.” (REISS; VERMEER, 1996, p. 80.)

transfere, assim como a estratégia (o como) dessa tradução.<sup>15</sup> (REISS; VERMEER, 1996, p. 79-80, tradução nossa)

Pode-se perceber que a preocupação de Reiss e Vermeer (1996) reside primordialmente nas ações voltadas para decidir o que será traduzido e com que objetivo a tradução será realizada. Sob essa ótica, um romance inglês do século XVIII poderia ser traduzido para um público-alvo de jovens brasileiros que não necessitassem de uma linguagem arcaizante na versão vernácula; em vez disso, gostariam de obter, através da tradução, uma obra escrita num linguajar atual, que tivesse como escopo levar a mensagem principal do romance aos jovens, sem ater-se a discussões, por exemplo, em torno dos arcaísmos do texto-fonte. Se, por outro lado, o objetivo da tradução for apresentar a linguagem arcaica da época retratada no texto-fonte, o objetivo da tradução seria tentar imitar, o máximo possível, a ação inicial contida no texto-fonte.

O modelo de análise textual de Nord possui uma base funcional na qual o tradutor pode escolher e montar suas estratégias de tradução de acordo com a finalidade perseguida. Esse modelo apresenta duas características fundamentais: ser aplicável a qualquer texto e ser capaz de resolver o máximo possível de problemas que possam surgir na tradução, sejam eles de origem interlinguística ou interculturais (NORD, 2016, p.16).

### 3.1 Christiane Nord e Abordagem Funcionalista de Tradução

Como continuadora das ideias defendidas por Katharina Reiss e Hans J. Vermeer, Christiane Nord destaca-se como representante principal da Abordagem Funcionalista da Tradução. Formada na área de Estudos da Tradução, possui diversos títulos de professora doutora *honoris causa*, dedicando-se principalmente ao campo da didática da tradução. Em diversas universidades, tem prestado sua contribuição através de palestras sobre a Teoria do Escopo e a Didática da Abordagem Funcionalista da Tradução. Registra cerca de 220 publicações sobre teoria, metodologia e didática da Tradução Funcionalista, tanto em alemão quanto em espanhol e em inglês<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> No original: “Una teoría de la traducción, como teoría especial de la acción, parte de una situación en la que existe un texto de partida como “primera acción”; por tanto, la cuestión no es si y cómo se actúa, sino si y cómo se continúa (traduce/interpreta) qué acción. Desde este punto de vista, una teoría de la traslación es una teoría *compleja* de la acción. De este modo, las decisiones de una traslación dependen de un principio dominante a partir del cual se decide si y qué se transfiere, así como la estrategia (el cómo) de esta traslación.” (REISS; VERMEER, 1996, p. 79-80)

<sup>16</sup> Informações disponíveis na página pessoal da autora, através deste link: [http://www.christiane-nord.de/?de\\_español,35](http://www.christiane-nord.de/?de_español,35). Acesso em: 25 jan. 2023.

Com o objetivo de realizar uma análise crítica da tradução de *Auto da Compadecida* (2018) para a língua italiana, utilizamos como embasamento teórico seu livro *Análise Textual em tradução: bases, métodos e aplicação didática* (2016), da autora Christiane Nord. Através desta obra será possível compreender quais critérios de análise foram levados em consideração nas escolhas tradutórias da edição de Riccardo Greco, ao produzir a tradução do *Auto da Compadecida* para a língua italiana, intitulada *La Misericordiosa* (2015). Em sua abordagem teórica, Nord propõe um modelo de análise textual fundamentado na Teoria Funcionalista da Tradução, de modo que possa ser “aplicado a todos os tipos de textos e usado em qualquer tarefa de tradução que possa surgir” (p.16). Esse modelo de análise textual pode ser feito tanto com base no texto fonte quanto, para fins de cotejo de original e tradução, em relação ao perfil do texto alvo (NORD, 2016, p. 252).

O primeiro passo que o tradutor precisa dar, antes de iniciar a tradução, é analisar o texto de forma abrangente, completa, para garantir não apenas a compreensão e interpretação do texto, mas também dominar outros aspectos na análise textual, como os fatores intratextuais e extratextuais. Durante esse processo de análise, o tradutor formará uma base, um alicerce para a tomada de decisões ao longo da tradução. O resultado dessa análise será referência para o tradutor ao longo de todo o trabalho de construção do texto alvo.

Nord (2016) faz uma clara distinção entre os fatores intratextuais e extratextuais que devem ser analisados antes da realização de uma tradução. Observe-se que tais fatores também podem ser instrumentos importantes ao se examinar uma tradução já pronta e até mesmo já publicada. Veja-se o que afirma a teórica alemã:

Os fatores extratextuais são analisados mediante a solicitação de informações sobre o autor ou emissor do texto (quem?), a intenção do emissor (para que?), o público para o qual o texto é direcionado (para quem?), o meio ou canal pelo qual o texto é comunicado (por qual meio?), o lugar (em qual lugar?), o tempo da produção e recepção do texto (quando?) e o motivo da comunicação (por quê?). O conjunto de informações referentes a esses sete fatores extratextuais pode fornecer uma resposta a última questão, que diz respeito a função que o texto pode alcançar (com qual função?). (NORD, 2016, p. 75)

Se transpusermos à realidade desta pesquisa de mestrado as perguntas contidas em cada um dos fatores extratextuais acima elencados, seria importante refletir sobre possíveis respostas para cada uma das seguintes indagações lançadas por Nord:

- a) Ariano Suassuna como autor e emissor<sup>17</sup> do texto do *Auto da Compadecida*, e Riccardo Greco como autor/emissor do texto de *La Misericordiosa*;
- b) o escritor, como um grande defensor da cultura brasileira, tinha por intenção apresentar um teatro que contasse histórias baseadas na tradição popular, pondo em prática, desse modo, seu projeto cultural, que consistia em promover uma arte erudita a partir das raízes populares (SUASSUNA, 1974); já o tradutor, Riccardo Greco, tinha por intenção apresentar a cultura e literatura brasileira na Itália;
- c) após nossas análises, concluímos que o público a quem o *Auto da Compadecida* se destina é o próprio povo brasileiro, pois na obra estava embutido um projeto de valorizar a cultura brasileira; além disso, como já foi mencionado na introdução deste trabalho, Suassuna afirmava que não escrevia pensando em possíveis traduções, pois o seu verdadeiro compromisso era com o povo brasileiro; quanto à versão italiana, esta se destina, notadamente, a um público mais acadêmico, conforme explicitado na entrevista com o tradutor (GRECO, 2022)<sup>18</sup>;
- d) o texto de Suassuna a que recorremos foi produzido pelo canal escrito, no formato de livro, da mesma forma que o foi a tradução italiana;
- e) no que tange ao lugar, o texto de Suassuna foi produzido e lançado no Brasil, ao passo que a versão italiana foi produzida e lançada na Itália, o que nos leva a destacar, de início, os diferentes contextos geográficos, históricos, socioculturais, econômicos, religiosos etc. que existem em cada um dos dois países envolvidos;
- f) sobre o tempo da produção e reprodução do texto, também importa refletir, ao se cotejar a obra original e a sua tradução, sobre o lapso de tempo transcorrido desde o trabalho de escrita e publicação da obra de Suassuna ao de tradução e lançamento da tradução italiana; o tempo, como fator extratextual, pode trazer implicações diretas na compreensão do texto, considerando-se, por exemplo, o uso de termos arcaicos que venham a dificultar a compreensão e as escolhas do tradutor;
- g) é necessário refletir, também, sobre os motivos que levaram o autor a escrever seu texto e, da mesma forma, o que fez Riccardo Greco traduzir e publicar *La Misericordiosa*;

---

<sup>17</sup> Sobre a função do “emissor” *versus* a do “produtor do texto”, afirma Nord: “Embora em muitos casos essas duas funções estejam combinadas em uma mesma pessoa (por exemplo, no caso de obras literárias, livros ou comentários jornalísticos, que são normalmente assinados com o nome do autor), a distinção parece ser muito relevante para a análise textual orientada à tradução”. (NORD, 2016, p. 83)

<sup>18</sup> A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

- h) o texto original brasileiro, enquanto texto literário, é reconhecido, em relação ao gênero textual, como um “auto”; essa observação está diretamente ligada à função desempenhada pelo texto e sua omissão revela, de maneira indelével, as escolhas feitas pelo tradutor, já que “auto” não é um gênero textual reconhecido como tal nas tipologias literárias empregadas por italianos.

Em relação aos fatores intratextuais, Nord também os identifica como elementos-chave na análise que antecede uma tradução, mas que igualmente podem ser utilizados como parâmetros para se tentar fazer o caminho, como crítico de tradução, que possivelmente foi percorrido pelo tradutor. A autora elenca os seguintes fatores:

Os fatores intratextuais são analisados mediante solicitação de informações sobre o tema de que o texto trata (sobre qual assunto?), a informação ou conteúdo apresentados no texto (o quê?), as pressuposições de conhecimento feitas pelo autor (o que não?), a estruturação do texto (em qual ordem?), os elementos não linguísticos ou paralinguísticos que acompanham o texto (utilizando quais elementos não verbais?), as características lexicais (com quais palavras?) e as estruturas sintáticas (com/em quais orações?) que são encontrados no texto, e as características suprasegmentais de entoação e prosódia (com qual tom?). (NORD, 2016, p. 75)

Se fizermos, aqui, uma primeira tentativa de combinar os fatores intratextuais explanados por Nord com o material encontrado no livro de Suassuna e na tradução de Greco (2015), poderíamos destacar estes aspectos:

- a) o *Auto da Compadecida* trata de temas universais e humanos, como avareriza, mesquinhez, exploração de trabalho, desigualdade social e suas consequências; embora esses sejam temas baseados em histórias locais do mundo nordestino, Greco também segue a mesma linha quanto à exposição do assunto;
- b) no tocante aos diferentes conteúdos verbalizados por Suassuna, destacam-se: a seca, o canganço, o Nordeste, a religiosidade e o riso; ressalte-se que esses conteúdos ficcionais estão montados apoiando-se em coesão e coerência textual; do ponto de vista dos conteúdos marcadamente culturais, destacamos, aqui, as cenas em que surgem o padeiro, sua mulher, o sacristão, Severino e o “cabra”; fica patente que o tradutor, na busca de recriar a mesma coesão e coerência textual existente no texto original, acaba recorrendo a alguma estratégia para incluir, na sua versão, os conteúdos “estranhos” contidos nos personagens: *il fornaio, la moglie, il sacrestano, Severino e il suo sgherro* etc.;
- c) aquilo que Suassuna muitas vezes não diz é normalmente compreendido por leitores brasileiros, que já pressupõem o que está por trás de determinada palavra ou expressão;

é o caso do termo *chamego*, que já suscita, no público brasileiro, uma série de ideias, tais como “aconchego, carinho, romance, afeto, desejo”; contudo, nem sempre as pressuposições, ou seja, aquilo que o autor não descreve, mas que está implícito em um termo escrito, encontra uma coincidência com o universo cultural do povo para cuja língua uma determinada obra foi traduzida; a título de exemplo, pense-se na tradução desse mesmo termo “chamego” feita por Greco: *confusione, baccano, scenate*, como veremos mais à frente;

- d) no tocante à estruturação textual, o texto original caracteriza-se por um feitiço semelhante ao de uma peça teatral, modelo que também foi seguido pelo tradutor italiano;
- e) em seu texto, Suassuna não recorre a elementos não-verbais, mas, na edição selecionada para o *corpus* da pesquisa, há presença de ilustrações feitas pelo seu filho, Manuel Dantas Suassuna; devido ao próprio gênero textual, “auto”, a disposição e a caracterização do texto (rubricas, falas, destaque dos nomes de quem fala através de letras maiúsculas, dos textos das rubricas através de itálico etc.) à semelhança de uma peça teatral são elementos não-verbais que estão também presentes no texto em português; por outro lado, no texto italiano o tradutor não utilizou imagens ou desenhos, mas foi leal ao gênero teatral, fazendo uso de rubricas, letras maiúsculas etc.;
- f) o léxico utilizado por Suassuna caracteriza-se, sobremaneira, por termos característicos da cultura nordestina, o que influencia diretamente no estilo do autor; para o tradutor, manter as escolhas semânticas do texto original nem sempre foi possível sem recorrer a termos brasileiros que tiveram de ser mantidos como tais na versão italiana;
- g) por ser um auto, o texto de Suassuna compõe-se, em sua grande parte, por diálogos escritos com frases em geral curtas, diretas e bastante expressivas; os textos das rubricas já diferem dessas falas, pois obedecem a um estilo formal, que une parataxe e hipotaxe; esse esquema de construção frasal também foi seguido por Greco;
- h) no tocante às características suprasegmentais, ou seja, ao tom do texto original, embora se trate de um texto escrito, por ser um gênero textual produzido para encenação, o *Auto da Compadecida* apresenta uma série de meios visuais (tais como pontos de exclamação, travessões, parênteses etc.) que servem como indicadores de certas “modulações, tonicidade, variações no tom e na sonoridade” (NORD, 2016, p. 212); no tocante à prosódia, ao sotaque, à entonação etc., que também fazem parte das características suprasegmentais, brasileiros normalmente – sobretudo após o sucesso da adaptação dessa obra de Suassuna para o cinema – conseguem associar esses

fenômenos da fala ao Nordeste; entende-se que o tradutor italiano logrou, em parte, alcançar os mesmos sinalizadores visuais dentro do texto que remetem ao tom, mas, por motivos óbvios, os leitores italianos não conseguem, em geral, ter o mesmo entendimento de certas características suprasegmentais que remetem a formas de falar nordestinas.

Em seu esquema de análise textual tradutória, Nord (2016, p. 228), ao fazer um somatório dos fatores extratextuais e intratextuais, coloca a seguinte questão: “com que efeito?”, explicando que “o efeito que o texto exerce sobre o receptor é o resultado (provisório ou definitivo) do processo de comunicação”. Em geral, podemos, de antemão, afirmar que o efeito da tradução italiana da obra *Auto da Compadecida* é o risível, porque mantém as mesmas estruturas particulares do texto fonte.

Na abordagem funcionalista de Nord, um texto pode existir fora de sua situação inicial de produção, podendo, inclusive, ser utilizado com um novo propósito textual. O que determinará o método a ser utilizado na tradução não é texto fonte (TF) e sim, a função que foi adotada pelo texto alvo (TA) em um determinado encargo de tradução. Vejamos o que diz a autora:

O ponto principal sobre a abordagem funcional é o seguinte: não é o texto fonte como tal, ou seu efeito sobre o receptor do TF, ou a função que lhe foi atribuída pelo autor, que determinam o processo de tradução, tal como postulado pela teoria da equivalência, mas sim a função pretendida ou o *skopos* do texto alvo, tal como determinado pelas necessidades do iniciador. Este ponto de vista corresponde à *Skoopstheorie* de Vermeer.

Embora o iniciador seja aqui apresentado como a pessoa que efetivamente define o *skopos* do TA (mesmo que não seja capaz de formular um encargo concretamente), a responsabilidade pela tradução estará sempre com o tradutor. É o tradutor que, sozinho, tem a competência para decidir se a tradução que o iniciador pede pode realmente ser produzida a partir de um determinado texto fonte — e, em caso afirmativo, de que forma, ou seja, mediante quais procedimentos e técnicas ela seria mais adequadamente produzida (NORD, 2016, p.29).

Tradução, nesse contexto, seria uma função nova que o texto apresenta em um determinado contexto. Essa função nova de um texto é que determinará os métodos e as estratégias de tradução. Ou seja, é o escopo do texto alvo que define o processo tradutório. Para ilustrar o que foi exposto, podemos usar como exemplo um gênero textual que possa ser utilizado com um propósito diferente da origem de sua produção. Uma música pode ser utilizada em aula de língua italiana. O compositor, ao escrever a letra da música, provavelmente, não tinha como intenção nenhuma estratégia didática, não era a intenção original do texto,

porém, ao ser inserido em uma nova situação, esse texto recebe uma nova função, no caso, a didática.

Na obra, a autora traz o conceito de “encargo tradutório”, que foi inicialmente apresentado por Vermeer em 1978. Trata-se de um elemento que ocupa uma posição fundamental para se iniciar uma tradução. Sobre encargo de tradução, a teoria afirma que ele seria a peça principal do trabalho no processo tradutório.

Como a função do texto é determinada pela situação em que ele serve como um instrumento de comunicação, o encargo de tradução deveria conter o maior número possível de informações sobre os fatores situacionais de recepção previstos do TA, tais como o(s) público(s), tempo e lugar de recepção, meios, etc. (NORD, 2016, p.30).

No encargo, é necessário que haja uma maior apresentação das informações, na forma mais completa possível sobre o escopo do texto-alvo, ou seja, essa situação nova em que o texto se inserirá como o tempo, o lugar de recepção, o meio onde o texto será publicado e, principalmente, o público alvo, sobre o qual é necessário ter em mente em qual contexto sociocultural está inserido e quais expectativas ele tem sobre o texto.

Nord destaca quais são os elementos que devem ser considerados em um processo de tradução, de modo que possa alinhar a situação do texto-fonte ao escopo do texto alvo. São eles: 1) produtor do texto fonte; 2) emissor do texto-fonte; 3) texto-fonte; 4) receptor do texto fonte; 5) iniciador; 6) tradutor; 7) texto-alvo; 8) receptor do texto alvo. O produtor do texto-fonte é aquele que produz o texto e o emissor é aquele que vincula o texto. Pode acontecer de serem, produtor e emissor, a mesma pessoa, desse modo, poderíamos chamá-los de autores. Ou seja, o primeiro elemento são autores, e são eles que geram um texto fonte. Conseqüentemente, este texto fonte está escrito em uma determinada língua que tem um receptor e um destinatário inserido nesse contexto fonte. A figura do iniciador seria um cliente que contrata um tradutor por necessitar de um texto alvo em uma língua alvo com o objetivo de alcançar o destinatário que está inserido nesse contexto alvo. Tendo todos esses elementos, será possível construir o escopo do texto alvo.

Christiane Nord aborda uma questão, já levantada pela teórica Justa Holz-Mänttari (NORD, 2016, p. 59), a qual propôs um modelo de tradução em que se questiona sobre qual seria necessidade do texto-fonte no ato tradutório. Nord, divergindo da autora mencionada, afirma que Holz-Mänttari vê o texto como um simples instrumento para a realização das funções comunicativas, que não tem valor intrínseco, é totalmente subordinado à sua finalidade” (2016, p.61). Desse modo, a tradução na perspectiva da autora serve para cumprir o seu propósito e a sua única finalidade seria “cumprir os requisitos da situação”. Para Nord, o fato

de o tradutor estar comprometido exclusivamente com o seu propósito, poderia indicar nenhum tipo de responsabilidade sobre o texto fonte, não demonstrando, dessa forma, nenhuma lealdade com este.

O conceito de lealdade proposto por Nord está longe da “fidelidade” que por muito tempo foi debatida no campo de estudos da crítica literária de tradução e ainda hoje é questionada entre os leigos. A fidelidade seria “uma relação mais ou menos técnica de semelhança entre os dois textos” (NORD, 2016, p.63). A lealdade em Nord significa estabelecer uma conexão entre o texto fonte e o texto alvo, de modo que o resultado dessa relação seja um texto funcional. Somente a quantidade de informações especificadas pelo escopo é que determina o que pode ser preservado, adaptado para a situação alvo. Lealdade dentro dos princípios éticos humanos diz respeito à cooperação e à responsabilidade. Do mesmo modo, agiria o tradutor, ao produzir um texto funcional baseado na lealdade.

O tradutor-como-receptor (idealmente) é bicultural, o que significa que tem um domínio perfeito tanto da cultura fonte quanto da cultura alvo (incluindo as línguas), e possui uma competência de transferência que inclui habilidades de recepção e produção do texto, a utilização de ferramentas de tradução e capacidade de “sincronizar” a recepção do TF e a produção do TA (NORD, 2016, p. 32).

Não adianta um tradutor ser bilíngue, é preciso mais que isso, ser bicultural. Isto é, ter domínio das culturas que estão envolvidas no processo tradutório, para que haja uma sincronização, de forma ética, equivalente entre as mensagens do TF para o TA. Tal ideia já fora lançada por Reiss e Vermeer no bojo da sua teoria do escopo, ao afirmarem: “um tradutor deve conhecer, portanto, a cultura de partida e a cultura de chegada, dever ser bicultural”<sup>19</sup> (REISS; VERMEER, 1996. Tradução nossa). Em 1994, essa ideia da biculturalidade do tradutor também já havia sido expressa por Vermeer como mediação linguística e cultural, ao entender o tradutor/intérprete como um “mediador entre culturas”, como vemos neste destaque:

Para concluir, é imprescindível realçar a evolução por que passaram os estudos da tradução, notadamente na última metade do século XX e, em especial, com a detecção desse rumo que se deve tomar: o rumo da cultura, de mãos dadas com os aspectos linguísticos de modo geral. Essa nova orientação faz dos estudos da tradução uma área declaradamente multidisciplinar e multifacetada, em que a busca e a aquisição de diversos conhecimentos, não apenas linguísticos, devem convergir para uma meta maior que Vermeer soube destacar em um texto publicado sob o título Tradução como Transferência Cultural (SNELL-HORNBY, 1994): o tradutor não deve ser apenas um

---

<sup>19</sup> No texto-fonte: “Un traductor debe conocer, por tanto, la cultura de partida y la cultura meta, debe ser ‘bicultural’.” Observe-se que a tradução espanhola é de 1996, enquanto que a obra original em alemão foi lançada em 1991. (REISS; VERMEER, 1996, p. 21).

“mediador entre línguas”, mas também um “mediador entre culturas”. (ROMÃO, 2010, p. 44)

Para melhor compreender as afirmações acima, é necessário também destacar os entendimentos, com os quais concordamos, que Reiss e Vermeer tinham de “língua” e “cultura” e que foram apresentados na sua obra seminal sobre a Teoria do Escopo:

A língua (= lecto) é parte da cultura, é o meio convencional que uma comunidade cultural utiliza para pensar e comunicar-se. Entendemos por cultura o conjunto das normas e convenções vigentes em uma sociedade, assim como todo os comportamentos a que estas dão lugar e os produtos resultantes de tais comportamentos.

Cultura é tudo aquilo “que se deve conhecer, dominar ativamente e ser capaz de sentir, para poder julgar se aqueles que pertencem a ela se comportam, em seus diferentes papéis, de acordo ou de um modo diferente ao que se espera deles” (Göhring 1978, 10).<sup>20</sup> (REISS; VERMEER, 1996, p. 20)

Como se vê na citação acima, Reiss e Vermeer formulam sua ideia de cultura apoiando-se numa definição proposta por Heinz Göhring, teórico da comunicação intercultural no âmbito do ensino de línguas estrangeiras, e ressaltam, em sua proposta, que a língua – assim como os demais fatores que influem no comportamento humano, tais como a História, a Geografia, a Política, a Economia – é parte da cultura. Isso fica mais claro ao se admitir que, ao se traduzir um texto, por exemplo, do português para o inglês, é imprescindível verificar, junto ao iniciador do encargo de tradução, a que país de língua inglesa a tradução se destina, já que os receptores finais desse texto de chegada, de acordo com a respectiva cultura do país anglófono, possuem contextos culturais – e, conseqüentemente, linguísticos – bastante diferenciados. O mesmo se poderia dizer de um texto traduzido, por exemplo, do francês para o português, considerando-se que o público-alvo pode estar em uma das nações da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, que conta com nove Estados-membros: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe, Timor Leste.

---

<sup>20</sup> Nossa tradução deste trecho em espanhol: “La lengua (= lecto) forma parte de la cultura, es el medio convencional que utiliza una comunidad para pensar y comunicarse. Entendemos por cultura el conjunto de las normas y convenciones vigentes en una sociedad, así como todos los comportamientos a que éstas dan lugar y los productos resultantes de dichos comportamientos.

Cultura es todo aquello “que se debe conocer, dominar activamente y ser capaz de sentir, para poder juzgar si los que pertenecen a ella se comportan, en sus diferentes papeles, de acuerdo o de un modo diferente a lo que se espera de ellos.” (REISS; VERMEER, 1996, p. 20)

#### 4 APLICAÇÃO DO MODELO DE NORD EM LA MISERICORDIOSA

Figura 14 – Capa da tradução *La Misericordiosa*



Fonte: Fabio Leonardi (2012).

A tradução do *Auto da Compadecida*, intitulada *La Misericordiosa*, transporta os personagens de Taperoá para um ambiente inédito para a maioria dos leitores italianos e faz com que João Grilo, Chicó e os outros personagens se comuniquem em língua italiana. Certamente o tradutor precisou fazer algumas negociações para levar seu público a conhecer a seca de Taperoá, se indignar com as falcatruas dos clérigos, rir das mentiras de Chicó, divertir-se com as trapaças de João Grilo, compreender a história de Severino, o cangaceiro, intimidar-se com a presença do Encourado e emocionar-se com a defesa de Manuel e da Compadecida, *La Misericordiosa*.

Nesse capítulo, será feito um exame dessas possíveis negociações que o tradutor teve que fazer ao entrar em contato com o texto fonte. Tal análise está apoiada no modelo de tradução da teórica Christiane Nord, cujos passos foram sugeridos por ela em suas aulas, conforme

apresentado no capítulo anterior. A pessoa tradutora não é obrigada a executar rigorosamente todas as etapas da análise proposta por Nord; contudo, é um passo a passo bastante prático e sua realização antes de iniciar o processo tradutório economizaria tempo para lidar com possíveis percalços no procedimento.

Assim, considerando que esta pesquisa consiste em uma análise crítica de tradução, acompanhar a sequência de etapas indicadas pela autora torna possível compreender e identificar possíveis escolhas e estratégias tradutórias de Riccardo Greco ao traduzir uma obra que possui muitos conteúdos culturalmente marcados da região do Nordeste.

Dentre as táticas que o tradutor utilizou para traduzir termos culturalmente marcados destacam-se: a manutenção dos nomes próprios, como os nomes dos personagens (João Grilo, Chicó, Severino de Aracaju, Padre João, Major Antônio Moraes), dos lugares (Taperoá, Aracaju, Sergipe, Propriá), manutenção dos termos da flora (macambira, seca, sertão), manutenção da fauna (picarucu) e a manutenção de outros elementos tipicamente nordestinos (cangaceiro, Padre Cícero). Além disso, o tradutor elaborou um glossário e notas de rodapé para explicar e contextualizar alguns dos exemplos mencionados. Mais uma estratégia a sublinhar é a tradução da palavra “amarelo”, para o vocábulo italiano “*Stenterello*”, máscara da *Commedia dell’arte* florentina, não com o objetivo de “toscanizar” a obra de Suassuna, mas como uma forma de buscar na cultura italiana um personagem de referência a partir do qual o público pudesse identificar João Grilo.

De modo geral, todos os comentários deste capítulo estão ancorados no modelo de tradução proposto por Christiane Nord à luz da abordagem funcionalista de tradução. Para consulta de termos e expressões italianas, contamos com o auxílio de dicionários online, tais como *Tesoro della Língua Italiana*, *La Repubblica*, *Corriere della Sera*, *Tommaseo*, *Accademia della Crusca* a obra *La Divina Commedia*, escrita pelo autor Dante Alighieri.

#### **4.1. Fatores extratextuais**

De acordo com o modelo de Nord, explicitado na seção anterior, existem fatores presentes em uma situação comunicativa que, apesar de estarem fora do contexto escrito, desempenham papéis importantes para iniciar uma tradução. Esses fatores externos, chamados pela autora de fatores extratextuais, são os seguintes: a) emissor do texto; b) intenção do emissor; c) público; d) meio; e) lugar; f) tempo; g) motivo; h) função textual. Os subtópicos a seguir irão tratar sobre cada um desses aspectos.

### 4.1.1 Emissor

Em sua teoria, Nord aponta o emissor como primeiro fator extratextual, que seria aquela pessoa ou instituição que transmite uma mensagem específica através de um texto, produzindo, dessa forma, um determinado efeito. A autora elabora uma lista de perguntas que podem ser usadas para identificar o emissor e sua função textual:

(1) Quem é o emissor do texto? (2) O emissor e o produtor do texto são a mesma pessoa? Se não, quem é produtor do texto e qual é a sua posição em relação ao emissor? Ele está submetido às instruções do emissor? Ele é um especialista na produção de texto ou um especialista no assunto? (3) Quais informações sobre o emissor (por exemplo, idade, origem social e geográfica, educação, status, a relação com o assunto etc.) podem ser obtidas a partir do paratexto? (...) (NORD, 2016, p.90-91).

Nord ainda ressalta a necessidade de se fazer uma distinção entre o emissor e o produtor do texto. Embora em alguns casos possam ser a mesma pessoa (como em textos literários ou jornalísticos, que vêm com assinatura do autor), a autora faz questão de diferenciá-los, tendo em vista que existem muitos textos que não possuem nome de autor mencionado (geralmente se trata de textos não literários), como textos publicitários e leis. Caso em um texto estejam expressos tanto o nome do emissor quanto o do produtor, esse último ocupa uma função secundária, pois não desempenhará nenhuma função comunicativa.

Segundo Nord, uma das estratégias que o tradutor pode utilizar para obter informações sobre o emissor se dá através de pistas que podem ser fornecidas pelo paratexto, tais como ficha técnica, prefácio, epílogo ou notas (NORD, 2016, p.88). O nome do autor também pode ser uma pista, visto que pode ativar no tradutor informações que já estão presentes em sua bagagem de conhecimentos, como classificação literária do autor, os temas de seus textos, seu público específico.

Em relação à tradução *La Misericordiosa*, o tradutor Riccardo Greco, por ser professor de literatura em língua portuguesa, já havia tido contato com a literatura do escritor Ariano Suassuna. Segundo Riccardo Greco, traduzir Ariano surgiu como um desafio, pois na época em que a obra *O Auto da Compadecida* lhe foi apresentada por amigos, o tradutor estava estudando o Nordeste brasileiro para a sua tese de doutorado sobre João Cabral de Melo Neto (GRECO, 2022). Isto posto, o contato que teve com literatura brasileira, mais especificamente com a literatura regional do Nordeste, ativou no tradutor o desejo de se aprofundar mais sobre o escritor Ariano Suassuna, bem como entender a sua escrita.

#### 4.1.2 A intenção do emissor

A intenção do emissor representa o propósito que o emissor pretende atingir, ou a “função que o emissor pretende que o texto cumpra” (NORD, 2016, p. 91). Por ser definida pelo emissor, não há garantia de que essa função seja cumprida, pois depende de outro fator, um público receptor, conforme afirma Nord:

É o receptor que “completa” a ação comunicativa pela recepção, ou seja, usando o texto em certa função, que é o resultado da configuração ou a constelação de todos os fatores situacionais (incluindo a intenção do emissor e as expectativas próprias do receptor com base no seu conhecimento da situação). A questão “o que o emissor visa com o texto?” não pode, então, ser atribuída à função do texto, como feito por Wilss, mas pertence à dimensão da intenção (NORD, 2016, p.91).

O propósito do texto é definido pelo emissor e cumpre um papel importante, visto que é na intenção que se define a estrutura textual referente ao conteúdo, à escolha do assunto e à informação que será expressa (como estilo, uso ou não de linguagem não verbal, etc.); além disso, determina a escolha do gênero que será seguida. Para Nord, a intenção do emissor é muito cara ao tradutor. Isso porque, mesmo diante de um texto alvo com intenção diferente do texto fonte, não cabe à pessoa tradutora agir do modo contrário à intenção do emissor. Para Nord, é fundamental que o trabalho do tradutor seja seguido pelo princípio da lealdade, conforme afirma no trecho abaixo:

Mesmo que a função do texto seja alterada na tradução, o tradutor não deve atuar contrariamente à intenção do emissor (se ela puder ser elucidada). A informação sobre a dimensão da intenção pode esclarecer pontos concernentes aos fatores extratextuais (por exemplo, qual efeito sobre o receptor poderia ser pretendido, qual meio pode ser mais adequado ou mais convencionalmente utilizado para realizar a intenção em questão, ou mesmo se há uma relação entre intenção e gênero) e, na grande maioria dos casos, às características intratextuais (por exemplo, estruturação do texto, utilização de recursos de retórica ou elementos não verbais, tom etc.) (NORD, 2016, p. 93).

Dentro do princípio da lealdade, Nord traça uma diferença entre função e intenção. Um texto pode apresentar diferentes funções a depender de sua inserção no espaço temporal e espacial. Textos antigos escritos há muitos séculos dificilmente desempenharão a mesma função no século atual. Nesse sentido, o tradutor precisou manter no texto alvo a intenção comunicativa do escritor paraibano. Através do princípio da lealdade, Nord faz uma distinção entre os conceitos de lealdade, equivalência e fidelidade.

É comum que leitores, ao entrarem em contato com um texto traduzido, afirmem que tal tradução é boa por ser fiel ao texto original. Aqui, fidelidade estaria equiparada ao conceito de equivalência. Nessa relação, a equivalência estaria ligada à maior correspondência possível entre o texto fonte e texto alvo. Dentro dos Estudos da Tradução, a equivalência foi utilizada como ponto de partida para várias teorias da tradução, sendo um dos conceitos mais ambíguos dentro dessa área de estudos. Nord critica a noção de equivalência utilizada pelas teorias tradicionais da tradução, por defenderem um foco maior no texto fonte em detrimento do texto alvo, e por não considerarem elementos como a recepção, o local, o meio e o emissor.

Dentro da tradução *La misericordiosa*, a lealdade é ressaltada quando o tradutor, ao longo do texto alvo, buscou manter os elementos que marcam a intenção do escritor Ariano Suassuna, a partir do momento em que o dramaturgo escreve uma obra cujos tópicos abordados são temas sensíveis, como a miséria, a fraqueza e a ambição humana, o consolo e a esperança evocados pela figura da Compadecida, ou *Misericordiosa*, na versão italiana.

#### **4.1.3 Público**

O público – no caso, o receptor – desempenha um papel importante na análise textual. Apesar de sua relevância, não há qualquer outro fator que seja tão frequentemente negligenciado na prática tradutória (NORD, 2016, p.98). Em uma tradução cujo público da cultura alvo seja diferente da cultura fonte existem alguns fatores que devem ser observados pelo tradutor, de modo que se possam identificar os elementos que serão negociados no processo tradutório.

Trazendo para os textos em análise nesta dissertação, é evidente que a cultura fonte, o público do *Auto da Compadecida*, é diferente da cultura alvo. Então, existem algumas estratégias que o tradutor utilizou para apresentar ao leitor italiano o Nordeste brasileiro. Uma delas, já mencionada, foi a manutenção do léxico de fauna, de flora e de lugares. Outra tática foi a utilização de um recurso paratextual, um glossário, para explicar ao leitor italiano o significado de determinadas expressões.

O primeiro verbete do glossário é *Canário Pardo*, presente nos versinhos recitados por João Grilo no texto-fonte neste trecho específico, no Quadro1:

Quadro 1 - Comparativo do trecho sobre o Canário Pardo

Texto fonte	Texto alvo
JOÃO GRILO: Falta de respeito nada, rapaz! Isso é o versinho de Canário Pardo que minha mãe cantava para eu dormir. Isso tem nada de falta de respeito! (p.160)	JOÃO GRILO: Nessuna mancanza di rispetto, caro mio! Questa è la strofa di Canário Pardo che mia madre mi cantava per addormentarmi. Non è affatto una mancanza di rispetto! (p.173)

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Abaixo, a definição do termo no glossário no texto alvo:

Canário Pardo: Cantiga atribuída da Leonardo Mota al baiano Canário Pardo, compositore di rime popolari facenti parte del repertorio del romanceiro popular nordestino. Lo studioso Leonardo Mota la collaziona insieme ad altri testi in Violeiros do Norte.<sup>21</sup>

Com isso, o receptor do texto na cultura alvo, alheio à cultura nordestina brasileira, pode recuperar essa informação, que pertence a um contexto bem específico, a partir da leitura do glossário. Essa mesma estratégia foi feita com mais ocorrências, que podem ser conferidas no anexo.

O tradutor, ao responder às perguntas da entrevista, conforme mencionado no capítulo 3, deixa algumas pistas sobre as estratégias utilizadas, que se tornaram muito úteis para compor a análise dos fatores a serem considerados em uma tradução, dentre eles, o público. Segundo Greco (2022), o livro *La Misericordiosa* se restringiu mais ao público acadêmico, tendo em vista que foi usado em uma disciplina de literatura brasileira nas Universidades de Pisa e Siena.

#### 4.1.4 Meio

O meio refere-se ao veículo utilizado para a transmissão do texto para leitor. O texto pode ser transmitido de forma escrita ou face a face. No caso da obra em análise, trata-se de um texto escrito, tanto o TF quanto o TA. O meio é um importante fator de análise, pois fornece algumas pistas sobre a dimensão e a identidade do público pretendido (NORD, 2016).

<sup>21</sup> “Canário Pardo: Cantiga de Leonardo Mota atribuída ao baiano Canário Pardo, compositor de cordéis que faz parte do romanceiro popular nordestino. O estudioso Leonardo Mota o coteja a outros textos em Violeiros do Norte.” (Tradução nossa)

*La Misericordiosa* foi publicada pela editora Vittoria Iguazu, que, pela entrevista, ficou claro pertencer ao próprio tradutor Riccardo Greco. A editora independente tem como principal característica traduzir livros pertencentes à literatura em língua portuguesa, de Brasil, África e Portugal, como pode-se ver em um texto de apresentação:

Meu nome é Vittoria Iguazu e eu sou uma editora Afro-americana, sou mulata, uso cabelo à la Angela Davis. Quando decidi lançar meu projeto editorial, escolhi um pseudônimo que homenageava dois grandes espaços aquáticos: o lago africano, que abrange Quênia, Uganda e Tanzânia, e as cachoeiras sul-americanas, que dominam Brasil, Argentina e Paraguai. Aliás, gosto de pensar que os rios – que atravessam diferentes povos e arrastam para as suas águas objectos, memórias e histórias de vida – são, afinal, como a boa literatura: vêm de países distantes para desaguar num único reservatório, o da cultura e de memória. (VITTORIA IGUAZU, 2022)

Quero, portanto, defender as águas que garantem a vida e transmitem a cultura, e pretendo fazê-lo guardando as margens e subindo os rios em busca de expressões literárias vivas e originais. Em minha jornada conhecerei escritores africanos e sul-americanos, mas não só. Vou parar em áreas rurais e cidades para aprender sobre o *griots* de ontem e de hoje. Serei porta-voz de tradições esquecidas e inexploradas, publicando textos e organizando eventos culturais” (Tradução nossa)<sup>22</sup>

Dentre os escritores de língua portuguesa que a editora já publicou estão Gil Vicente, Bernardo Ribeiro, Francisco Manuel de Melo, Álvaro do Carvalho, Aluizio de Azevedo, Fialho de Almeida, Fernando Pessoa, Ariano Suassuna, Flávia Cristiana Simonelli, Valério Romão e Manuel da Silva. O nome da editora já evidencia seu perfil e sua intenção ao focar em textos de escritores latino-americanos, portugueses e africanos.

Já para o *Auto da Compadecida*, escolhemos a 39ª edição, para o cotejo aqui proposto, pertencente à editora Nova Fronteira. A editora, inserida no mercado desde 1965, dedica-se à publicação de autores da literatura nacional e estrangeira.

#### 4.1.5 Lugar

---

<sup>22</sup> Mi chiamo Vittoria Iguazu e sono un'editore afroamericana, sono mulatta e porto i capelli alla Angela Davis. Quando ho deciso di lanciare il mio progetto editoriale ho scelto uno pseudonimo che rendesse omaggio a due grandi spazi acquatici: il lago africano, sul quale si specchiano Kenya, Uganda e Tanzania, e le cascate sudamericane, sulle quali si affacciano Brasile, Argentina e Paraguai. Mi piace infatti pensare che i fiumi – che attraversano popoli diversi e trascinano nelle proprie acque oggetti, ricordi e storie di vita – sono, in fondo, come le buone letterature: provengono da paesi lontani per confluire in un unico serbatoio, quello della cultura e della memoria.

Voglio dunque difendere le acque che garantiscono la vita e trasmettono la cultura, e intendo farlo presidiando le sponde e risalendo i fiumi in cerca di espressioni letterarie vive ed originali. Nel mio viaggio incontrerò scrittori africani e sudamericani, ma non solo. Mi fermerò nelle zone rurali e nelle città per conoscere i griots di ieri e di oggi. Mi farò portavoce di tradizioni dimenticate e inesplorate pubblicando testi e organizzando eventi culturali. (VITTORIA IGUAU, 2022).

A teórica Christiane Nord nos apresenta uma noção mais ampla de lugar, pois não inclui apenas uma noção de espaço de produção de texto, mas também de recepção. Então, é imprescindível para o tradutor conhecer o local de produção do texto fonte, que no caso desempenha um fator determinante para a escolha da língua fonte, para que possa compreender e interpretar melhor a língua do texto.

Conhecer o local de produção inclui não só conhecer aspectos linguísticos da cultura fonte (variações linguísticas, com expressões regionalmente marcadas, por exemplo), mas também ter informações a respeito da cultura fonte, como o clima, a fauna, a flora e outros diversos fatores que podem impactar na produção literária. Nesse ponto, pode ser citado um trecho em que o tradutor se deparou com um peixe tipicamente brasileiro, o pirarucu, em uma das enroladas histórias do personagem Chicó. Vejamos o Quadro 2:

Quadro 2 - Comparativo do trecho sobre o pirarucu

Texto fonte	Texto alvo
<p>CHICÓ: Saiu mesmo não, João. Isso eu ouvi um padre dizer uma vez. (Esta cena, a partir daqui, é cortável, a critério do encenador, até a frase “Mas deixe de agonia, que o povo vem aí”.) Foi no dia em que meu <b>pirarucu</b> morreu.</p> <p>JOÃO GRILO: Seu <b>pirarucu</b>?</p> <p>CHICÓ: Meu, é um modo de dizer, porque, para falar a verdade, acho que eu é que era dele. Nunca lhe contei isso não?</p> <p>JOÃO GRILO: O bicho pescou você!</p> <p>CHICÓ: Exatamente, João, o bicho me pescou. Para encurtar a história, o <b>pirarucu</b> me arrastou rio acima três dias e três noites. (p.54).</p>	<p>CHICÓ: Niente affatto, João. L’ho sentito dire una volta da un prete. (La scena, a partire da qui, può essere tagliata, a discrezione del direttore di scena, fino alla frase «Smettila di tormentarmi, che arrivano.»). Accadde il giorno in cui morì il mio <b>pirarucu</b>.</p> <p>JOÃO GRILO: Il tuo <b>pirarucu</b>?</p> <p>CHICÓ: Mio per modo di dire, perché a dire il vero mi sa che ero io a essere suo. Davvero non te l’ho mai raccontato?</p> <p>JOÃO GRILO: È lui che ti ha pescato!</p> <p>CHICÓ: Proprio così, João, quella bestiaccia mi ha pescato. Per fartela breve, il <b>pirarucu</b> mi ha trascinato su per il fi ume tre giorni e tre notti. (p. 53).</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O pirarucu é um peixe típico da bacia amazônica. O personagem Chicó teria razão para exagerar na história, pois o peixe é conhecido como o gigante das águas doces do Brasil, segundo informa Câmara Cascudo (1998, p. 722). Encontramos, dentro do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, algumas informações relevantes sobre o pirarucu:

Pirarucu. (Arapaima gigas) “O gigante de escamas das águas doces do Brasil” (Agenor Couto de Magalhães, Monografia Brasileira de Peixes Fluviais, 171-178, São Paulo, 1931 (...). *Nheengatu-Português* atinge a mais de dois metros (...). No verão, quando as águas baixam, surgem povoados às margens dos rios onde o pirarucu vai ser pescado, a arpão, anzol de espera (camuri) ou flecha. Pirá-urucu, o peixe urucu, pelas suas manchas avermelhadas. (CASCUDO, 1998, p. 722)

O tradutor optou por manter o nome do peixe, a fim de manter a brasilidade dentro da obra, que possivelmente seria quebrada, caso optasse por escolher um outro peixe que fosse tão grande quanto o pirarucu. Dessa forma, teve que inseri-lo no glossário para que fosse compreensível ao leitor italiano, conforme pode ser visto neste trecho: *Pirarucu: parola tupi formata da pirá (pesce) e urucum (rosso) e che indica un pesce d’acqua dolce che può raggiungere grandi dimensioni.* (GRECO, 2016, p. 235).<sup>23</sup>

O tradutor também opta por manter os topônimos que aparecem no texto fonte, como Araripe, Sergipe, Ceará, Taperoá e Paraíba, tal como exemplificado no Quadro 3:

Quadro 3 - Comparativo do trecho com manutenção de toponímias

Texto fonte	Texto alvo
CHICÓ: Você sabe que eu comecei a correr da ribeira do Taperoá, na Paraíba. Pois bem, na entrada da rua perguntei a um homem onde estava e ele me disse que era Propriá, de Sergipe. (p.30-31).	CHICÓ: Ti ho già detto che avevo cominciato a correre dalle sponde del Taperoá, nel Paraíba. Bene, all’imbocco della strada chiesi a un uomo dove mi trovavo, e lui mi disse a Propriá, nel Sergipe (p.21).

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Ao manter os nomes topônimos, o tradutor assume uma posição estratégica de levar o público italiano a conhecer o contexto do Nordeste brasileiro. Tal estratégia só não foi posta em prática ao traduzir o termo “amarelo” para *Stenterello*, máscara toscana da *Commedia dell’arte*, conforme foi apresentado no capítulo 2. Segundo o tradutor, o motivo pelo qual houve a necessidade de, nesse ponto, levar a Itália para o Nordeste foi a provável dificuldade de o leitor italiano compreender o adjetivo “amarelo”. Caso o tradutor optasse pela palavra *giallo* – amarelo, em italiano – já estaria fazendo referência a outro imaginário: o gênero literário *giallo*, que consiste em romance policial, ao estilo Andrea Camilleri.

<sup>23</sup> Tradução nossa do trecho: Pirarucu: palavra tupi formada por *pirá* (peixe) e *urucum* (“rosso”) e que indica um peixe de água doce que pode atingir grande dimensões.

#### 4.1.6 Tempo

É relevante saber quando o texto foi escrito ou produzido, pois a época influencia a linguagem utilizada e, por sua vez, interfere no modo como o texto deve ser traduzido. Além de questões linguísticas, o fato temporal dará informações sobre o emissor e o público receptor. No caso do *Auto da Compadecida*, escrito em 1955, apesar de ser uma obra atemporal para muitos brasileiros, conta uma história que se passa no início da década de 1930 e apresenta registros que coincidem com a época, como a moeda corrente, o “cruzado” e o “conto de réis”. O tradutor, durante a entrevista, deu pistas de estratégias que foram usadas, como a adoção de “*lessemi arcaici, o non più di uso comune*” (GRECO, 2022), ou seja, palavras arcaicas ou que não são mais comuns.

Devido a limitações geográficas, procurar palavras ou termos que estão em desuso tornou-se inviável, desse modo, recorreremos à estratégia de buscar palavras arcaicas identificando-as em obras antigas. A grande fonte para encontrar palavras arcaicas foi a *Divina Commedia*, de Dante Alighieri, juntamente com o apoio do site *Tesoro della lingua italiana*, dentre as quais citamos: *crepare, seppelire, bisbligliare, broncio e sfaccito*.

#### 4.1.7 Motivo

O motivo, segundo Nord, refere-se não apenas à razão da produção, mas também às circunstâncias dela, ou seja, para qual situação a obra foi produzida. Em relação ao texto fonte, durante as discussões desta pesquisa, já foi reiterada a razão de o emissor, Ariano Suassuna, ter escrito o *Auto da Compadecida*: o fato de a obra ir ao encontro de seu ideário político-literário. Por outro lado, podemos encontrar os motivos do tradutor na entrevista concedida e de uma pequena biografia<sup>24</sup> cedida também por ele:

---

<sup>24</sup> Riccardo Greco nel 1997 decide di studiare a Siena Lingue e letterature straniere con Antonio Tabucchi, caro amico di suo padre, e sceglie quindi il Portoghese come prima lingua e Ispanoamericano (prof. Antonio Melis) come seconda lingua. Al quarto anno partecipa a un progetto erasmus particolare e studia un intero anno a Coimbra (Portogallo), dove sostiene esami aggiuntivi a quelli previsti per il curriculum di Siena, ottenendo così, grazie al protocollo tra le due Università, la doppia laurea (italiana e portoghese). Una volta laureato con e lode con il prof. Tabucchi su una tesi su Joao Cabral de Melo Neto, decide di approfondire l'argomento facendo un dottorato sul poeta nordestino. Il dottorato si conclude a Bari nel 2008. Negli anni di dottorato continua a recarsi in Portogallo per fare ricerche e in Brasile, sia nel Nordeste, sia nelle grandi metropoli come Rio e Sao Paulo. Nel 2008 decide di fondare la casa editrice Vittoria Iguazu Editora, sia per passione nei confronti dell'editoria, sia per affiancare all'attività di giovane docente una professione indipendente. È stato infatti dal 2008 docente

Tradução nossa: A tradução foi um capricho meu e um desafio para mim. Eu amei o *Auto da Compadecida* desde o primeiro momento, quando me foi sugerido por amigos brasileiros. Na época, eu estudava o Nordeste brasileiro por causa da minha tese de doutorado, mas ainda não era editor. Prometi a mim mesmo que mais cedo ou mais tarde traduziria aquela inteligente e irônica obra, mesmo sabendo que não seria fácil encontrar uma editora que estivesse disponível. Então, quando nasceu a Vittoria Iguazu Editora, resolvi saldar minha dívida de gratidão e enfrentar o desafio da tradução, que não foi fácil dizer a verdade, aproveitando um curso que estava ministrando na Universidade de Siena que me deram a oportunidade de fazer os alunos participarem desse trabalho complicado, mas divertido (GRECO, 2022).<sup>25</sup>

Assim, o motivo da tradução partiu de um interesse particular, surgido na ocasião de sua vinda ao Brasil para aprofundar sua pesquisa sobre João Cabral de Melo Neto. Desde o seu primeiro contato com a literatura de Ariano Suassuna, através do *Auto da Compadecida*, Riccardo interessou-se por traduzi-lo.

#### 4.1.8 Função textual

Segundo Nord, a função textual representa “a combinação de funções comunicativas que um texto cumpre na sua situação comunicativa concreta de recepção” (NORD, 2016, p. 130). A autora ressalta a importância de o tradutor decidir as funções do texto antes do processo tradutório ser iniciado, pois o iniciador, ou seja, a pessoa ou instituição que encomenda o trabalho, muitas vezes, não sendo da área de tradução, nunca delega as funções do texto,

---

a contratto presso l'Università di Bari, di Pisa, e di Siena per numerosi anni nella cattedra che fu dello stesso Tabucchi, occupandosi prevalentemente di Letteratura brasiliana e africana di lingua portoghese.

Tradução nossa desse trecho: Em 1997, Riccardo Greco decide estudar Línguas e Literaturas Estrangeiras em Siena com Antonio Tabucchi, querido amigo de seu pai, que foi também um professor de literatura portuguesa e grande apreciador da literatura brasileira, traduzindo poemas de Carlos Drummond de Andrade. Por isso, Greco escolheu o português como primeira língua estrangeira e o espanhol americano (prof. Antonio Melis) como segunda língua estrangeira. No quarto ano participa de um projeto Erasmus específico e estuda um ano inteiro em Coimbra (Portugal), onde faz exames complementares previstos para o currículo de Siena, obtendo assim, a dupla titulação (italiano e português). Orientado pelo professor Antônio Tabucchi, formou-se obtendo uma pontuação máxima no trabalho final sobre João Cabral de Melo Neto. Em seguida, entra no doutorado e escolhe o autor de seu trabalho final do curso de graduação como tema de sua tese de doutorado. Para desenvolver sua pesquisa durante o curso de doutorado, costumava a ir a Portugal, ao Brasil, tanto ao Nordeste quanto às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Em 2008, em Bari, conclui o doutorado. No mesmo ano, por motivos de paixão editorial e para complementar sua atividade de jovem professor com uma profissão independente, decide fundar a editora Vittoria Iguazu. Desde 2008 é professor adjunto da Universidade de Bari, Pisa e Siena, na cátedra que pertenceu à Tabucchi durante muitos anos, lidando principalmente com literatura brasileira e africana de língua portuguesa.

<sup>25</sup> La traduzione è un mio capriccio e una sfida. Ho amato o *Auto da Compadecida* fin dal primo momento, quando mi fu suggerito da amici brasiliani. Al tempo studiavo il Nordeste brasiliano per la mia tesi di dottorato, ma ancora non ero editore. Mi ripromisi che prima o poi avrei tradotto quell'opera così intelligente e ironica, sapendo che non sarebbe stato facile trovare un editore disponibile. Poi quando è nata la Vittoria Iguazu Editora ho deciso di saldare il mio debito di riconoscenza e affrontare la sfida della traduzione, non facile a dire il vero, approfittando di un corso che tenevo all'Università di Siena e che mi avrebbe dato la possibilità di far partecipare anche gli studenti a quel lavoro complicato ma divertente (GRECO, 2022)

cabendo, então, ao tradutor perguntar ao iniciador ou cliente o que ele quer com o texto (NORD, 2014).

Transportando para a pesquisa realizada, o iniciador e o emissor são a mesma pessoa, o tradutor Riccardo Greco. De fato, ele já tinha em mente o que queria com o texto traduzido, pois relatou na entrevista que a tradução já foi integrada à lista de leitura de uma disciplina de Literatura em língua portuguesa, nas Universidades de Pisa e Siena. Dessa forma, sua intenção é perpassada pelo interesse acadêmico.

## **4.2 Fatores intratextuais**

Os fatores intralinguísticos são aqueles que podem ser encontrados dentro da própria estrutura do texto. A autora separou essas categorias em oito fatores que devem ser identificados antes de se iniciar o processo tradutório. Logo abaixo, mencionaremos cada um desses aspectos com exemplos retirados da tradução. Observe-se que os fatores intratextuais são influenciados pelos extratextuais elencados acima. Assim, a origem geográfica do emissor, o meio escolhido para a difusão da obra, as condições do tempo e o lugar de construção da produção literária exercem papéis decisivos para a tomada de decisões tradutórias. Desse modo, os fatores extratextuais e intratextuais possuem uma relação de interdependência.

### **4.2.1 Assunto**

A identificação do assunto é o primeiro fator a ser considerado na análise de fatores intratextuais. Para Nord, a identificação do assunto é fundamental para que o tradutor observe se há um tópico que predomina durante todo o texto, contribuindo, dessa forma, para a manutenção da coerência textual, ou se há mudanças de assunto dentro do texto. A mudança de tema pode gerar um problema ao tradutor, tendo em vista que “as condições da situação alvo podem variar de acordo com essas mudanças” (NORD, 2016, p.153).

O assunto pode ser encontrado através de pistas que o título ou cabeçalho possam oferecer. Em um texto científico, o tema pode aparecer de forma mais visível a partir de títulos ou paráfrases, por exemplo. Em relação a textos literários, a identificação do assunto a partir do título ou subtítulo só se aplica àquelas obras cujos títulos sejam descritivos. No caso do *Auto da Compadecida*, foi possível identificar o gênero literário predominante na obra e, possivelmente, um dos conteúdos inseridos, como a presença da *Compadecida*, ou *Misericordiosa*, conforme foi escolhida para a tradução.

Não sendo possível identificar o assunto a partir de títulos ou subtítulos, cabe ao tradutor recorrer aos fatores intratextuais, como os itens lexicais, para que encontre pistas que sejam mais seguras.

Em relação à escolha do título na tradução para a língua italiana, houve a supressão da palavra “auto”, por não ser comum à literatura italiana, uma vez que a difusão desse gênero literário não aconteceu na Itália do mesmo modo que em território ibérico. Apesar de ali haver um gênero chamado *Sacra Rappresentazione*, este não pode ser equiparado ao gênero “auto” tal como difundido em Portugal e Espanha.

#### 4.2.2 Conteúdo

O conteúdo é o que o texto traz para o leitor. Segundo o modelo de Nord, seria “a referência textual a objetos e fenômenos da realidade extralinguística, reais e/ou fictícios” (NORD, 2016, p.164), expressos através de estruturas lexicais e gramaticais encontradas dentro da superfície textual que auxiliam na obtenção de informações do texto, tais como paráfrase, pragmatismo, conotação, coesão e coerência.

A análise do conteúdo permite identificar como as informações extratextuais foram expressas através de elementos intratextuais. Daí surge a necessidade de o tradutor se familiarizar e adquirir uma maior competência linguística, além de obter o maior número de informações acerca do “horizonte” (NORD, 2016) do leitor e receptor do texto, para que possa desenvolver uma tradução. A paráfrase pode ser um procedimento para análise de conteúdo, conforme pode ser observado nos exemplos abaixo retirados do posfácio de *La Misericordiosa*; no Quadro 4:

Quadro 4 - Exemplos de paráfrase no texto alvo

<p><i>La Misericordiosa</i></p>	<p>É uma espécie de tragicomédia: está imbuída de ironia, mas também de amargura. A componente cômica fica a dever-se a histórias engraçadas e irreverentes, mas também, como já antecipámos, à presença do palhaço. Mais frequentemente do que o riso, o que surge no leitor é um sorriso de comiseração ao ver como a mesquinhez humana, encarnada na peça por alguns tipos de personagens, é um reflexo da corrupção de nossa sociedade.<sup>26</sup> (GRECO, 2015, p. 217-221, tradução).</p>
---------------------------------	---

<sup>26</sup> È una sorta di tragicommedia: è intrisa di ironia, ma anche di amarezza. La componente comica si deve a storielle divertenti e dissacranti, ma anche, come abbiamo già anticipato, alla presenza del pagliaccio. Più

Os personagens	Poderíamos agrupar as tipologias sociais presentes na obra seguindo a seguintes categorias: o pobre explorado (João Grilo e Chicó), o avaro enriquecido (o padeiro e sua esposa), o religioso corrupto (bispo, padre, sacristão e frade), o poderoso fazendeiro (Antonio Morais), o bandido (Severino e seu capanga). Em particular, estes últimos nos fazem recuar na história do país; Antonio Morais é o fazendeiro por excelência, aquele que dispõe dos meios econômicos, políticos e de “persuasão” para assegurar o poder. <sup>27</sup> (GRECO, 2015, p. 221-229, tradução nossa).
----------------	--

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Greco (2015)

Através da paráfrase acima, evidenciamos uma série de conteúdos que são apresentados pelo tradutor, como a ironia, o humor, a figura do religioso corrupto, do pobre explorado, do cangaceiro e do capanga (traduzido para *bandito* e *sgherro*), o elemento circense (com a figura do palhaço) e o coronelismo. Além desses exemplos de conteúdos listados na paráfrase, existem outros que aparecem ao longo do texto e estão expressos através de conotações, como a figura do “corno”, que não é dito de forma explícita, mas fica nas entrelinhas.

#### 4.2.3 Pressuposição

Para Nord, o conceito de pressuposição é um tanto complexo porque apresenta mais de uma definição. Para a construção de seu modelo, a autora se concentra na pressuposição pragmática. Ou seja, trata-se de informações que estão ditas nas entrelinhas do texto. No processo de tradução, apenas a competência linguística e a compreensão do contexto não são suficientes para que haja a passagem do TF para o TA. É necessário compreender a dimensão do “horizonte” do leitor e receptor, que serão diferentes para os receptores da cultura fonte e da cultura alvo, pois ambos armazenam memórias diferentes.

No Quadro 5, o trecho retirado da passagem em que Chicó lamenta a morte de seu companheiro João Grilo, temos um exemplo de pressuposição representado pelo eufemismo:

Quadro 5 - Comparativo do trecho sobre a morte de João Grilo

Texto Fonte	Texto Alvo
-------------	------------

---

frequentemente della risata, ciò che scaturisce nel lettore è un sorriso di commiserazione al constatare come la meschinità umana, incarnata nella pièce da alcuni personaggi-tipo, sia rifl esso della corruzione della nostra società (GRECO, 2015, p. 217-221, tradução nossa)

<sup>27</sup> Potremmo raggruppare le tipologie sociali presenti nell’opera secondo le seguenti categorie: il povero sfruttato (João Grilo e Chicó), l’arricchito taccagno (il fornaio e la moglie), il religioso corrotto (vescovo, prete, sacrestano e frate), il potente proprietario terriero (Antonio Morais), il bandito (Severino e il suo sgherro). (GRECO, 2015, p. 221-229).

<p>CHICÓ: João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João? João! João! Não tem mais jeito, João Grilo morreu. Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o <b>único mal irremediável</b>, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre.</p> <p>(p. 127)</p>	<p>CHICÓ: João! João! È morto! Ahi mio Dio, è morto povero João Grilo! Così stenterello, così mascalzone e muore così! Cosa ci faccio io al mondo senza João? João! João! È finita, João Grilo è morto. Se ne è andato il Grilo più intelligente del mondo. È giunta la sua ora ed è incappato nell'unico <b>male irrimediabile</b>, che è il simbolo del nostro assurdo passaggio sulla terra, quel fatto senza spiegazione che rende uguale tutto ciò che è vivo in un unico gregge di condannati, perché tutto ciò che è vivo, muore.</p> <p>(p.137)</p>
--	---

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

O “mal irremediável” a que Chicó refere em sua fala é a morte. Tal expressão tem sua base no dito popular, a conhecida frase “Só não tem jeito para a morte”. No caso, é possível identificar o sentido do termo destacado mediante uma leitura atenta das pistas na fala de Chicó, como *vivo* e *muore*.

Outro exemplo de pressuposição foi retirado do contexto em que a mulher do padeiro ameaça levar embora a vaca que foi doada para a igreja, depois de saber que o padre e o sacristão se recusaram a enterrar seu cachorro. Vejamos o Quadro 6:

Quadro 6 - Comparativo do trecho sobre a vaca doada para a igreja

Texto Fonte	Texto Alvo
-------------	------------

<p>MULHER: O que é isso? É a voz da verdade, padre João. O senhor agora vai ver quem é a mulher do padeiro!</p> <p>JOÃO GRILO: Ai, ai, ai e a Senhora, o que é que é do padeiro?</p> <p>MULHER: <b>A vaca...</b></p> <p>CHICÓ: <b>A vaca?!</b></p> <p>MULHER: A <b>vaca</b> que eu mandei para cá, para fornecer leite ao vigário tem que ser devolvida hoje mesmo.</p> <p>PADEIRO: Hoje mesmo! (...)</p> <p>JOÃO GRILO: Sacristão, <b>a vaca da mulher</b> do padeiro tem que sair!</p>	<p>DONNA: Calma? È la voce della verità, padre João. Ora glielo faccio vedere io chi è la moglie del fornaio!</p> <p>JOÃO GRILO: Ahi, ahi, ahi, signora, cosa è del fornaio?</p> <p>DONNA: <b>La vacca...</b></p> <p>CHICÓ: <b>La vacca?!</b></p> <p>DONNA: <b>La vacca</b> che ho fatto venire qui per fornire il latte al vicario, deve essere restituita oggi stesso.</p> <p>FORNAIO: Oggi stesso! (...)</p> <p>JOÃO GRILO: Sacrestano, <b>la vacca della moglie del fornaio</b> se ne deve andare!</p>
--	--

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

No trecho acima, a expressão “a vaca da mulher do padeiro” apresenta várias camadas de significados. Primeiro, temos o sentido de posse: a mulher do padeiro tem uma vaca. Segundo, temos o jogo de palavras que João Grilo faz a partir de algumas informações, a fim de criar uma situação risível no público (levando em consideração que o texto foi escrito para ser encenado). No texto alvo, temos a expressão traduzida para *la vacca della moglie del fornaio*. Como a expressão segue a mesma estrutura da língua portuguesa, é provável que um leitor italiano recupere e empregue os mesmos sentidos presentes no texto fonte. No texto alvo, o termo “vaca” é traduzido de duas formas diferentes; quando é usado para se referir ao animal, no sentido literal, é adotado o termo *mucca*; quando é usado para atender ao sentido pejorativo, é utilizado o termo *vacca*. Desse modo, o tradutor adequa o termo às diferentes funções que pode exercer no texto.

Outra figura de linguagem que pode ser usada como exemplo de pressuposição é a catacrese, que aparece em uns versinhos cantados por João Grilo, exemplificado no Quadro 7:

Quadro 7 - Comparativo do trecho sobre a catacrese no termo “boca da noite”

Texto fonte	Texto alvo
<p>JOÃO GRILO, cantando fora: Lampião e Maria Bonita. Pensava que nunca morria: Morreu à <b>boca da noite</b>, Maria Bonita ao romper do dia. (p.77).</p>	<p>JOÃO GRILO canticchiando: là fuori: Lampião e Maria Bonita. Pensava che non sarebbe mai morto. Morì <b>sul far della sera</b>, Maria Bonita appena il sole fu sorto. (p.74).</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

No texto fonte a catacrese está explícita no trecho “boca da noite”, que em italiano foi transposto para o sentido denotativo *sul far della sera*.

#### 4.2.4 Estruturação

A estrutura do texto está identificada como mais um dos fatores intratextuais que devem ser considerados em uma análise de tradução. Tal fator refere-se à ordem em que o texto foi apresentado. Para que a análise desse aspecto seja garantida, Nord sugere a divisão do texto em níveis, dispostos em um *crescendum* de informações, tendo em vista que “cada nível de comunicação pode exigir uma análise situacional própria” (NORD, 2016, p.181).

A autora orienta a divisão estrutural do texto em quatro níveis. O primeiro nível seria o metalinguístico; o segundo seria constituído por unidades que desempenham um papel de construção de elementos macroestruturais encontrados na superfície do texto, como parágrafos e capítulos; o terceiro seria constituído por orações, sejam elas simples ou completas; por fim, o quarto nível destina-se a partes da oração, como tema-remata.

Em relação ao primeiro nível, a metacomunicação, temos a inclusão de citações, notas de rodapé ou comentários sobre o próprio texto. No caso do *Auto da Compadecida*, a figura do Palhaço pode ser utilizada como exemplo de uma metacomunicação, tendo em vista que, ao fazer comentários sobre o desenvolvimento da história, exerce uma função fática ao desempenhar o papel de narrador. O personagem anuncia a sucessão de cenas, faz observações sobre o cenário e tece comentários sobre os personagens, conforme pode ser observado no Quadro 8:

Quadro 8 - Comparativo do trecho sobre metacomunicação a partir do Palhaço

Texto fonte	Texto alvo
PALHAÇO, grande voz Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade. Toque de clarim (p.21).	PAGLIACCIO, a gran voce La Misericordiosa! Il giudizio di certi mascalzoni, tra i quali un sacrestano, un prete e un vescovo, per l’esercizio della morale. SQUILLO DI TROMBA (p. 15)

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

O trecho acima foi retirado de umas das primeiras cenas em que os atores se apresentam na peça. Nesse exemplo, o Palhaço dialoga com o interlocutor através da introdução do primeiro ato com alguns comentários sobre o conteúdo da peça. Além da introdução de atos, o narrador também se sente à vontade para dialogar com os atores que estão em ação, como se vê no Quadro 9:

Quadro 9 - Comparativo do trecho com o Palhaço dialogando com os atores

Texto fonte	Texto alvo
PALHAÇO: É preciso mudar o cenário para a cena do julgamento de vocês. Tragam o trono de Nosso Senhor! Agora a igreja vai servir de entrada para o céu e para o purgatório. O distinto público não se espante ao ver, nas cenas seguintes, dois demônios vestidos de vaqueiro, pois isso decorre de uma crença comum no sertão do Nordeste. Agora os mortos. Quem estava morto? (SUASSUNA, 2018, p.129)	PAGLIACCIO: Bisogna cambiare lo scenario, per la scena del vostro giudizio. Portate il trono di Nostro Signore! Adesso la chiesa serve per l'accesso al cielo e al purgatorio. Il rispettabile pubblico non si spaventi vedendo, nelle scene successive, due demòni vestiti da mandriani, perché ciò si deve a una credenza diffusa nel sertão del Nordeste. Adesso i morti. Chi era morto? (SUASSUNA, 2015, p. 138)

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

O narrador conversa com seus interlocutores e relembra a todos a estrutura necessária para que as cenas do teatro se desenvolvam. No exemplo acima, é possível observar que no trecho em italiano houve a manutenção tanto da estrutura das sequências das orações quanto da palavra *sertão* em língua portuguesa – termo este que mesmo em território brasileiro apresenta inúmeras particularidades. Apesar de o tradutor não colocar uma nota de rodapé – elemento que, dentro da teoria de Nord, faz parte da macroestrutura textual que desempenha uma função metacomunicativa – ele acrescenta a palavra no posfácio com a seguinte definição:

Sertão: Provavelmente do latim "desertu-" de onde desertão (aumento, como "deserto"). Outra interpretação possível é sugerida pela decomposição do lexema sertão nas duas sílabas que o compõem: Ser e tão. Se considerarmos esta terra, sobretudo pela sua vastidão, é plausível ler na expressão sertão uma referência imediata à sua grandeza: ser (ser), tão (muito) (GRECO, 2013, p. 235, tradução nossa).<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Sertão: Probabilmente dal latino "desertu-" da cui desertão (maggiorativo, come "desertone"). Un'altra interpretazione possibile è suggerita dalla scomposizione del lessema sertão nelle due sillabe che la compongono: Ser e tão. Se consideriamo questa terra in primis per la sua vastità è plausibile leggere nell'espressione sertão un immediato riferimento alla sua grandezza: ser (essere), tão (tanto) (GRECO, 2013, p. 235).

A escolha de manter um termo com tamanha particularidade em língua portuguesa também acontece com a palavra *seca*, que poderia ser traduzida para *siccità*. Porém, como tinha o objetivo de inserir o imaginário do Nordeste, o tradutor preferiu manter os termos do texto fonte.

Outro ponto válido a se notar é a figura do diabo, caracterizada com vestes de couro, próprias de vaqueiro, o que explica a denominação “Encourado”. Segundo adverte o Palhaço, há uma crença no sertão do Nordeste que afirma ser o diabo um homem que se veste de vaqueiro. Na passagem para o texto alvo, “vaqueiro” foi traduzido para *mandriani*. Consultando alguns dicionários italianos, encontramos as seguintes definições para a palavra *mandriano* (singular de *mandriani*):

Mandriano: s. m. [der. di mandria]. – 1. Custode della mandria; pastore: E quale il mandrian che fori alberga, Lungo il pecuglio suo queto pernotta (Dante). 2. Nelle aziende zootecniche, l’addetto alla custodia e al governo del bestiame che conduce sui pascoli. (TESORO DELLA LINGUA LINGUA ITALIANO, 2022)

No site *Tesoro della Língua Italiana delle Origini* (2022) há uma definição e um emprego específico para a palavra no contexto da obra *Divina Commedia*, de Dante Alighieri. No dicionário, a palavra *mandriano* se refere a uma função, a alguém que é responsável pela manada, que exerce uma função pastoril. No trecho acima, fica evidente a manutenção das características estruturais da peça que dizem respeito ao nível macroestrutural.

Ainda dentro da macroestrutura estão inseridos textos que pertencem a outros gêneros e que estão inter-relacionados dentro da obra. Se um texto apresenta diferentes níveis “com condições situacionais distintas, esses segmentos podem exigir diferentes estratégias tradutórias, de acordo com suas diferentes funções” (NORD, 2016, p. 179). De fato, na configuração do *Auto* há outras camadas de gêneros textuais, como cantigas, poesia e até um trecho sacro em latim, cada uma demandando táticas específicas de tradução. Na passagem destacada no Quadro 10 temos um exemplo de repertório típico do teatro de mamulengos. Podemos observar que a estratégia usada foi manter em língua portuguesa o trecho da canção, dentro da interação entre os personagens:

Quadro 10 - Comparativo do trecho cantado

Texto fonte	Texto alvo
PALHAÇO: Auto da Compadecida! (Cantando.) Tombei, tombei, mandei tombar!	PAGLIACCIO: La Misericordiosa” (Cantando.) Tombei, tombei, mandei tombar!

ATORES, respondendo ao canto: Perna fina no meio do mar. PALHAÇO: Oi, eu vou ali e volto já. ATORES, saindo Oi, cabeça de bode não tem que chupar (p. 23-24).	ATTORI rispondendo al canto: Perna fina no meio do mar. PAGLIACCIO: Oi, eu vou ali e volto já. ATTORI uscendo: Oi, cabeça de bode não tem que chupar (p.17).
---	--

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

No glossário elaborado pelo tradutor, há uma justificativa para a escolha: ele afirma se tratar de versos pouco claros. Ainda assim, arrisca-se em uma tradução, que fica mantida apenas no glossário: “*Caddi, caddi, feci cadere / Gamba fi ne in mezzo al mare / Ehi, io ci vado e torno / Ehi, nella testa del montone c’è poco da succhiare*” (GRECO, 2015, p. 236).

Estratégia diversa foi acionada neste trecho com os famosos versos de João Grilo, declamados na ocasião em que o personagem apela para justiça da Compadecida, como se vê no Quadro 11:

Quadro 11 - Comparativo do trecho com os versos de João Grilo

Texto fonte	Texto alvo
Valha-me Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré! A vaca mansa dá leite, A braba dá quando quer. A mansa dá sossegada, A braba levanta o pé. Já fui barco, fui navio, Mas hoje sou escaler. Já fui menino, fui homem, Só me falta ser mulher (p.159)	Che la Madonna mi aiuti, Madre di Dio di Nazaret! La mucca domestica dà latte, quella selvaggia ne dà quanto vuole. Quella domestica con serenità, quella selvaggia scalcia. Ero barca, ero nave, ma oggi sono scialuppa. Ero bambino, ero uomo, mi manca solo essere donna (p.173).

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Ao contrário dos versos típicos de canções circenses, que foram mantidos em língua portuguesa, os versos de João Grilo foram traduzidos para a língua alvo. Na tradução foi mantida a estrutura das orações, conservando-se a ordem canônica das frases. Outro aspecto digno de nota é que na língua portuguesa é perceptível o uso do zeugma, no trecho “A vaca mansa dá leite, a [vaca] boa dá [leite] quando quer”. As palavras “leite” e “vaca”, são suprimidas na segunda oração, pois podem ser deduzidas pelo contexto. Por outro lado, no trecho em língua

italiana – *La mucca domestica dà latte, quella selvaggia ne dà quanto vuole* – para reproduzir a figura de linguagem zeugma o tradutor optou pelo pronome demonstrativo *quella*, ao se referir à *vacca selvaggia* e à *vacca domestica*, e fez uso da partícula *ne* para se referir ao *latte*. Assim, a escolha da estrutura e as imagens do texto fonte acarretaram a perda da rima e do ritmo característico da poesia.

#### **4.2.5 Elementos não verbais**

Os elementos não verbais presentes no texto fonte são ilustrações<sup>29</sup> e as caracterizações do texto que pertencem ao próprio gênero textual, como as rubricas, as falas e o emprego de letras maiúsculas para dar destaque aos nomes de quem está falando. Cardoso (2010, p.27) afirma que “A escolha do uso de maiúsculas iniciais em algumas palavras se dá propositalmente, acompanhando a grafia de Ariano Suassuna, para registrar a importância que o autor lhes outorga, escolhendo, para tal, grafá-las com maiúsculas iniciais”. Por se tratar de uma peça teatral, o tradutor recorreu aos mesmos elementos não verbais, como a manutenção das rubricas com algumas diferenças. No texto alvo, foram escritas em caixa alta, enquanto no texto fonte, não, conforme pode ser observado no quadro 8. Em relação ao uso de imagens, o texto fonte contém ilustrações produzidas por Manuel Dantas Suassuna, tanto na capa quanto dentro do corpo do texto. Já no texto alvo, a única ilustração que foi mantida foi a da capa, produzida por Fabio Leonardi, que seguiu um estilo que lembra pintores europeus, como Picasso e Miró, que de longe, seria uma estética armorial.

#### **4.2.6 Léxico**

A decisão da escolha do léxico é tomada juntamente com os fatores externos, pois é nas características lexicais que os fatores extratextuais são expressos. No *Auto da Compadecida*, o aspecto linguístico regional fica bem evidente através de expressões que são culturalmente marcadas, o que deve ter gerado desafios para o tradutor na versão para a língua italiana. Nos Quadros 12 e 20 destacamos, em negrito, alguns trechos retirados da obra com expressões que são culturalmente marcadas. Começando pelo aspecto das expressões idiomáticas, evidenciamos as seguintes passagens:

---

<sup>29</sup> Ver ilustrações de Manuel Dantas, filho de Ariano Suassuna, nos anexos.

Quadro 12 - Comparativo do trecho com os termos “levar carão” e “cara lisa”

Texto fonte	Texto alvo
JOÃO GRILO: Tenho visto poucos sujeitos <b>levar carão</b> e ficar com <b>cara lisa</b> como esse.	JOÃO GRILO: Ho visto poca gente <b>prendersi una brontolata</b> e rimanere <b>così di stucco</b> (p. 162).

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

No Quadro 12 acima, as expressões “levar carão” e “cara lisa” foram traduzidas para o italiano como *prendersi una brontolata* e *così di stucco*, respectivamente. Consultando alguns dicionários *online*, não foi possível encontrar as expressões por inteiro, apenas algumas partes, separadas. Em relação à primeira expressão, *brontolata* deriva de *brontolare*, que segundo o dicionário *Tommaseo Online* (2023) significa *Dicesi di chi non contento si lagna com basso mormorio di parole*, ou seja, demonstrar alguma insatisfação de maneira mais discreta. O “levar carão”, na linguagem regional, significa levar uma advertência, e geralmente não se dá de uma forma discreta. Consultando o dicionário *Treccani online*, para a palavra *brontolare* foi encontrada a seguinte definição: *Esprimere il proprio malcontento a voce bassa e sorda, o anche con parole distinte ma ripetute in modo fastidioso e insistente: non è mai soddisfatto di nulla e ha sempre da b. per qualche motivo*. Novamente, é enfatizado o fato de a insatisfação acontecer de maneira sutil, em uma voz quase nula.

Com relação à expressão “cara lisa”, que deriva de uma outra expressão brasileira, o “cara de pau”, significa alguém que não tem vergonha. Em italiano, essa expressão foi traduzida para *così di stucco*, que não foi encontrada por completo em dicionários *online*, apenas a palavra *stucco*. De acordo com o dicionário *Tommaseo Online* (2023), *stucco* significa *Lavori di scultura fatti di composizione. È un lavoro per aggiunta, mentre quello del marmo si fa per togliimento. Anche la materia di cui si fanno essi lavori*; ou seja, deriva de um material, no caso o mármore. Dessa forma, a expressão regional *così di stucco* traduz a ação de alguém que se manteve inabalado diante uma de bronca.

Os próximos exemplos se referem ao trecho retirado da cena em que a cidade de Taperoá é invadida por cangaceiros e os moradores são expostos a uma ameaça de morte. Nesse diálogo, as expressões destacadas são “safado”, “frouxo safado”, *mascalzoni*, plural de *mascalzone*, *pappamole* e “mangue”. Vejamos o Quadro 13:

Quadro 13 - Comparativo do trecho sobre os termos “safado”, “frouxo safado” e “mangar”

Texto fonte	Texto alvo
-------------	------------

<p>MULHER: E então? Pensa que vou fazer cara feia? Está muito enganado, tenho mais coragem do que muito homem <b>safado</b>. Você, sim, está aí em tempo de se acabar. Pensa que não vi as pernas de sua calça tremendo, desde que ele entrou? <b>Frouxo safado</b>, não lhe dou o gosto de me queixar de jeito nenhum. (Ao Cangaceiro.) Está pronto?</p> <p>CANGACEIRO: Estou.</p> <p>MULHER: Pois vamos. (Sai firmemente, acompanhada pelo marido, que cambaleia.) Eu não disse? Segure aqui, que eu ajudo. O padeiro se apóia na mulher e saem os dois abraçados.</p> <p>JOÃO GRILO: E é assim que serão dois numa só carne.</p> <p>CHICÓ: Não <b>mangue</b> não, João. Mulher valente! Safada mas valente (p. 113 -114).</p>	<p>DONNA: E allora? Pensi che metta il broncio? Ti sbagli di grosso, ho molto più coraggio di tanti uomini <b>mascalzoni</b>. Tu sì che stai per crollare, pensi che non abbia visto le gambe che ti tremano nei pantaloni, da quando lui è entrato? <b>Pappamolle e mascalzone</b>, non ti do il piacere di vedermi lamentare, mai e poi mai. (Al cangaceiro.) È pronto?</p> <p>CANGACEIRO: Pronto.</p> <p>DONNA: Allora andiamo. (Esce con fermezza, accompagnata dal marito che barcolla.) Che ti ho detto? Tieniti a me, che ti aiuto.</p> <p>IL FORNAIO SI APPOGGIA ALLA MOGLIE ED ESCONO ABBRACCIATI. JOÃO GRILO: E così non sono più due ma una carne sola.</p> <p>CHICÓ: Non <b>sfottere</b>, João. È una donna coraggiosa! Svergognata ma coraggiosa (p.121).</p>
--	--

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Começando pela primeira expressão destacada, consultando alguns dicionários de língua portuguesa e língua italiana, encontramos as seguintes definições:

Safado: Que age de maneira desacarada; sem vergonha; repleto de descaramento; descarado; desavergonhado. Que é levado, traquinas; travesso (MICHAELIS, 2023).

Na tradução para língua italiana, a expressão “safado”, no caso, “homem safado”, foi traduzido para *malcalzone*, mesmo termo usado para traduzir as palavras “canalhas”, conforme pode ser visto no seguinte trecho do Palhaço: *La Misericordiosa! Il giudizio di certi mascalzoni, tra i quali un sacrestano, un prete e un vescovo, per l'esercizio della morale*. Tal palavra também foi usada para caracterizar João Grilo, acompanhado de *stenterello* (SUASSUNA, 2015, p.15). Consultando alguns dicionários italianos *online*, encontramos as seguintes definições para o termo *mascalzone*:

Mascalzone: Agg. e S. m. Voce di dispr., Uomo vile e d'abbietta apparenza; giacchè dall'apparenza i più giudicano l'abbiettezza. Quasi Male calzato; come Machiavelli, Tristi chiodi. Pataff. 8. (C) E 'l mascalzon dicea: non dormirai. Franc. Sacch. Nov. 52. Quando io venni al vostro servizio, io era povero mascalzone, con quello indosso, e con quelle povere armicelle colle quali mi vedete al presente. Bern. Orl. 48. 38. Sopra lo scudo Brandimarte colse, Ad ambe man menando, il mascalzone (TOMMASEO, 2023).

No dicionário acima, *mascalzone* foi definido como alguém vil, de aparência abjeta. Dentro do contexto regional o termo se encaixaria na definição descrita, porém, ainda não foi o suficiente para abranger todas as conotações que a expressão concentra. Consultando mais dois dicionários, encontramos as seguintes respostas:

Uomo d'arme, masnadiero. Estens. Criminale di poco conto.

[1] Matteo Villani, *Cronica*, 1348-63 (fior.), L. 10, cap. 75, vol. 2, pag. 550.24: Fu preso messer Niccolò delle Mecche, e Ceccherello de' Boccoli con quattro loro masnadiieri di nome, e con sette altri **mascalzoni**, li altri congiurati tutti si dierono alla fuga.

[2] Filippo Villani, *Cronica*, p. 1363 (fior.), cap. 102, pag. 747.29: Messer Anichino co' suoi Tedeschi e co' molti **mascalzoni** che non sapieno né potieno vivere se non di rapina, nel mese di novembre in forma di compagna cavalcò in terra di Roma... (TESORO DELLA LINGUA ITALIANA, 2023)

O significado encontrado no dicionário *Tesoro della Língua Italiana* define *mascalzone* como um homem de armas ou ladrão e o contextualiza na produção do século XIV. Nessa circunstância, assim como ocorre com outros termos da obra, essa definição ainda não abarca as características da expressão tal como acionadas no texto fonte. Uma das definições para a palavra que mais se adequa à narrativa se encontra no dicionário *Accademia della Crusca*, empregado dentro de uma explicação sobre o conceito de “pícaro e picaresco”:

Nel DEL, tuttavia, i primi due significati sono attribuiti al termine in funzione di aggettivo riferibile a persona (‘listo, espablido’ e ‘tramposo y desvergonzado’), e segue, solo al quinto posto, quello del sostantivo connesso al personaggio della fortunata narrativa picaresca (‘personaje de baja condición, astuto, ingenioso y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido in España en el siglo XVI’). I vocabolari italiani dell’uso registrano il lemma sempre e solo come sostantivo, a volte distinguendo tra l’accezione specificamente letteraria e quella traslata e di uso comune:

- Zingarelli 2020: ‘popolano sfrontato, astuto e imbroglione, che figura in opere letterarie spagnole’ e, come estensione, ‘vagabondo, mascalzone’;
- GRADIT 2007: come tecnicismo letterario, ‘popolano furbo e spregiudicato che vive di espedienti e trovate ingegnose, di volta in volta mendicante, servo, scudiero, soldato o ladro, protagonista di romanzi picareschi’ e come estensione di uso comune ‘vagabondo, avventuriero, mascalzone’. (ACCADEMIA DELLA CRUSCA, 2023).

Ao definir os termos “*Pícaro*” e “*Picaresco*” (escrito de acordo com a grafia do dicionário), encontramos alguns significados que são caros ao contexto da narrativa, como “astuto”, “trapaceiro”, “enrolão”, “desavergonhado” (o famoso “cara lisa”, como explicado na subseção acima). Todos os adjetivos citados vão ao encontro da palavra “safado”, e também correspondem à figura do Pícaro, conforme comentado em seções anteriores durante as explicações sobre características da obra de Suassuna. Na citação acima, encontramos

*mascalzone* para definir um personagem pícaro no trecho *popolano sfrontato, astuto e imbroglione, che figura in opere letterarie spagnole' e, come estensione, vagabondo, mascalzone*. Acreditamos que o termo só pode ser empregado no masculino, pois nas definições sempre se referia a um *uomo*. Na tradução, o termo “safada”, no feminino, em língua portuguesa, foi traduzido para o italiano como *svergognata*.

O segundo termo destacado é “frouxo safado”, que foi traduzido como *pappamolle e mascalzone*. Focaremos apenas em *pappamolle*, que ainda carece de elucidação. O termo “frouxo”, na cultura nordestina, é usado para designar alguém que não é corajoso ou destemido. Em sua tradução, o termo *pappamolle* apresenta definições que correspondem bem aos conceitos empregados com a mesma conotação do termo “frouxo”, conforme a definição do dicionário online *La Repubblica* (2023): *Persona priva di volontà, di energia, di calore umano*; ou seja, alguém sem muita energia, entusiasmo.

O verbo “mangar”, por sua vez, é muito usado no Nordeste. Tem o sentido de brincar com alguém, caçoar, fazer chachota. Quando conjugado na segunda pessoa no modo imperativo vira “mangue”, como no trecho: “Não mangue, não”. Além desse uso em particular, há o homógrafo “mangue”, que conceitua o tipo de vegetação que compõe os manguezais. Desse modo, diante das múltiplas conotações que o termo carrega, possivelmente o termo foi um desafio para o tradutor. Na versão para a língua italiana, “mangar” foi traduzido para o verbo *sfottere*. De acordo com o dicionário online Treccani (2023), *Sfottere* significa *prendere in giro, canzonare*; ou seja, brincar com alguém ou provocar. O “mangar”, porém, vai mais ao encontro do sentido de caçoar, zombar de alguém, expôr ao ridículo.

Em algumas situações, uma mesma palavra repetida no texto foi traduzida para duas formas diferentes. É o caso da palavra “cabra”, que em alguns momentos foi traduzido para *sgherro* e em outros foi traduzido como *fifone*, conforme se lê no trecho abaixo:

Quadro 14 - Comparativo do trecho com o termo “cabra frouxo”

Texto fonte	Texto alvo
SEVERINO Atira, <b>cabra frouxo</b> , eu não estou mandando?	SEVERINO: Spara, <b>fifone</b> , non te lo sto forse ordinando? (130)

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

No exemplo acima, não foi utilizado o termo *pappamolle*, mencionado na tradução de “frouxo safado”, para “*pappamolle mascalzoni*”. Nesse trecho, a versão destacada foi traduzida para *fifone*”. Consultando alguns dicionários online, como *Tommaseo Bellini, Accademia della*

*Crusca e Tesoro della Lingua Italiana*, o significado de tal palavra somente foi encontrado no *Treccani* e no *La Repubblica*. Segundo Treccani (2023), *fifone* significa *persona molto paura*. Já o *La Repubblica* (2023) nos deu o seguinte significado: *Che, chi è molto pauroso: un ragazzo f.; i fifoni non mi piacciono*. Ou seja, o “frouxo” assume uma outra conotação, já não se refere mais a alguém que não tem energia ou entusiasmo; aqui, é alguém que está apenas no campo do medo. No contexto da obra analisada, Severino, o cangaceiro, cai em uma das armadilhas de João Grilo, acreditando que depois de morto poderia se encontrar com seu Padre Cícero e, em seguida, ser ressuscitado com o toque da gaita. Então, pede a seu caganceiro que atire. Nesse ínterim, o “cabra frouxo” se refere ao capanga de Severino, que dentro das definições vistas está longe de ser um *pappamolle*.

Outra escolha tradutória que chamou atenção está contextualizada na cena do julgamento, no qual João Grilo, depois de ter aceitado o combinado para ter uma segunda chance na Terra, usou dois termos para se referir ao Encourado: “danado” e “filho de chocadeira”, como se vê no Quadro 15:

Quadro 15 - Comparativo do trecho com os termos “danado” e “filho de chocadeira”

Texto fonte	Texto alvo
MANUEL: O caso é duro. Compreendo as circunstâncias em que João viveu, mas isso também tem um limite. Afinal de contas, o mandamento existe e foi transgredido. Acho que não posso salvá-lo.	MANUEL: Il caso è difficile. Capisco le circostanze in cui João ha vissuto, ma anche a questo c'è un limite. Infin dei conti, il comandamento c'è ed è stato trasgredito. Credo di non poterlo salvare.
A COMPADECIDA: Dê-lhe então outra oportunidade.	LA MISERICORDIOSA: Dagli allora un'altra opportunità.
MANUEL Como?	MANUEL: Come?
A COMPADECIDA: Deixe João voltar.	LA MISERICORDIOSA: Fa sì che João ritorni.
MANUEL: Você se dá por satisfeito?	MANUEL: Saresti soddisfatto?
JOÃO GRILO: Demais. Para mim é até melhor, porque daqui para lá eu tomo cuidado para a hora de morrer e não passo nem pelo purgatório, para não dar gosto ao cão.	JOÃO GRILO: Altroché. Per me è anche meglio, perché tornando laggiù posso prendere tutte le precauzioni e nell'ora della morte non passare nemmeno per il purgatorio, per non dare piacere al Diavolo.
A COMPADECIDA: Então fica satisfeito?	LA COMPADECIDA: Allora sei soddisfatto?
JOÃO GRILO: Eu fico. Quem deve estar <b>danado</b> é o filho de <b>chocadeira</b> (p.171)	JOÃO GRILO: Io sì. Chi si deve star <b>dannando</b> è quel figlio di un'incubatrice. (190).

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O termo “danado” possui diversas conotações. Nesse contexto em especial, tem um sentido de ira, de ficar irritado. Na região Nordeste, mais especificamente no Ceará, o “danado” também possui sentido de advérbio de intensidade, como na seguinte passagem do *Auto da Compadecida*, na fala de João: “Você ainda pergunta? Desde que cheguei que comecei a sentir um cheiro ruim danado” (p. 128). Também pode ser empregado como adjetivo, com sentido de alguém que faz travessuras, é esperto ou é malandro: “João, danado, ou você fala baixo ou eu o esgano já já” (p.38). Consultando um dicionário *online*, encontramos algumas definições para o termo “danado”:

Danado: (latim *damnatus*, a, um, condenado)

adjetivo e substantivo masculino

1. [Religião] Que ou quem foi condenado ao inferno (ex.: almas danadas; as penas dos danados). = MALDITO
  2. [Informal] Que ou o que sofre de raiva (ex.: cães danados; curador dos danados). = HIDRÓFOBO, RAIVOSO
  3. Que ou o que tem má índole. = MALDITO, MALÉVOLO, MAU, RUIM
  4. Que ou quem faz travessuras.
  5. [Informal] Que ou o que é esperto, hábil. = MALANDRO
  6. [Brasil, Informal] Que ou o que é corajoso, destemido. = VALENTÃO
- adjetivo
7. [Informal] Que sente irritação, indignação (ex.: fiquei tão danada que fui falar com o gerente). = CHATEADO, FULO, FURIOSO, IRRITADO, LIXADO, ZANGADO
  8. [Informal] Que foi danificado, estragado.
  9. [Informal] Que é muito grande (ex.: o jantar deu uma trabalhadeira danada). = ENORME, IMENSO
  10. Que tem grande disposição para ou muita vontade de (ex.: agora fiquei danado por uma cerveja gelada; ele é danado para a vigarice) (PRIBERAM, 2023).

A citação acima nos dá algumas definições para a palavra “danado”, empregado em diferentes contextos, incluindo o religioso. Na cultura popular, acredita-se que não é de bom tom usar tal palavra em casa, pois evocaria coisas ruins. Analogamente, não se deve usá-la com crianças (na comum expressão “criança danada”), pois pode remeter a algo demoníaco. Tal sentido foi empregado na obra *Auto da Barca do Inferno*, do escritor Gil Vicente (conforme foi mencionado na seção anterior), no seguinte trecho:

Vem um Sapateiro com seu avental e carregado de formas, e chega ao batel infernal, e diz:

SAPATEIRO: Hou da barca!

DIABO: Quem vem aí?

Santo sapateiro honrado,  
como vens tão carregado?...

SAPATEIRO: Mandaram-me vir assi...

E para onde é a viagem?

DIABO: Para o lago dos danados.

SAPATEIRO: Os que morrem confessados onde têm sua passagem? (VICENTE, s.d., p.8)

Na citação acima, temos um diálogo entre dois personagens, o Diabo e o Sapateiro. A cena se passa em um porto, no qual existem dois barcos; um deles vai para o céu e o outro vai para o inferno. Aqueles que foram de encontro à moral estabelecida pela sociedade são destinados ao “lago dos condenados”, ou seja, para o inferno. É o caso do personagem Sapateiro, que, apesar de ser um homem trabalhador, foi condenado ao inferno por ter roubado e enganado seus clientes. Na cena, o Diabo pergunta ironicamente o porquê de o Sapateiro “honrado” vir “tão carregado”, ou seja, com tantos pecados. Na versão em língua italiana foi utilizado o termo no gerúndio *dannando*, atribuindo, assim, o sentido de “está condenado”. Foi usado com uma conotação religiosa, da mesma forma que no *Auto da Barca do Inferno*. No dicionário *Tommaseo* podemos encontrar a seguinte definição para o termo em análise: “*Agg. Dal gerundio lat. Da dover essere dannato, nel senso di gravemente condannato, segnata*” (TOMMASEO, 2023) No dicionário *Tesoro della lingua italiana* encontramos algumas definições para o termo “*dannato*”, entre as quais estão:

Dannato: 1 Destinato per le sue colpe alla pena eterna. 2 Riconosciuto colpevole e colpito con una pena dall'autorità ecclesiastica. 3 Riconosciuto colpevole e colpito con una pena dall'autorità civile. 3.1 Meritevole di condanna. 4 Oggetto di un giudizio morale negativo. 5 Danneggiato fisicamente, guastato, ferito. 6 Esecrabile, degno di maledizione. 7 Dato per perso, considerato finito (TESORO DELLA LINGUA ITALIANA, 2023).

De acordo com as definições encontradas, foi possível evidenciar que em todas as explicações a palavra apresenta um sentido de condenado, de alguém ter que cumprir alguma pena. Dessa forma, é possível afirmar que foi perdido o tom de ira, de fúria, que o texto fonte trazia para o leitor.

A próxima escolha lexical a ser discutida é o termo “chocadeira”, que foi traduzido para *incubatrice*. No sentido literal, segundo o dicionário Michaelis, chocadeira é um “aparelho em formato de caixa, aquecido com iluminação elétrica, destinado a chocar ovo e abrigar crias durante os primeiros dias de vida” (MICHAELIS, 2023). Além do sentido literal, a palavra também apresenta outra conotação: a de alguém que não tem amor dos pais. Isso porque a ave, depois de chocada, precisa crescer e ter sua independência, e acaba não cultivando o sentimento de amor pelos familiares. Consultando alguns dicionários italianos, nos deparamos apenas com o sentido literal da língua portuguesa, ou seja, o sentido de incubadora, conforme pode ser visto nos exemplos abaixo:

Incubatrice: 1. In pollicoltura, apparecchio usato per l'incubazione delle uova, costituito, nella forma più semplice, da una cassa in materiale isolante, riscaldada ad aria o ad acqua o con altra sorgente termica, in cui, su ripiani mobili, vengono sistemate le uova. In puericoltura, speciale apparecchiatura atta a creare un ambiente condizionato che mira a proteggere la termoregolazione dei neonati immaturi e ad assicurare loro altre condizioni favorevoli (per es. aerazione continua, adatto grado di umidità, temperatura sufficientemente bassa dell'aria inspirata). Con funzione di agg., camera i., incubatrice di struttura più complessa, che consente di riunire contemporaneamente in un unico ambiente più neonati (TRECCANI, 2023).

Na definição acima vemos apenas o uso da palavra para se referir à incubadora. Por conseguinte, houve a perda da provocação de João Grilo, pois, no contexto cultural do Brasil, chamar alguém de filho de chocadeira é ofensivo.

Um vocábulo muito caro ao contexto brasileiro e que tem um sentido muito acolhedor é o léxico “chamego”. O termo também apresenta uma conotação sexual e o significado de apego a alguém ou a alguma coisa, como exposto no verbete a seguir:

Chamego: 1. Estado de excitação que antecede o ato libidinoso 2. Contato corporal sensual e carinhoso, carícia ou troca de carícias sexuais; sarro, bolinação: "Me faz um denço, me faz um chamego / Me tira o sossego, me faz cafuné / Me faz um denço, me faz um chamego / Me faz bem homem que eu te faço bem mulher" (Martinho da Vila, "Me faz um denço"). 3. Atração sexual 4. Namoro, flerte 5. Apego ou afeição por alguém, sem conotação sexual; (relação de) afeto, ternura: "(...) chamego, um nhenhém dengoso (...)." (João Guimarães Rosa, *Noites do sertão*) 6. Apego, afeição por alguma coisa: *Tinha o maior chamego por sua coleção de discos*. 7. N.E. Fascínio, encanto, ou aquilo que os provoca (AULETE, 2023).

Na obra, o termo foi mencionado três vezes e usado com diferentes conotações. De acordo com a definição acima, retirada do dicionário *online Aulete*, vemos que há dois contextos para o emprego da palavra chamego: um sexual e um mais voltado para o campo das relações afetivas. Na versão para língua italiana, o termo foi traduzido de maneiras diferentes: *confusione*, *baccano* e *scantate*. Nos Quadros 16 a 18, comentaremos as três vezes em que foi usado e o sentido empregado em cada uma delas. Começamos pelo Quadro 16:

Quadro 16 - Comparativo do termo “chamego” traduzido para *baccano*

Texto fonte	Texto alvo
JOÃO GRILO: Que é isso? Que é isso? O senhor não tem vergonha de dizer essas coisas diante do bispo? Descome, não descome! Que conversa mais imoral! Que <b>chamego</b> é esse? (101).	JOÃO GRILO: Che fa? Che fa? Non si vergogna a dire certe cose davanti al vescovo? Defeca, non defeca! Che modo immorale di parlare! Che <b>baccano</b> è mai questo? (p.102).

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

No exemplo da citação acima, o termo *chamego* foi usado por João Grilo, de forma dissimulada, para repreender a fala da Mulher do padeiro, que havia ido tomar satisfações sobre a venda do gato que, segundo ele, “descomia” dinheiro. Nesse contexto, a palavra *chamego* foi empregada com sentido mais sexual, dando a entender que a personagem estava tratando de um assunto que não deveria ser mencionado perto de um membro da Igreja. Na versão em italiano, *chamego* foi traduzido para *baccano*. Consultando o dicionário encontramos a seguinte definição para o termo:

Baccano: s. m. [prob. alteraz. del lat. Bacchanal: v. bacchanale2]. – Strepito assordante fatto da più persone che alzano troppo la voce litigando, o nel gioco, per protesta, ecc.: far b., sollevare b.; b. assordante, indiatolato; e poi, dico la verità, i b. non mi piacciono (Manzoni); con sign. attenuato, chiasso rumoroso: non fate tanto b., ragazzi! Fig., fare b., far molto parlare di sé; fare b. per qualcuno, per qualche cosa (o intorno a qualcuno, a qualche cosa), dare grande pubblicità, levarne scandalo, e sim.; meno com., in queste accezioni, di far chiasso (TRECCANI, 2023)

Nos Quadros 17 e 18 outros dois momentos em que a palavra é usada, primeiro no contexto em que todos são surpreendidos pela chegada do Cangaceiro, no Quadro 17:

Quadro 17 - Comparativo do termo “chamego” traduzido para *scenate*

Texto fonte	Texto alvo
BISPO, desmaiando: Ai! SEVERINO, dando-lhe um pontapé: Levante-se e deixe de <b>chamego</b> . Xilique comigo não pega. (O Bispo levanta-se vagarosamente.) Vossa Reverendíssima vai-me desculpar, mas deixe ver os bolsos. (p.107).	VESCOVO svenendo: Ahi! SEVERINO dandogli un calcio: Si alzi, basta con le <b>scenate</b> . Gli svenimenti con me non attaccano. (Il vescovo si rialza lentamente.) Vostra Reverendissima mi scuserà, ma mi lasci vedere nelle tasche (p. 109).

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

No exemplo acima, percebe-se que a palavra *chamego* foi traduzida por *scenate*, indo ao encontro do sentido texto-fonte, tendo em vista que o personagem estava “fazendo cena”, ou como afirma o personagem Severino, estava dando um “xilique”.

Em seguida, no Quadro 18, durante o debate entre a Compadecida, Manuel e o Encourado sobre quem deve ou não ser salvo:

Quadro 18 - Comparativo do termo “chamego” traduzido para *confusione*

Texto fonte	Texto alvo
-------------	------------

ENCOURADO: Grande coisa esse <b>chamego</b> que ela faz para salvar todo mundo! (p.171)	DIABOLO: Che gran bella cosa questa <b>confusione</b> che sta montando per salvare il mondo intero! (p. 175)
---	--

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

A tradução de *chamego* para *confusione* revela a dificuldade em transportar para o texto alvo uma palavra que tivesse a mesma, ou semelhante, carga semântica que a palavra *chamego*, dentro desse contexto, possui. O termo se refere a uma demonstração de afeto, carinho, intimidade entre duas pessoas. No contexto da cena em que Nossa Senhora defendia João Grilo, a palavra *chamego* transmite uma ideia de um gesto amoroso, protetor ou reconfortante defendia João Grilo. Na tradução, esse tom mais afetuoso se perde e ganha uma conotação de tumulto ou bagunça.

Outra questão acerca das escolhas lexicais que o tradutor teve que fazer se refere aos neologismos dentro da obra. Escolhemos três exemplos, retirados do texto fonte, de palavras que foram criadas pelo escritor Ariano Suassuna. O primeiro exemplo foi retirado do episódio em que João Grilo planejava mais um de seus golpes com seu fiel companheiro de trapações. Na tentativa de conseguir algum dinheiro, João tira vantagem de um dos pontos fracos da mulher do padeiro, animais. Como a mulher estava carente de animal de estimação, tendo em vista a recente morte de sua cachorra, João Grilo resolveu negociar a venda de um gato que tinha uma grande habilidade, como se vê no Quadro 19:

Quadro 19 - Comparativo do trecho com o neologismo “descomer”

Texto fonte	Texto alvo
JOÃO GRILO: Pois vou vender a ela, para tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que <b>descome</b> dinheiro. CHICÓ: <b>Descome</b> , João? JOÃO GRILO: Sim, <b>descome</b> , Chicó. Come, ao contrário (p. 72).	JOÃO GRILO: Ecco, le voglio vendere, perché prenda il posto del cane, un gatto meraviglioso, che <b>defeca</b> soldi. CHICÓ: <b>Defeca</b> , João? JOÃO GRILO: Sì, <b>defeca</b> , Chicó. Il contrario di mangiare (p. 86).

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O termo *descome* é um exemplo de neologismo que representou um desafio para o tradutor. Segundo Riccardo Greco, para criar neologismos é preciso ser muito criativo. Caso optasse por *smangia* soaria artificial, então decidiu manter o termo padrão *defecava*, mesmo sabendo da perda sofrida pela imagem construída no texto fonte. Então, por assonância, o tradutor faz referência à assonância entre *descomer* e *defecar*, conforme foi revelado na entrevista. Riccardo Greco, provavelmente, leu o folheto *O Cavalo que defecava dinheiro*, que

foi um dos que inspiraram a obra de Suassuna. Então, partimos da hipótese de que haveria, aqui, uma influência do texto-fonte sobre a tradução.

O próximo neologismo a ter sua tradução comentada aparece no contexto de uma cena que ocorre pouco depois de a Mulher descobrir que o gato não descomia dinheiro. Em meio à confusão da Mulher tirar satisfações com João e Chicó (o bispo, o padre e o marido da mulher também estavam presentes), escutam-se barulhos de tiros pela cidade; era a invasão do cangaceiro Severino de Aracajú na cidade de Taperoá. Em meio a vários diálogos, destacamos um em que, antes de ameaçar matar João Grilo, pergunta primeiro o seu nome:

Quadro 20 - Comparativo do trecho com o neologismo “Vossa Desgracência”

Texto fonte	Texto alvo
SEVERINO: Diga então o nome de <b>Vossa Desgracência</b> (p. 101).	SEVERINO: Allora dimmi il nome di <b>Vostra Disgraziria</b> (p. 123)

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O neologismo foi empregado no pronome de tratamento *Vossa Desgracência* para se referir a João Grilo. O termo usado é um pejorativo de “Vossa Excelência”. Uma vez que o objetivo de Severino era matar João, não poderia usar um pronome de tratamento que desse tanta importância ao personagem. Em italiano, o termo escolhido foi *Disgraziria*, que provavelmente é um neologismo criado pelo tradutor ou um termo de algum dialeto local, levando em consideração que, na entrevista, Riccardo afirmou ter se baseado no modo rural de *contadini*, para desenhar as falas dos personagens. Considerando a limitação geográfica de identificar o termo como pertencente a alguma fala local e também levando em conta que no momento da entrevista tal palavra ainda não tinha sido identificada, partimos do pressuposto de que o termo em destaque, na versão italiana, seja um neologismo. Afinal, ao ser pesquisada, essa palavra não foi identificada em nenhum contexto – o que seria uma contradição, levando em conta a afirmação anterior sobre traduzir neologismos.

#### 4.2.7 Sintaxe

A sintaxe é o último fator intratextual a ser comentado nesta subseção. A análise sintática permite compreender a forma e o estilo em que as orações foram escritas no texto, para, enfim, possibilitar a compreensão da estrutura interna da obra e ter acesso até mesmo a dimensões extratextuais. De acordo com Nord:

A análise da sintaxe revela informações sobre as características do assunto (por exemplo, simples ou complexo), a estruturação textual (relevo informacional, ordem de detalhes informacionais) e características suprasegmentais (intensidade, velocidade e tensão) (NORD, 2016, p. 209).

Essa análise auxilia no reconhecimento de textos simples e complexos. As questões suscitadas por ela irão variar de acordo com vários fatores, como gênero textual – pois gêneros diferentes cumprem objetivos diferentes – o público, o meio e o idioma – como no caso do português e italiano, que possuem algumas estruturas sintáticas distintas. Em suma, a junção de todos os fatores de análise vistos até o momento será importante para realizar a análise sintática do texto.

Retiramos alguns trechos da tradução para comentarmos algumas escolhas tradutórias que refletem a questão sintática. O primeiro exemplo é a conhecida frase de Chicó, “Não sei, só sei que foi assim”, que se repete seis vezes no texto. Na versão em italiano, a frase ficou *Non lo so, so solo che è così*.

Quadro 21 - Comparativo do trecho com a expressão “Não sei, só sei que foi assim”

Texto Fonte	Texto Alvo
CHICÓ: Ah, eu levantei um braço e acenei, acenei, até que uma lavadeira me avistou e vieram me soltar.	CHICÓ: Beh, ho alzato un braccio e fatto cenno, più di una volta, fì nché una lavandaia mi ha visto e mi sono venuti a liberare.
JOÃO GRILO: E você não estava com os braços amarrados, Chicó?	JOÃO GRILO Ma non avevi le braccia legate, Chicó?
CHICÓ: João, na hora do aperto, dá-se um jeito a tudo.	CHICÓ: João, nel momento del bisogno, uno s'ingegna.
JOÃO GRILO: Mas que jeito você deu? CHICÓ: <b>Não sei, só sei que foi assim.</b> Mas deixe de agonia, que o povo vem aí (p. 44)	JOÃO GRILO: E quindi come hai fatto? CHICÓ: <b>Non lo so, so solo che è così.</b> Smettila di tormentarmi, che arrivano (p.128).

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Nota-se em relação à estrutura pouca diferença, mas o suficiente para fazer algumas observações. Em língua portuguesa, temos orações coordenadas e uma omissão do objeto direto no trecho “Não sei”, que tem seu complemento retomado pelo contexto da conversa. Chicó não sabe da resposta daquela pergunta, no caso, como ele conseguiu acenar se estava com os braços amarrados. Em italiano, a própria estrutura da língua não permite essa omissão por completo, pois o complemento é retomado pelo *pronome diretto lo*, que tem por função, substituir o *oggetto diretto*.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação teve como objetivo realizar uma análise crítica da tradução do *Auto da Compadecida* (2018), realizada pelo tradutor Riccardo Greco, que a intitulou *La Misericordiosa*. Por ser uma obra em que as marcas de regionalidade nordestina se sobressaem, impõem ao tradutor muitos desafios no processo de transposição do texto fonte para o texto alvo. Para realizar a análise do *Auto da Compadecida* para língua italiana, baseamo-nos na Abordagem Funcionalista de Tradução, apoiando-nos nas ideias de Katharina Reiss e Hans. J Vermeer e no modelo de tradução funcionalista apresentado por Christiane Nord (2016) em sua obra *Análise Textual em tradução: bases, métodos e aplicação didática* (2016). Nord continuou as ideias defendidas pelos autores mencionados e atualmente tem tido grande destaque na área.

O modelo de tradução apresentado na obra já mencionada lança como sugestão etapas que devem ser consideradas antes de se iniciar um processo tradutório, a saber, a identificação de fatores extratextuais e intratextuais. A entrevista com o tradutor Riccardo Greco, realizada em formato digital, foi fundamental para executar a análise porque nos deu pistas para identificar e compreender algumas escolhas tradutórias. Uma dessas opções foi a tradução do termo “amarelo”, que remete à fragilidade física, permitindo-nos fazer uma associação com Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, apesar de o personagem não apresentar as astúcias dos “quengos” (VASSALO, 2022, p. 53), cujas proezas foram sinalizadas no capítulo 1 este trabalho, quando foi feita uma relação de João Grilo com Lazarillo de Tormes e Pedro Urdemales, ou Pedro Malazartes (como ficou conhecido no Brasil e em Portugal).

Na entrevista realizada com o tradutor, ele reafirma a dificuldade de traduzir o vocábulo e em uma nota na tradução afirma que criou a estratégia de traduzir o termo a partir de referências que permitiriam a um italiano identificar as conotações que o vocábulo poderia carregar consigo. Desse modo, escolheu o termo *Stenterello*, uma máscara toscana, para traduzir “amarelo”, por ser uma palavra comum nos dicionários italianos. *Stenterello* funciona como um substantivo e também como adjetivo, pois mantém prováveis características físicas com João Grilo, resultantes da falta de amparo econômico e social. Apesar de o tradutor afirmar em nota não ter tido a intenção de “toscanizar” um sertanejo como João Grilo<sup>30</sup>; tal escolha deixa patente a busca do tradutor por recriar a mesma coerência e coesão textual presentes no texto fonte

---

<sup>30</sup> (...) lungi da me l'idea di toscanizzare un sertanejo! –, ma all'uso moderno dell'espressione “stenterello” e che un lemma comune nei nostri dizionari. Amarelo è infatti un aggettivo sostantivato che riassume in un unico lessema varie caratteristiche. Il riferimento cromatico rimanda a un carnato giallognolo, o anche pallido, dovuto a una scarsa alimentazione. (GRECO, 2015, p. 237).

(popular e erudito) mesma estratégia é adotada para a tradução de outros termos culturalmente marcados no texto fonte, como a tradução do termo “vaqueiro” para *mandriano* e do termo “cabra” para *sgherro*, dentre outros exemplos que foram vistos na análise.

Outro elemento da tradução que Riccardo Greco aponta como desafio foram os versos cantados pelo palhaço na introdução da peça, que são bem característicos da tradição circense, conforme discutido ao longo da dissertação. Tais versos lembraram ao tradutor uma canção infantil italiana chamada Girotondo: *Giro giro tondo/ casca il mondo/ casca la terra/ tutti giù per terra!* (GRECO, 2022). Contudo, Greco não quis usá-los em substituição aos versos do palhaço, porque em sua perspectiva tal atitude domesticaria o texto original ao imaginário italiano.

No início da pesquisa, levantamos a hipótese de que os nomes de lugares e de biodiversidades da fauna e flora foram mantidos em língua portuguesa para aproximar o leitor italiano da cultura brasileira. Ao longo da análise, tal hipótese foi reafirmada em cada fator de análise, tanto o extratextual, quanto o intratextual. Em relação aos fatores extratextuais, essa postura de apresentar a cultura nordestina para o leitor italiano é confirmada a partir da identificação de sua intenção com o texto alvo. Tal intenção pode ser vista tanto na entrevista quanto no próprio corpo do texto alvo, através das escolhas lexicais do tradutor.

Em entrevista, Riccardo Greco afirma que a tradução foi resultado de um capricho seu, pois ele passou a amar o *Auto da Compadecida* desde o primeiro contato que teve com a obra, no período em que estava estudando o Nordeste brasileiro por conta de seu doutorado. Desse modo, assim que conseguiu se tornar editor, precisou saldar a dívida do compromisso que tinha firmado. A intenção também pôde ser extraída dos elementos paratextuais presentes na tradução, pois no posfácio há uma considerável quantidade de informações a respeito da produção e da trajetória de Ariano Suassuna, ficando evidente a intenção de apresentar ao leitor italiano a cultura brasileira, através da pessoa e do escritor paraibano.

A análise dos elementos intratextuais foi a parte que mais gerou expectativas, pois exigiu uma leitura mais atenta e um critério de escolhas para selecionar os termos que mais despertaram atenção para montar a análise. Nem todos os termos encontrados durante a pesquisa foram adicionados na escrita deste trabalho. Dentre os fatores intratextuais, os que se destacaram foram os lexicais. No que tange a esses aspectos, a análise da tradução da palavra “chamego” chamou a atenção, pois ela foi traduzida de três formas diferentes: *confusione*, *scenate* e *baccano*, ou seja, para um termo com várias conotações possíveis foram empregados mais de um tipo de tradução, na tentativa de adequá-lo ao contexto.

A tradução do vocábulo *chamego* por *scenate*, por exemplo, revela o desafio que o tradutor provavelmente enfrentou para encontrar expressões que tivessem alguma correspondência com uma palavra tão cara ao português brasileiro, encontrada em diversas composições musicais de cantores nacionais que vão desde Luiz Gonzaga – com a conhecida música intitulada *Xamêgo*, grafada com x: *O xamêgo dá prazer/ O xamêgo faz sofrer/ O xamêgo às vezes dói* – a cantores da contemporaneidade, como a dupla Anavitória, com a música *Chamego meu*.

O *Auto da Compadecida* é uma obra que ainda encanta muitos brasileiros, porque trata de temas que são universais. Desse modo, cada pessoa leitora, independente da região do país em que se encontra, pode se identificar com um João Grilo, esse sertanejo que precisa ser “esperto” para fugir das adversidades da vida, ou com um Chicó, que fantasia para contar boas histórias às pessoas ao redor (vale lembrar que a história do Pirarucu seria uma típica história de pescador). A tradução, dentro de suas possibilidades, fez o seu papel: o de mediar duas culturas distintas, mas que se encontraram, a partir do efeito que Suassuna gostava de causar nas pessoas, o risível. Tal elemento, o riso, muito presente na obra de Suassuna, é universal porque faz parte do ser humano, pois, segundo Bergson (1983), só rimos daquilo que é humano. Sobre o riso em Suassuna, Cardoso (2010, p.50) afirma em sua tese:

Se por um lado, a recorrência ao elemento popular e a notoriedade do teatro cômico de Ariano Suassuna, muitas vezes leva a uma análise apressada, em que se considera ser o riso é seu único ou maior tempero, por outro, há a consciência de que o autor nunca perde a dimensão trágica da vida. Em realidade, Suassuna inaugurava sua dramaturgia com uma tragédia, que, em realidade, não será a única em sua obra. A persistência desse elemento popular, eivado pelo riso e/ou pela dor humanos e o recorte espacial a ele concedido são claramente marcados desde sua primeira peça. O sertão estava lá e também os dramas e conflitos humanos que tinham como pano de fundo um fato histórico, ocorrido no interior da Paraíba, que afetara a política do país.” (p. 50)

No entanto, valeria afirmar que é no Teatro onde o autor encontrará o riso. Isso porque não o faz nem na poesia, nem no romance. O dramaturgo rompe um ciclo de tristeza e dor quando escreve um entremez ara sua noiva, Zélia. A partir desse momento, será o teatro, então, este reduto em que a dor não é onipotente.

## REFERÊNCIAS

- A ORIGEM da Família Suassuna. Direção: Claudio Brito. João Pessoa: [s.n.], 2017. 1 vídeo (50 min) Publicado pelo canal TV IFPB. Disponível em: <https://youtu.be/8XGLa9cIY1s>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- ACCADEMIA DELLA CRUSCA. **Accademia della Crusca** [online]. 2023c. Disponível em: <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/dizionari/6225>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- ANÔNIMO. **Lazarillo de Tormes**. Trad. Pedro Câncio da Silva. São Paulo: Página Aberta; Brasília, DF: Consejería de Educación de la Embajada de Espana, 1992. (Coleção-Collección Orellana; 4)
- ANTERA. Escola de Educação Online. **Commedia dell'Arte**. [S.l., s.n.] 2021. Disponível em: <https://anteracom.wordpress.com/2021/06/26/commedia-dell-arte/>. Acesso em: 2 fev. 2023
- ARLECCHINO. *In*: GARZANTILINGUISTICA. **Garzantilinguistica**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://www.garzantilinguistica.it/>. Acesso em: 6 ago. 2022.
- ATHAYDE, João Martins de. **As proezas de João Grilo**. 1981. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&pagfis=17393>. Acesso em: 10 set. 2022.
- AULETE. **Aulete Digital** [online] 2023. Disponível em: <https://aulete.com.br/>. Acesso em: 8 fev. 2023.
- BARROS, Leando Gomes de. **O dinheiro**. Recife, 1909. Disponível em: <http://www.cordelendo.com/2020/05/classicos-do-cordel-o-dinheiro-ou-o.html>. Acesso em: 6 ago. 2022.
- BARROS, Leandro Gomes de. **O cavalo que defecava dinheiro**. Juazeiro, 1976. Disponível em: <http://www.ablc.com.br/o-cavalo-que-defecava-dinheiro/>. Acesso em: 5 ago. 2022.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do riso**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora. Perspectiva, 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.
- BUONO, Luigi del. **Le cinque epoche di Stenterello: ovvero, Il morto del mantello rosso nel castello dei prodigi**. Firenze: Adriano Salani, 1872. Disponível em: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_iXRXrjhnIwYC/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_iXRXrjhnIwYC/page/n3/mode/2up). Acesso em: 10 fev. 2023.
- CARDOSO, Maria Inês Pinheiro. **Cavalaria e picaresca no Romance d'A Pedra do Reino de Ariano Suassuna**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010

CARDOSO, Zélia de Almeida. O drama histórico latino e suas projeções no mundo renascentista e barroco. **Revista Letras Clássicas**, n. 6, p. 161-195, 2002.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 1998.

CATFORD, J. C. **Uma teoria linguística da tradução**. Tradução do Centro de Especialização de Tradutores da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix, 1980.

C'È DEL buono in Stenterello. [S.l., s.n.], 22 out. 2012. 1 vídeo (3 min). Scritto e diretto da Alessandro Riccio. Con Alessandro Riccio, Silvia Paoli, Alesso Nieddu, Silvia Frasson, Daniele Bonaiuti e Nicanor Canellieri. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qbmgEfN89yI&t=4s&ab\\_channel=tedavi98](https://www.youtube.com/watch?v=qbmgEfN89yI&t=4s&ab_channel=tedavi98). Acesso em: 10 fev. 2023.

CÍCERO, Marcos Túlio. De optimo genero oratorum. O melhor gênero de oradores. Trad. De Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Pedro Colombarolli Zoppi. In: FURLAN, Mauri. **Scientia tradutionis**, Florianópolis, UFSC, n. 10, 2011.

COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de Literatura**. 3. ed. 1978, p. 75.

DANTAS, Carlos Jorge. **História da literatura de cordel**: período de formação. Fortaleza: FGF, 2015.

DANTE, Alighieri. **Divina Commedia**. Roma: Newton Compton Editori, 2017.

FARSA toscana: La villana di Lamporecchio. [S.l., s.n.], 21 fev. 1973. 1 vídeo (37 min). Rielaborazione e adattamento di Belisario Randone. [Publicado pelo canal Amante del teatro]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=seMMqjh\\_s5U](https://www.youtube.com/watch?v=seMMqjh_s5U). Acesso em: 10 fev. 2023.

FERRARI, Daniele. Briguella. **Teatro, Comunicazione, Arte**, 2022. Disponível em: <https://www.danieleferraritca.it/brighella/>. Acesso em: 5 ago. 2022.

FILASTROCCHIE. Stenterello. 30 gen. 2015. Disponível em: <https://www.filastrocche.it/feste/stenterello/>. Acesso em: 8 fev. 2023.

FREITAS, Nanci. A Commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim. **Texto escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, n.1, v. 5, p. 65-74, 2008.

FRÖHLICH, Luciane Reiter. **Sendbrief vom Dolmetschen de Martinho Lutero**. 94f. 2004. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

GARCÍA, Flávio. **Copilaçam de estudos vicentinos–I–Virtual**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

GINEVRA degli almieri sepolta viva in Firenze. [S. l.: s. n.], 1 mar. 2009. 1 vídeo (102 min). Con Sauro Artini, Matteo Cichero, Andrea Giorgi, Davide Trinci, Claudia Boddi, Stefano Grifoni, Manuelita Baylon, Sabrina Cini, Stefano Miniati. Videoriprese: Il gobbo e la giraffa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cbZvs9qyaQI>. Acesso em: 10 fev. 2023.

GOLDONI, Carlo. **Il teatro comico**. Mursia, Milano, 1969.

GRECO, Riccardo. Entrevista concedida a Ana Cláudia do Nascimento Araújo (Online), 22 mar. 2022.

HEIDERMANN, Werner (org.) **Clássicos da teoria tradução**. Antologia bilíngue, alemão-português. 2. ed. v. 1. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução: 2010.

HOLMES, J. S. The name and nature of translation studies. *In*: HOLMES, James S. **Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Amsterdam: Rodopi, 1972 (1988). p. 67–80.

JERÔNIMO. **Carta a Pamáquio sobre os problemas da tradução**. Ep. 27. Trad. Aires A. Nascimento. Lisboa: Edições Cosmos, 1995.

LA REPUBBLICA. **La Repubblica**. 2023b. Disponível em: <https://dizionari.repubblica.it/>. Acesso em: 9 fev. 2023.

LARBAUD, V. **Sob a invocação de São Jerônimo**. Ensaios sobre a arte e técnicas de tradução. Trad. de Joana Angélica d'Avila Melo e João Ângelo Oliva. São Paulo: Editora Mandarin, 2001.

LAVAL, Ramón Arminio. **Cuentos de Pedro Urdemales**:(Trabajo leído en la Sociedad de folklore chileno). Imprenta Cervantes, 1925.  
<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0008934.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2022.

LILLIE, Barry. Three Traditional Italian Carnival Masks. **Italy Magazine**, Edgartown, 2 abr. 2014. Disponível em: <https://www.italymagazine.com/featured-story/three-traditional-italian-carnival-masks>. Acesso em: 8 ago. 2022.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. [online] 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/okPG7/safado/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

MICHAELIS. **Dicionário Michaelis**. 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 8 fev. 2023.

MOREIRA, Rubenita Alves. **Dos mitos à Picaresca**: Uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

NASSAR, Raduan; VILAÇA, Marcos; FERNANDES, Millôr. Cantigas d'amigos. **Cadernos da Literatura Brasileira**, n. 10, p. 14-21, 2000.

NEGRI, Jason. Brighella Masks. **The Venetian Masks** [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://www.thevenetianmasks.com/brighella-masks/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Trad. Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

OSCAR, Henrique. Prefácio. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 39. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

OUSTINOFF, Michaël. **Tradução** [recurso eletrônico]: história, teorias e métodos. Trad. Marcos Marcionilo. 1.ed. São Paulo: Parábola, 2020.

PFAU, Monique; ZIPSER, Meta Elisabeth. Entrevista com Christiane Nord. **Cadernos de Tradução**, v. 2, n. 34, p. 313-337, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v2n34p313>. Acesso em: 10 ago. 2022.

PICCINI, Giulio. **L'origine Della Maschera Di Stenterello (Luigi Del Buono, 1751-1832): Studio Aneddotica Di Jarro** [pseud., Ie Giulio Piccini] Su Documenti Inediti. A. Forni, 1898.

PIRARUÁ, Silvinho; SOUZA, Anselmo Vieira de. **O castigo da Soberba**. s/d. Disponível em: <http://cordelparaiba.blogspot.com/2014/03/o-castigo-da-soberba-obra-recolhida-por.html>. Acesso em: 6 ago. 2022.

PRIBERAM. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. [online]. 2023. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/danado>. Acesso: em 23 jan. 2023.

RABETTI, Beti (org.). **Teatro e comicitàs**: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

REISS, K.; VERMEER, H. J. **Fundamentos para una teoría funcional de la traducción**. Trad. de Sandra García Reina; Celia Martín de León. Madri: Ediciones Akal, 1996.

REISS, K.; VERMEER, H. J. **Towards a General Theory of Translational Action**. Trad. Christiane Nord. Londres. Nova Iorque: Routledge, 2013.

ROMÃO, T. L. C. As versões alemã e francesa de “O Quinze” de Rachel de Queiroz: transferências culturais à luz da teoria do escopo e da abordagem funcionalista da tradução. **Revista Cultura & Tradução**, v. 5, p. 463-480, 2017.

ROMÃO, T. L. C. **Definições de tradução e evolução dos estudos tradutórios**. In: Marlene Mattes/Pedro Theobald. *Ensino e Cultura Contemporânea*. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

SANCTIS, Francesco. **Storia della letteratura italiana**. Firenze, 1965. Disponível em: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_8/t219.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t219.pdf). Acesso em: 31 jul. 2022.

SILVA, Rosangela Divina Santos Moraes da. **Rastros do Auto Medieval e Vicentino no teatro do Nordeste brasileiro**. 2019. 459f. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2019. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/88843>. Acesso em: 8 ago. 2022.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 39. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SUASSUNA, Ariano. Despedida. **Diário de Pernambuco**, Recife, 9 ago. 1981. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_16&pasta=ano%20198&pesq=N%C3%83O%20ME%20COBREM%20MAIS%20LIVROS%20QUE%20N%C3%83O%20ESTOU%20MAIS&pagfis=31310](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_16&pasta=ano%20198&pesq=N%C3%83O%20ME%20COBREM%20MAIS%20LIVROS%20QUE%20N%C3%83O%20ESTOU%20MAIS&pagfis=31310). Acesso em: 29 jan. 2023.

SUASSUNA, Ariano. **La Misericordiosa**. Trad. Riccardo Creco. Livorno: Vittoria Iguazu, 2015.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Universitária UFPE, 1974. 2. ed. rev. e amp. sem ilustr., separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento, v.4, n. 1, p. 39-64. Recife: Condepe, jan.-jun. 1974.

SUASSUNA, Ariano. Palestra de abertura. **Festival da Juventude, ano II, Vitória da Conquista**, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QVb1OtBCqU0>. Acesso em: 20 fev. 2022.

TAVARES, Braulio. Tradição popular e recriação no Auto da Compadecida. In: SUASSUNA, Ariano. **O Auto da Compadecida**. 39. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI. **Tesoro Della Lingua Italiana**. [online]. 2023b. Disponível em: <http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/index.php?vox=033839.htm>. Acesso em: 9 fev. 2023.

TOMMASEO. **Tommaseo Online**. 2023a. Disponível em: <https://www.tommaseobellini.it/#/items/313>. Acesso em: 9 fev. 2023.

TRECCANI. **Enciclopedia dei ragazzi**. 2005. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/brighella\\_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/brighella_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/). Acesso em: 06 fev. 2023.

TRECCANI. **Treccani** [online] 2023. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/>. Acesso em: 8 fev. 2023.

TV BRASIL. **Recordar é TV reverencia o talento de Ariano Suassuna**. TV Brasil, 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=JYwkqT5LX\\_0&ab\\_channel=TVBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=JYwkqT5LX_0&ab_channel=TVBrasil). Acesso em: 20 jun. 2022.

VASSALO, Lígia. **O sertão medieval e o teatro de Ariano Sussuana**. 2ªd. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2022.

VITORINO, Isabelle. Resenha Especial: Auto da Compadecida por Ariano Suassuna. **Mundo dos Livros** [online], 25 mar. 2021. Disponível em: <https://www.mundodoslivros.com/2021/03/resenha-especial-auto-da-compadecida.html>. Acesso em: 8 fev. 2023.

VITTORIA IGUAZU. **Vittoria Iguazu Editora**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://www.vittoriaiguazueditora.com/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

## APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM RICCARDO GRECO

### Entrevista em português

**Ana Cláudia:** Qual a importância de Ariano Suassuna na Itália? O autor é conhecido em Toscana?

**Riccardo:** Infelizmente, acredito que a importância e a circulação das obras sejam dois elementos que estão intimamente ligados e, por isso, temo que nem na Itália em geral, nem na Toscana, em particular, além dos especialistas, haja muitos leitores de Suassuna.

**Ana Cláudia:** Qual o motivo da tradução do livro? A editora tem uma identificação com a literatura brasileira?

**Riccardo:** A tradução é capricho e um desafio meu. Adorei o Auto da Compadecida desde o primeiro momento, quando me foi sugerido por amigos brasileiros. Na época eu estudava o Nordeste brasileiro para minha tese de doutorado, mas ainda não era editor. Prometi a mim mesmo que mais cedo ou mais tarde traduziria aquela obra inteligente e irônica, mesmo sabendo que não seria fácil encontrar uma editora disponível. Então, quando nasceu a editora Vittoria Iguazu, resolvi pagar minha dívida de gratidão e encarar o desafio de tradução. Eu queria compartilhar uma experiência extraordinária. Os gostos e paixões literárias de seu fundador resultaram na editora Vittoria Iguazu, então a culpa é minha, admito!

**Ana Cláudia:** Você saberia dizer qual foi a recepção do público leitor diante da tradução?

**Riccardo:** Acredito que tenha sido quase nula, pouquíssimos exemplares foram vendidos, a maioria, acredito, entre os alunos das universidades de Siena e Pisa, onde há alguns anos, a obra foi incluída na bibliografia de uma prova de literatura portuguesa. No entanto, quem tem a sorte de lê-lo gosta da obra: é inquietante, irreverente e divertida.

**Ana Cláudia:** Quanto às escolhas de tradução: No livro há muitos termos que não foram alterados, como: os nomes de lugares, os nomes dos personagens, o nome do rio São Francisco. E algumas expressões só foram traduzidas no glossário, como a canção cantada pelo palhaço (tombei, tombei, mandei tombar). Por que você preferiu que continuassem as mesmas? Essas escolhas foram baseadas em algum modelo de tradução?

**Riccardo:** Quanto aos topônimos, preferi deixá-los no original, pois em muitos casos não foi possível encontrar um correspondente. Assim, por consistência, até o rio São Francisco (por exemplo) permaneceu em português. Outros termos, por outro lado, permaneceram inalterados por serem considerados fundamentais para a compreensão do contexto Nordestino ou Sertanejo. Por exemplo o caso de "seca", ou do mesmo "sertão". Acho que procurei um meio termo entre a fluência de um texto para um leitor italiano e o desejo de tornar conhecidas palavras-chave representativas de um mundo muito distante para muitos de nossos leitores.

**Ana Cláudia:** No livro, em português, há muitos neologismos, como por exemplo, no episódio do gato que defecou dinheiro. Em português o autor criou a palavra "descome". Por que você optou por não ficar com um neologismo italiano?

**Riccardo:** Para inventar neologismos que tenham a mesma eficácia do original, é preciso ser muito original e inventivo e o resultado nem sempre é apreciável. Pode ser que depois de algumas tentativas eu tenha desistido de reconhecer minha falta de imaginação (SE VOCÊ TEM OUTROS CASOS A SOFRER ALÉM DO "DESCOME", POR FAVOR ME MOSTRE PORQUE NÃO ME LEMBRO AGORA). No caso do gato, porém, lembro que "smangia" não me convenceu e escolhi "defeca" por assonância, sabendo que estava normalizando o texto.

**Ana Cláudia:** Você se lembra de quais expressões ou palavras você sentiu mais dificuldade em traduzir?

**Riccardo:** Definitivamente "amarelo"! Mas também a rima de palhaço me causou problemas porque eu não tinha certeza do que ele estava dizendo e se deveria traduzir em linguagem infantil ou não. Lembrou-me de "Giro giro tondo casca il mondo..." mas certamente não poderia distorcer o texto original domesticando-o ao imaginário italiano de forma tão desavergonhada.

**Ana Cláudia:** Sobre as escolhas de tradução, quais são as imagens que você usou para trazer o Nordeste do Brasil para a Itália?

**Riccardo:** Além das expressões relatadas no glossário, procurei correspondências lexicais com o mundo rural e camponês, escolhendo quando possível lexemas arcaicos, ou não mais de uso comum, mas permanecendo no contexto do italiano padrão e sem aumentar ou diminuir o muito, embora o próprio Suassuna use uma linguagem ao mesmo tempo culta e popular. Para nós, toscanos, essa combinação de registros também pode ser plausível, não nos incomoda, dada a

persistência da língua de Dante em parte do nosso italiano padrão, mas devemos ter cuidado para não deixar uma tradução muito tendenciosa para os toscanismos.

**Ana Cláudia:** No Glossário do livro há uma explicação sobre o uso da máscara Stenterello na tradução da palavra "Amarelo". Quais as semelhanças que encontrou entre a máscara e a personagem João Grilo?

**Riccardo:** De fato, quando menciono a máscara de Stenterello, esclareço que não estou procurando correspondências entre os dois personagens (filologicamente seria perigoso), mas que escolho a expressão *Stenterello* por ter passado pelo vocabulário italiano e a imaginação comum. A expressão contém a palavra *stento*, ou seja, magreza, má nutrição, vários tipos de dificuldades humanas a serem superadas com engenhosidade, na ausência de outras ferramentas.

**Ana Cláudia:** Ariano Suassuna para escrever a peça reuniu histórias e personagens dos contos folclóricos da literatura de cordel, entre os quais *O enterro do cachorro*, *A história do cavalo que defecava dinheiro* e *Castigo de Soberba*. Como foi se apropriar desses textos para entender o contexto da tradução?

**Riccardo:** A obra de Suassuna é muito rica em conexões com o mundo popular local e, portanto, com as narrativas que as transmitem, muitas delas principalmente orais ou às vezes fixadas em cordéis, mesmo com variações sobre o tema principal. Um corpus literário muito grande, que tem um pé na cultura europeia e outro na cultura brasileira, do qual é difícil ter um panorama completo, principalmente para um estudioso italiano que realizou a maior parte de suas pesquisas em recursos bibliográficos e muito pouco no campo. Um tradutor como eu, que infelizmente não tem uma bagagem "natural" da cultura nordestina, e que pouco soube extrair das fontes orais (exceto uma curta viagem de pesquisa ao Ceará e Pernambuco), sofre de algumas lacunas que ele deve preencher com informações de segunda mão, ou seja, já elaboradas por estudiosos ou críticos. Quero dizer que alguns saberes só podem ser obtidos tirando diretamente da memória coletiva de um povo ou fazendo extensa pesquisa de campo, com a dedicação de um antropólogo cultural e de alguém das letras, ao mesmo tempo. Câmara Cascudo, por exemplo, mostrou-se inestimável na compreensão de alguns temas populares.

**Ana Cláudia:** Como você explica a tradução do título, por que você optou por não ficar com a palavra "auto"?

**Riccardo:** Admito minha ignorância, não sou especialista em literatura medieval, muito menos em dramas litúrgicos, que na Itália corresponde aos Autos Sacramentais. Apenas pensei que a palavra "auto" não ajudaria o leitor a identificar o gênero da peça, pois, ao contrário do português e do espanhol, não reconhecemos um tipo particular de poema nessa expressão derivada do latim. Mesmo quando publicamos o *Auto da Barca do Inferno* em 2014 (no ano anterior), escolhemos "Barca dell'Inferno" para o título em italiano, omitindo "auto". Nesse caso, porém, os dois títulos estavam presentes na capa, já que a edição incluía o texto original ao lado.

### **Entrevista em italiano**

**Ana Cláudia:** Quale sarebbe l'importanza di Ariano Suassuna in Italia? In Toscana l'influenza dell'autore è molto notevole?

**Riccardo Greco:** Purtroppo credo che importanza e circolazione delle opere siano due elementi strettamente collegati e quindi temo che né in Italia in generale, né in Toscana in particolare, al di là degli addetti ai lavori, vi siano molti lettori di Suassuna.

**Ana Cláudia:** Qual è il motivo della traduzione del libro? L'editrice ha un'identificazione con la letteratura brasiliana?

**Riccardo:** La traduzione è un mio capriccio e una sfida. Ho amato o *Auto da Compadecida* fin dal primo momento, quando mi fu suggerito da amici brasiliani. Al tempo studiavo il Nordeste brasiliano per la mia tesi di dottorato, ma ancora non ero editore. Mi ripromisi che prima o poi avrei tradotto quell'opera così intelligente e ironica, sapendo che non sarebbe stato facile trovare un editore disponibile. Poi quando è nata la Vittoria Iguazu Editore ho deciso di saldare il mio debito di riconoscenza e affrontare la sfida della traduzione, non facile a dire il vero, approfittando di un corso che tenevo all'Università di Siena e che mi avrebbe dato la possibilità di far partecipare anche gli studenti a quel lavoro complicato ma divertente. Volevo condividere con loro un'esperienza così straordinaria. Nella Vittoria Iguazu Editore sono sfociati i gusti letterari e le passioni del suo fondatore, quindi è tutta colpa mia, lo ammetto!

**Ana Cláudia:** Lei riuscirebbe a rispondere qual è stata la ricezione del pubblico dei lettori davanti alla traduzione

**Riccardo:** Credo quasi nulla, si sono vendute pochissime copie, la maggior parte credo tra gli studenti delle Università di Siena e di Pisa nelle quali, qualche anno fa, l'opera era stata inserita nella bibliografia di esame di Letteratura portoghese. Però, a chi ha la fortuna di leggerla, l'opera piace: è spiazzante, irriverente e divertente.

**Ana Cláudia:** Per quanto riguarda le scelte traduzione: Nel libro ci sono molti termini che non sono stati modificati nel testo, come per esempio: i nomi dei luoghi, i nomi dei personaggi, il nome del fiume São Francisco. E alcune espressioni sono state tradotte soltanto nel glossario, come la filastrocca citata dal pagliaccio (tombei, tombei, mandei tombar). Perché Lei ha preferito che rimanessero uguali?

**Riccardo:** Per quanto riguarda i toponimi, ho preferito lasciarli in originale, poiché in moltissimi casi non era possibile trovare un corrispondente. Così, per coerenza, anche il fiume San Francesco (per esempio) è rimasto in portoghese. Altri termini invece sono rimasti invariati perché considerati fondamentali per la comprensione della dimensione nordestina o sertaneja. Per esempio il caso di “seca”, o dello stesso “sertão. Credo di aver cercato un compromesso tra la scorrevolezza del testo per un lettore italiano e il desiderio di far conoscere delle parole chiave rappresentative di un mondo troppo lontano per molti dei nostri lettori.

**Ana Cláudia:** Nel libro, in portoghese, ci sono tanti neologismi, come per esempio, nell'episodio del gatto che defecava soldi. In portoghese l'autore ha creato la parola “descome”. Perché ha scelto di non rimanere con un neologismo in italiano?

**Riccardo:** Per inventare neologismi che abbiano la stessa efficacia dell'originale bisogna essere molto originali e inventivi e non sempre il risultato è apprezzabile. Può darsi che dopo qualche tentativo abbia desistito riconoscendo la mia scarsa fantasia (SE HA ALTRI CASI DA SOTTOPORMI OLTRE A “DESCOME” ME LI INDICHI PERCHE' NON ME LI RICORDO ADESSO). Nel caso del gatto però, ricordo che non mi convinceva “smangia” e ho scelto “defeca” per assonanza, sapendo di normalizzare il testo.

**Ana Cláudia:** Lei ricorda quali sono le espressioni o parole che ha sentito più difficoltà a tradurre?

**Riccardo:** Sicuramente “amarelo”! ma anche la filastrocca del pagliaccio mi ha creato problemi perché non ero sicuro di quel che diceva e se renderlo con linguaggio infantile o meno. Mi

ricordava “Giro giro tondo casca il mondo...” ma non potevo certo snaturare il testo originale addomesticandolo all’immaginario italiano in modo così spudorato.

**Ana Cláudia:** Riguardo le scelte di traduzione, quali sono le immagini che Lei ha usato per portare il Nordeste del Brasile in Italia?

**Riccardo Greco:** A parte le espressioni riportate nel glossario, ho cercato delle corrispondenze lessicali con il mondo rurale e contadino, scegliendo quando possibile lessemi arcaici, o non più di uso comune, ma rimanendo nell’ambito dell’italiano standard e senza innalzare o abbassare troppo il registro, sebbene lo stesso Suassuna usi una lingua che è allo stesso tempo colta e popolare. Per noi toscani questa combinazione di registri potrebbe anche essere plausibile, non ci sconvolge, data la persistenza della lingua di Dante in tanto del nostro italiano standard, ma bisogna stare attenti a non confezionare una traduzione troppo sbilanciata verso i toscanismi.

**Ana Cláudia:** Nel Glossario del libro c’è una spiegazione sull’uso della maschera Stenterello nella traduzione della parola “Amarelo”. Quali sono le somiglianze che Lei ha trovato tra la maschera ed il personaggio João Grilo?

**Riccardo:** In realtà, quando nomino la maschera di Stenterello, chiarisco che non sto cercando corrispondenze tra i due personaggi (operazione pericolosa e filologicamente senza appigli) ma che scelgo l’espressione “stenterello” così come è transitata nel vocabolario italiano e nell’immaginario comune. In qualche modo contiene la parole “stento”, ovvero magrezza, mal nutrizione, ma anche un condizione umana di difficoltà di vario genere, da superare con l’ingegno, in assenza di altri strumenti.

**Ana Cláudia:** Ariano Suassuna per scrivere la storia ha riunito storie e personaggi dei racconti popolari della letteratura di Cordel, tra le quali sono “O enterro do cachorro”, “A história do cavalo que defecava dinheiro” e il “Castigo da Soberba”. Come è stato appropriarsi di questi testi per capire il contesto della traduzione?

**Riccardo:** L’opera di Suassuna è ricchissima di collegamenti al mondo popolare locale, quindi alle narrazioni che le tramandano, molte delle quali prevalentemente orali o talvolta fissate su “cordeis”, anche con varianti sul tema principale. Un corpus letterario molto vasto, che ha un piede nella cultura europea e uno in quella brasiliana, del quale è difficile avere un panorama completo, specialmente per uno studioso italiano che ha condotto la maggior parte delle proprie

ricerche su risorse bibliografiche e pochissimo sul campo. Un traduttore come me che, purtroppo non ha un back ground “naturale” di cultura nordestina, e che ha potuto attingere pochissimo dalle fonti orali (salvo un breve viaggio di ricerca in Ceará e Pernambuco), soffre di alcune lacune che deve colmare con informazioni di seconda mano, cioè già elaborate da studiosi o critici. Voglio dire che alcune conoscenze si hanno solo attingendo direttamente dalla memoria collettiva di un popolo o facendo approfondite ricerche sul campo, con la dedizione dell’antropologo culturale e del letterato allo stesso tempo. Camara Cascudo, per esempio, è risultato prezioso per comprendere alcuni temi popolari.

**Ana Cláudia:** Come spiega la traduzione del titolo, perché ha deciso di non rimanere con la parola “auto”?

**Riccardo:** Ammetto la mia ignoranza, non sono un esperto di letteratura medievale, tantomeno di Drammi liturgici, che in Italia dovrebbero essere il corrispondente degli Auto sacramentais. Ho solo pensato che la parola “Auto” non avrebbe aiutato il lettore a identificare il genere della pièce, dato che, a differenza dei portoghesi e degli spagnoli, non riconosciamo in quell’espressione di derivazione latina un particolare tipo di componimento. Anche quando pubblicammo nel 2014 (l’anno prima) o *Auto da Barca do Inferno*, per il titolo in italiano scegliemmo “Barca dell’Inferno”, omettendo “auto”. In quel caso però i due titoli erano presenti in copertina, dato che l’edizione prevedeva il testo originale a fronte.

## ANEXO A – GLOSSÁRIO ELABORADO PELO TRADUTOR

### GLOSSARIO

*Auto*: Dal latino “actus”. Il termine viene usato nel Medioevo per indicare una rappresentazione religiosa in un unico atto. Successivamente, viene adottato da Gil Vicente e in generale dalla scuola vicentina per indicare anche rappresentazioni non sacre.

*Canário Pardo*: *Cantiga* attribuita da Leonardo Mota al baiano Canário Pardo, compositore di rime popolari facenti parte del repertorio del *romanceiro popular nordestino*. Lo studioso Leonardo Mota la collaziona insieme ad altri testi in *Violeiros do Norte*.

*Cangaceiro/cangaço*: Fred Navarro in *Dicionário do Nordeste* alla voce “cangaceiro” cita la definizione di Euclides da Cunha: «Bandito típico do Sertão do Nordeste, surgido no início do século XX, armado até os dentes, especializado em fazer “serviços” para coronéis, fazendeiros, políticos e latifundiários. (Bandito típico del *sertão* del *Nordeste*, apparso all’inizio del XX secolo, armato fino ai denti, specializzato nel prestare “servizi” ai *coronéis*, *fazendeiros*, politici e latifondisti.) “Cangaceiro” è espressione derivante da “cangaço”, che indica l’insieme delle armi che accompagnano il bandito nelle sue scorribande o più in generale il suo stile di vita al margine della società e criminale.

*Cordel*: Il termine “cordel” indica un testo letterario, in origine destinato a un pubblico popolare, che veniva venduto nelle fiere in forma scritta come *folheto de feira*, oppure veniva recitato sotto forma di *cantoria*, sfide (*desafios*) tra cantadores, musicisti e narratori, epigoni dei menestrelli medievali, che si esibivano recitando componimenti e avvalendosi dell’accompagnamento musicale assicurandone in questo modo anche la fruizione al numeroso pubblico analfabeta. Tali sfide, condotte con la sola arma del verso improvvisato e in rima, accolgono l’eredità della poesia tradizionale portoghese e della letteratura del *Trobar* provenzale, e nel *Nordeste* rurale si arricchiscono di nuovi contenuti e forme. Il *cordel* è lo spago, la cordicella con cui venivano legate insieme le poche pagine di cui era solitamente composto il testo, appeso, attraverso lo stesso *cordel*, al vestito del cantastorie. In questi fasciolelli modesti e maneggevoli (composti da un numero di pagine compreso tra 8 e 32) è evidente il segno della tradizione iberica medievale dei cosiddetti *pliegos sueltos* spagnoli e delle *folhas voantes* portoghesi, i quali hanno contribuito per secoli alla trasmissione (in adattamenti di gusto popolare) dei grandi cicli cavallereschi carolingi, dei romances e delle vite di santi. Secondo Teófilo Braga, la letteratura di *cordel* in Portogallo seguì un’evoluzione corrispondente a tre grandi fasi. La prima, che corrisponde alle origini del genere e risale al XVI secolo, riprende miti e leggende lusitane restituendole alla letteratura con il vigore proprio di uno dei suoi maggiori esponenti, il poeta di Madeira Baltasar Dias<sup>1</sup>. Di impronta più religiosa e apologetica è invece la seconda fase, che corrisponde al secolo successivo, segnato fra l’altro dal periodo di dominazione spagnola sul Portogallo (il Filipismo) e dalla conseguente concorrenza degli scrittori castigliani. In questa fase trionfa il genere del sermone, in cui eccelse l’ispirazione e il genio barocco del padre gesuita António Vieira. Durante la terza e ultima fase, invece, si assiste a un importante recupero della tradizione della letteratura di *cordel* anche grazie a un

---

<sup>1</sup> Teófilo Braga, *O povo portuguez nos seus costumes, ciencias e tradições*, Livraria Ferreira Editora, s.l. 1885.

provvedimento di Dom João V che (siamo nel XVIII secolo) oltre a tutelarne la vendita, ne riserva il privilegio della vendita ai ciechi, i quali spesso erano autori oltre che divulgatori di questo materiale popolare. Arnaldo Saraiva osserva inoltre che la fortuna della letteratura del *cordel* in Brasile risale al XIX secolo e si concentra da principio proprio nella regione del *Nordeste*<sup>2</sup>. Una delle ragioni sarebbe da ricondursi alle suggestioni offerte dal paesaggio umano e naturale in cui i poeti del *cordel* potevano ancora trovare sopravvivenze di una dimensione quasi medievale che in un certo senso dava continuità, anche scenografica, alle storie dei *cordel* europei sbarcati con i colonizzatori. Ecco allora uno dei punti di forza di questa letteratura: sebbene le accademie portoghesi avessero oramai decretato la fine del *cordel* o il suo confino nei territori delle letterature “minori”, questo genere trovò, inaspettatamente, nuova linfa e nuovo pubblico nella desolazione del *sertão*. Alle forme più antiche di *cantarias*, dunque, si sarebbero andati aggiungendo nel tempo una serie di nuovi temi tipici di questa terra, creando un amalgama in cui sarebbe oggi impossibile discernere la materia ereditata dalla tradizione occidentale dall’apporto locale elaborato in seguito. Va aggiunto inoltre che dall’Ottocento viene a mancare quasi completamente ogni possibile termine di paragone, poiché la letteratura di *cordel*, ormai scomparsa in Portogallo, diviene a tutti gli effetti un genere letterario tipicamente nordestino. In questo contesto, è di fondamentale importanza la figura del cantastorie, sorta di narratore itinerante la cui voce, movendosi lungo il percorso delle fiere e delle feste di paese, arricchisce di volta in volta il testo originale di aggiunte o varianti, rendendo unico l’atto della recitazione. Non essendo possibile conservare le proprie conoscenze su di un supporto fisso e duraturo come quello garantito dall’uso della scrittura, solo la continua ripetizione dei racconti può permettere la sopravvivenza di una cultura. Il cantastorie si trasforma in una sorta di “serbatoio culturale”, unico nel suo genere, da cui proviene non solo la facoltà di informare e divertire un pubblico che difficilmente avrebbe accesso ai

---

<sup>2</sup> Cfr. Arnaldo Saraiva, *Literatura marginalizada*, Rocha Artes, Porto 1975.

testi scritti, ma anche di rinnovare costantemente un patrimonio letterario basato in gran parte sull'atto performativo. Accompagnate da strumenti come la viola o la *rabeca* (sorta di violino ma dal timbro più grave), le narrazioni percorrono creativamente tutti i campi dell'immaginario nordestino, rielaborando i vecchi temi di origine europea, tra classico e moderno, tra mito e memoria collettiva. Per questo oggi presenta una grande varietà di temi: storico e filosofico, biografico, religioso, mistico, fantastico o sovrannaturale, di amore, di eroismo, di leggenda o mito, comico, infantile di bestiario e altri ancora, spesso anche di carattere didattico e educativo, di propaganda politica, di omaggio, di lode e di consiglio. Come afferma Silvano Peloso, il circuito di comunicazione che si stabilisce fra il cantastorie e il suo pubblico è in diretto rapporto con le molteplici funzioni a cui la letteratura di *cordel* adempie: funzioni di svago e divertimento, ma anche di informazione e di educazione, di enunciazione di una morale collettiva e infine di omogeneizzazione del gruppo sociale e della comunità<sup>3</sup>. E sebbene anticamente il luogo preposto alla rappresentazione di queste narrazioni fosse la piazza, quasi sempre in occasione di un mercato, in tempi più recenti lo scenario del *cordel* si allarga all'aia della *fazenda*, che per il cantastorie brasiliano sostituisce il castello dove i menestrelli medievali si esibivano per i signori, o il sagrato e la piazza principale dove si inscenavano le prime farse popolari.

*Contos de réis*: Un conto (pl. contos) equivale a un milione di *réis* (pl. di real), antica moneta in uso sia in Brasile che in Portogallo.

*Cruzado*: antica moneta portoghese di epoca coloniale e successivamente, negli anni Ottanta del Novecento, moneta brasiliana.

*Macambira*: pianta della famiglia delle bromeliacee molto diffusa nel *nordeste* del Brasile. Viene usata principalmente come alimento per

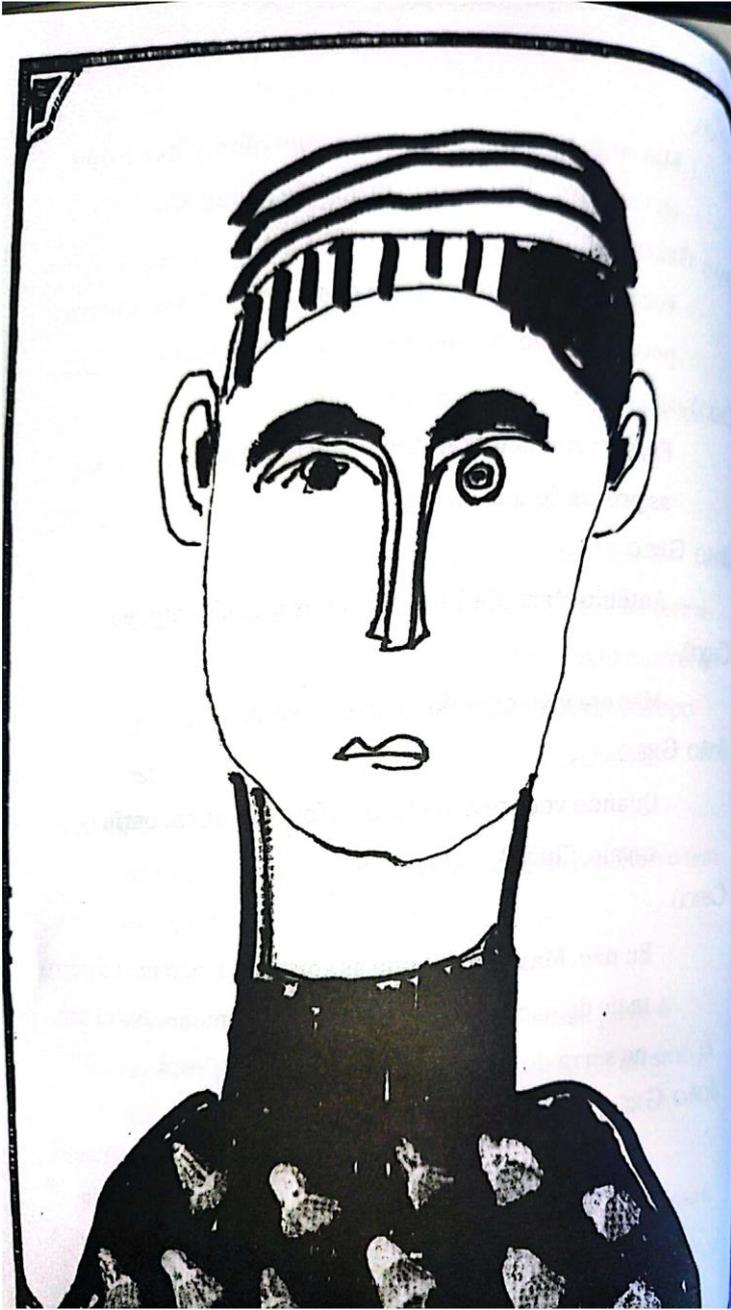
---

<sup>3</sup> Peloso, *op. cit.*

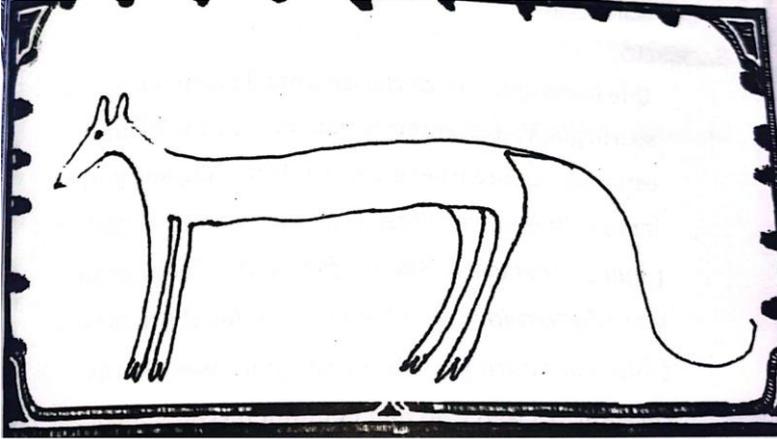
## ANEXO B – ILUSTRAÇÕES

Ilustrações de Manuel Dantas Suassuna, filho de Ariano Sussuna, no *Auto da Compadecida*, da 39ª edição da editora Nova Fronteira.

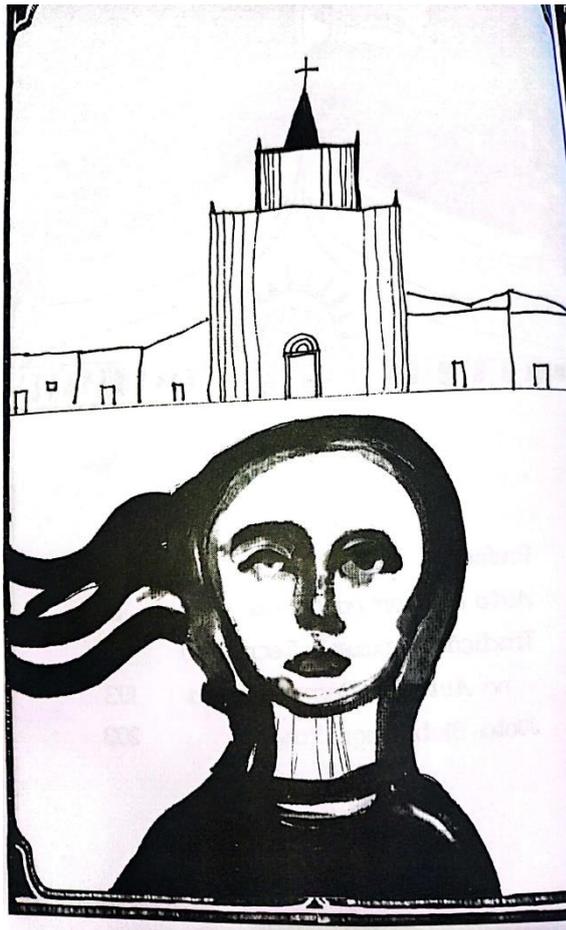








CS Digitalizado com CamScanner



CS Digitalizado com CamScanner