



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Aline Machado Martins

***LE NOVELLE DELLA NONNA (1892-93) DE EMMA PERODI: PROPOSTA DE
TRADUÇÃO DAS NOVELAS “IL DIAVOLO CHE SI FECE FRATE” E IL
“DIAVOLO ALLA FESTA”***

Florianópolis
2026

Aline Machado Martins

***LE NOVELLE DELLA NONNA* (1892-93) DE EMMA PERODI: PROPOSTA DE
TRADUÇÃO DAS NOVELAS “IL DIAVOLO CHE SI FECE FRATE” E IL
“DIAVOLO ALLA FESTA”**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos da Tradução.

Orientadora: Dr.(a) Karine Simoni

Florianópolis

2026

Martins, Aline Machado

Le novelle della nonna (1892-93) de Emma Perodi:
proposta de tradução das novelas "il diavolo che si fece
frate" e il "diavolo alla festa" / Aline Machado Martins ;
orientador, Karine Simoni, 2025.

138 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. tradução comentada. 3. Emma
Perodi. 4. século XIX. 5. le novelle della nonna. I.
Simoni, Karine. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. III. Título.

Aline Machado Martins

LE NOVELLE DELLA NONNA (1892-93) DE EMMA PERODI: PROPOSTA DE
TRADUÇÃO DAS NOVELAS “IL DIAVOLO CHE SI FECE FRATE” E IL “DIAVOLO
ALLA FESTA”

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado, em 27/11/2025
membros:

Dr^a. Amanda Bruno de Mello
UFSC

Dr^a. Camila Faustino de Brito
UFRGS

Dr^a. Luana Ferreira de Freitas
UFC

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi
julgado adequado para obtenção do título de mestra em Estudos da tradução



Documento assinado digitalmente

ANDREIA GUERINI

Data: 20/02/2026 09:27:28-0300

CPF: ***.979.469-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Documento assinado digitalmente

KARINE SIMONI

Data: 20/02/2026 08:33:19-0300

CPF: ***.163.279-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Dra. Karine Simoni

Orientadora

Florianópolis, 2026

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), então agradeço à CAPES pelo apoio financeiro.

Agradeço à Professora Karine, pelas inúmeras leituras, devolutivas e também pela paciência durante todo o processo.

Agradeço ao Davi pelas conversas e por não me deixar desistir.

Agradeço à minha família pela resiliência na reconstrução da casa na Mathias e também agradeço significativamente a todos que contribuíram para que a reconstrução fosse possível.

Agradeço aos meus amigos da UFRGS que estão comigo desde a graduação.

Agradeço à Professora Luana e também à Professora Camila pelas contribuições na qualificação.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma proposta de tradução comentada do italiano para o português de duas novelas da obra *Le Novelle della Nonna* [As novelas da avó] (1892-93): “Il Diavolo che si fece frate” [O diabo que se fez de frade] e “Diavolo alla festa” [Diabo na festa], de autoria de Emma Perodi (1850-1918), escritora, jornalista e tradutora italiana. Perodi, apesar de sua vasta produção e de ter sido uma voz feminina relevante na literatura italiana do século XIX, foi frequentemente ignorada pela crítica e pela historiografia literária. Assim, a realização desta pesquisa pretende colaborar para dar visibilidade à obra de Perodi e à sua contribuição literária, juntando-se a outras iniciativas que se preocupam em retomar escritoras por longo tempo esquecidas pela crítica e pelo cânone. Do ponto de vista da estrutura, este trabalho está dividido em quatro capítulos: no primeiro, contextualiza-se o tema, os objetivos e a relevância da pesquisa; o segundo capítulo aprofunda a biografia de Emma Perodi e analisa criticamente a obra *Le Novelle della Nonna*; no terceiro, é apresentada a proposta de tradução das novelas selecionadas; e no quarto e último capítulo são tecidos os comentários de tradução com base no referencial teórico adotado. A conclusão sintetiza o resultado da pesquisa. Para fundamentar o estudo sobre a autora e sua obra foram utilizados principalmente os estudos de Depaolis e Scancarello (2019), Baroncini (2023) e Menza (2023); como referencial teórico para a tradução e os comentários, foram utilizados os textos de Antoine Berman (2013) e Marie-Hélène Torres (2017).

Palavras-chave: Emma Perodi, tradução comentada, literatura italiana, século XIX, *Le Novelle della Nonna*

ABSTRACT

This dissertation aims to present a proposal for a commented translation from Italian into Portuguese of two *novelle* from the work *Le Novelle della Nonna: Il Diavolo che si fece frate* and *Diavolo alla festa*, authored by Emma Perodi (1850-1918), an Italian writer, journalist, and translator. Perodi, despite her vast production and being a relevant female voice in 19th-century Italian literature, was frequently overlooked. Thus, this research seeks to give visibility to Perodi's work and her literary contribution, aiming to recover women writers who have long been forgotten by critics and the canon. Structurally, this work is divided into four chapters: the first contextualizes the theme, objectives, and relevance of the research; the second chapter delves into the biography of Emma Perodi and critically analyzes the work *Le Novelle della Nonna*; the third presents the proposed translation of the selected novellas; and the fourth and final chapter provides translation commentaries based on the adopted theoretical framework. To support the study of the author and her work, the studies of Depaolis and Scancarello (2019), Baroncini (2023), and Menza (2023) were primarily used; as a theoretical framework for the translation and its commentaries, the texts of Antoine Berman (2013) and Marie-Hélène Torres (2017 and 2020) were used.

Keywords: Emma Perodi, literary translation, commented translation, Italian literature.

RIASSUNTO

Questa dissertazione presenta una proposta di traduzione commentata dall'italiano al portoghese di due novelle dell'opera *Le Novelle della Nonna* (1892-93): "Il Diavolo che si fece frate" e "Diavolo alla festa" di Emma Perodi (1850-1918), scrittrice, giornalista e traduttrice italiana. Perodi, nonostante la sua vasta produzione e l'essere stata una voce femminile rilevante nella letteratura italiana del XIX secolo, è stata spesso ignorata dalla critica e dalla storiografia letteraria. Pertanto, la realizzazione di questa ricerca permette di dare visibilità all'opera di Perodi e al suo contributo letterario, unendosi ad altre iniziative che si occupano di riscoprire scrittrici a lungo dimenticate dalla critica e dal canone. Dal punto di vista strutturale, questo lavoro è diviso in quattro capitoli: nel primo, vengono contestualizzati il tema, gli obiettivi e la rilevanza della ricerca; il secondo capitolo approfondisce la biografia di Emma Perodi e analizza criticamente l'opera *Le Novelle della Nonna*; nel terzo, viene presentata la proposta di traduzione delle novelle selezionate; e nel quarto e ultimo capitolo vengono sviluppati i commenti alla traduzione sulla base del quadro teorico adottato. La conclusione sintetizza i risultati della ricerca. Per fondare lo studio sull'autrice e sulla sua opera sono stati utilizzati principalmente gli studi di Depaolis e Scancarello (2019), Baroncini (2023) e Menza (2023); come quadro teorico per la traduzione e i commenti, sono stati utilizzati i testi di Antoine Berman (2013) e Marie-Hélène Torres (2017).

Parole chiave: Emma Perodi, traduzione letteraria, traduzione commentata, letteratura italiana.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Publicações de Emma Perodi.....	12
Figura 2 – Ilustração atribuída aos irmãos Piattoli.....	14
Figura 3 – <i>Giornale per I Bambini</i>	25
Figura 4 – Placa e vista de um Parque Literário de Emma Perodi em Casentino...30	
Figura 5 – Capa <i>Le novelle della nonna</i> de 2013.....	41
Figura 6 – Capa <i>Le novelle della nonna</i> sem data.....	42
Figura 7 – Capa <i>Le novelle della nonna</i> de 2010.....	44
Figura 8 – Capa <i>Tuscan Tales</i>	52
Figura 9 – <i>Le novelle della nonna</i> no Index Translationum.....	53
Figura 10 – Localização de Farneta conforme o Google Maps.....	122
Figura 11 – Associação <i>Pro Loco</i> Emma Perodi em Farneta.....	123

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Títulos e sinopses das novelas.....	33
Quadro 2 – Tradução <i>Il Diavolo che si fece frate</i>	57
Quadro 3 – Tradução <i>Diavolo alla festa</i>	72
Quadro 4 – Oralidade contida no texto.....	99
Quadro 5 – Exemplo de períodos curtos.....	99
Quadro 6 – Exemplo de diálogo família Marcucci.....	102
Quadro 7 – Nomes bíblicos e entidades religiosas.....	105
Quadro 8 – Exemplos de pontuação.....	112
Quadro 9 – Traços de oralidade.....	112
Quadro 10 – Acréscimo de vírgulas.....	113
Quadro 11 – Acréscimo de vírgula adjuntos adverbiais.....	114
Quadro 12 – Exemplo mudança de pontuação.....	115
Quadro 13 – Mudanças de pontuação.....	116
Quadro 14 – Inversões da ordem do adjetivo.....	118
Quadro 15 – Passagem em que Jesus vem à Terra ajudar os necessitados.....	124
Quadro 16 – Passagem em que Tende-grimo passa seus últimos dias em santidade	126
Quadro 17 – Trecho em que os castelos do domínio dos Guidi são citados	127

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 EMMA PERODI: VIDA, OBRA E CONTEXTO EDITORIAL.....	20
2.1 Emma Perodi: história.....	20
2.2 Os Parchi Letterari: uma proposta de valorização de Emma Perodi.....	29
2.3 Le novelle della nonna: aspectos principais.....	31
2.4 Análise das capas de Le Novelle della Nonna.....	39
2.5 O contexto histórico e literário da época.....	46
2.6 A diferença entre “novela” e “conto”.....	48
2.7 Tradução de Le novelle della nonna para outras línguas.....	50
2.8 Estudos de Emma Perodi no Brasil.....	54
3 TRADUÇÕES.....	57
3.1 Il Diavolo che si fece frate.....	57
3.2 Diavolo alla festa.....	72
4 COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO.....	88
4.1 Percurso para chegar até aqui: comentários sobre a tradutora.....	88
4.2 A tradução comentada.....	90
4.3 Reflexões sobre tradução.....	94
4.4 Características da linguagem e do gênero textual.....	98
4.5 Narrativa dupla e a presença da tradição oral: comentários.....	101
4.6 Tradução de nomes bíblicos e de entidades religiosas.....	107
4.7 Pontuação.....	111
4.8 Sintaxe: Inversões dos itens da frase.....	117
4.9 Topônimos.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
REFERÊNCIAS.....	133

1 INTRODUÇÃO

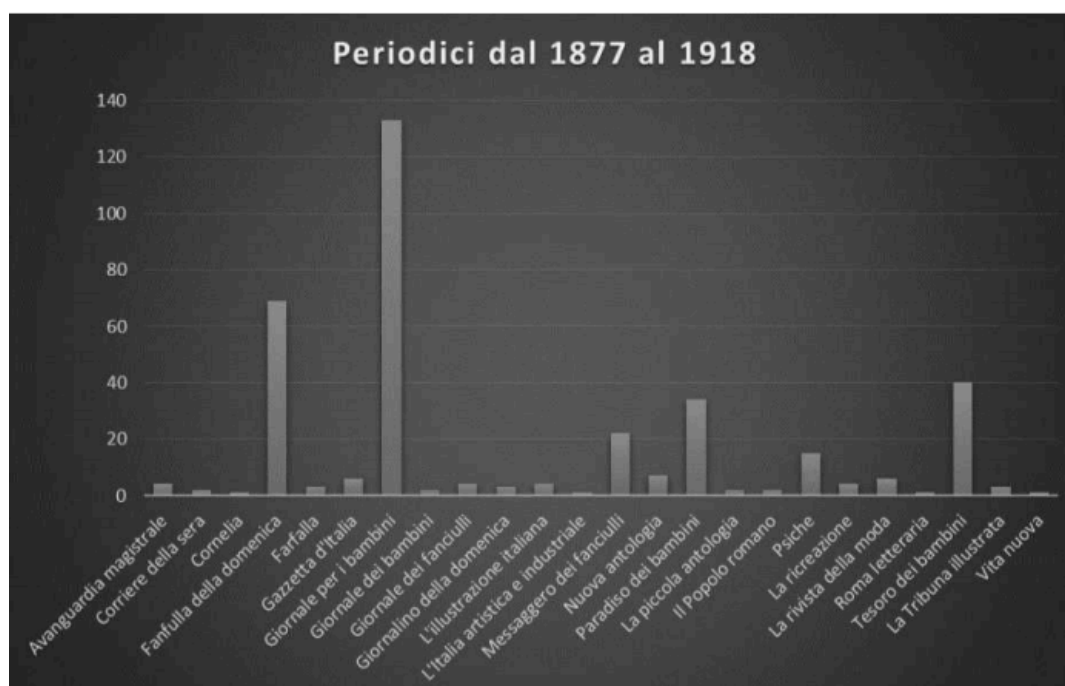
A literatura italiana do século XIX, embora rica e diversificada, deixou em segundo plano as vozes femininas que tanto contribuíram para a sua formação; dentre uma de várias autoras, encontra-se Emma Perodi (1850-1918), que, além de escritora, ainda foi jornalista e tradutora, tendo trabalhado com os mais diversos assuntos. Dentre tantos temas de interesse, é na literatura infantil que Perodi deixou sua marca mais duradoura, pois foi autora de uma importante coletânea de novelas e diretora de importantes periódicos para crianças, como veremos adiante. Contudo, sua produção intelectual foi muito além, demonstrando ser uma autora versátil: sua atuação na imprensa foi significativa, especialmente ao dirigir a *Rivista della Moda* [Revista da Moda], na qual elevou a discussão sobre o vestuário a uma análise das transformações sociais enfrentadas pela Itália naquele momento. Além disso, sua pena marcou presença em jornais de grande prestígio como o *Corriere della Sera* [Correio da Noite], abordando uma gama de assuntos que iam da crítica literária às atualidades, o que demonstra a sua grande conexão com debates de seu tempo, além de indicar sua grande habilidade de transitar e emitir opiniões sobre assuntos diversos. Mas apesar de sua excelência em escrever e de sua participação ativa em jornais e revistas italianas, nem sempre a sua obra teve a visibilidade devida, sendo praticamente excluída do cânone italiano.

É comum que a produção de autoras de épocas passadas, apesar de sua frequente presença em jornais e revistas, enfrente um desafio particular: a invisibilidade. Muitas dessas escritoras, mesmo contribuindo ativamente para o cenário cultural de seu tempo, acabaram por ter suas obras e vidas ofuscadas pela falta de registros e pesquisas posteriores, uma realidade muitas vezes acentuada pelas limitações e preconceitos de gênero na sociedade; por isso, encontrar materiais sobre elas representa um verdadeiro desafio. A dedicação de alguns acadêmicos e acadêmicas tem sido fundamental para resgatar essas vozes importantes. Ao longo do século XX e XXI, a obra de Emma Perodi vem sendo aos poucos resgatada, isso se deve ao trabalho de pesquisadores e pesquisadoras italianos(as) (mas não só) que têm se dedicado a estudar sua vida e obra.

Entre alguns nomes, dois se destacam: Walter Scancarello, um bibliotecário da Università di Firenze [Universidade de Florença] e autor de diversos ensaios, e Federica Depaolis, também bibliotecária na mesma instituição e pesquisadora de literatura infantil. Eles foram responsáveis por compilar grande parte da correspondência da autora na obra *Emma Perodi: la vita attraverso le lettere* (2019), e contribuíram significativamente para o esclarecimento de aspectos até então pouco explorados da sua trajetória. A análise das cartas, que serão aprofundadas mais adiante, permite identificar não apenas os desafios que enfrentou como mulher escritora em um período em que a participação feminina no campo literário era marcada por tensões e limitações, mas também as estratégias discursivas e a rede de contatos sociais e intelectuais que foram fundamentais para sua inserção e permanência no cenário literário do século XIX.

Apesar da quase total invisibilidade de Emma Perodi a partir dos anos 20 do século XX, na época em que viveu os leitores foram expostos com frequência a textos de sua autoria. Scancarello (2021, p. 98) apresenta alguns dados relevantes sobre a obra da autora, sendo alguns deles bastante impressionantes. Segundo ele, apesar de não ser fácil rastrear o número exato de jornais e revistas com os quais a autora colaborou, as publicações conhecidas até o momento somam 24, o que resulta em aproximadamente 400 artigos. Ele ainda apresenta dados segundo os quais Emma Perodi publicou 82 volumes, entre romances, coletâneas de contos e fábulas, textos escolares e ensaios, explicando que obra da autora não parou com sua morte, já que desde 1918 é possível contabilizar pelo menos outros 50 títulos, em grande parte reedições e adaptações de seus livros anteriores. Scancarello apresenta dados importantes sobre a escrita de Emma Perodi e sua participação nos principais jornais e periódicos italiano, conforme o gráfico na figura a seguir:

Figura 1 - Publicações de Emma Perodi



Fonte: Scancarello (2021, p. 98).

A partir da imagem, é possível perceber que, para além da literatura infantil, Emma Perodi dedicou-se a escrever para uma grande variedade de jornais e revistas, o que demonstra a complexidade de sua obra e a amplitude dos assuntos que lhe eram de interesse ou que lhe eram confiados. O gráfico da Figura 1, portanto, reforça um dos pontos mais importantes de sua trajetória: a vasta participação da autora nos meios de comunicação de sua época, confirmando a sua importância para a literatura e o jornalismo.

Outro estudo que se constituiu uma importante fonte de pesquisa para essa dissertação é o trabalho de Patrizia Zambon¹, que fez um levantamento² das obras lançadas por Emma Perodi. A pesquisa de Zambon organiza a produção da autora em seções que revelam suas diferentes facetas como escritora. A lista inclui seções como *Novelle* (Novelas), *Fiabe* (Fábulas), e *Romanzi* (Romances), que cobrem a produção ficcional da autora. Há também uma vasta seção dedicada à *Letteratura per l'infanzia e la gioventù* (Literatura infantojuvenil), um dos pilares de sua carreira,

¹ Professora da Universidade de Pádua.

² O estudo está disponível na página <http://www.maldura.unipd.it/italianistica/ALI/perodi.html>. Acesso em 15 de julho de 2025.

sendo que nesta última seção estão listados um total de 34 livros, demonstrando que este gênero não era apenas uma parte de sua obra, mas constituía o eixo central de sua dedicação como escritora, superando em volume suas outras publicações. Além disso, o levantamento apresenta os *Scritti vari* (Escritos diversos), que reúnem textos de não-ficção, e as *Traduzioni* (Traduções), que mostram seu trabalho de verter obras de outros idiomas para o italiano.

Dentro de sua vasta produção, uma obra específica se sobressai por sua influência e pelo lugar que ocupa em sua trajetória: trata-se da coletânea *Le Novelle della Nonna* [As Novelas da avó], um livro dividido em 4 partes e com um total de 45 novelas³ que falam sobre a trajetória da família Marcucci ao longo de um ano, e que tem como principal assunto as histórias que a avó conta para a família.

A edição escolhida para esse estudo, publicada pela editora Newton Compton editori, sediada em Roma, traz como título *Le novelle della nonna: Fiabe fantastiche* [As novelas da avó: Fábulas fantásticas] e foi selecionada por reunir uma série de elementos relevantes do ponto de vista editorial e crítico. Trata-se de uma edição integral da obra, o que garante o acesso ao texto completo, sem cortes ou adaptações, essencial para uma análise mais rigorosa. Além disso, a edição é enriquecida por uma significativa introdução de Annamaria Andreoli⁴, que contextualiza historicamente a obra e sua autora, oferecendo subsídios críticos que dialogam com os objetivos deste estudo.

A versão eletrônica foi publicada em junho de 2013, com a produção digital realizada pela Gag srl. O livro faz parte da coleção *I Mammut* e do selo *NEWTON CLASSICI*, sendo o número 443 na série. Ou seja, ao integrar a coleção *I Mammut* e o selo *Newton Classici*, a edição insere-se num projeto editorial voltado à valorização de clássicos da literatura italiana, o que atesta tanto seu valor canônico quanto sua preocupação com a acessibilidade ao público contemporâneo. Essa versão amplia ainda mais esse acesso, permitindo a circulação do texto em meio eletrônico e facilitando o trabalho com ferramentas de leitura, marcação e citação. Ainda, outro aspecto relevante nesse volume é a presença de ilustrações presentes na primeira edição da obra e atribuídas aos irmãos Piattoli⁵, famosos por esse tipo de trabalho

³ O conceito de “novela” será discutido adiante, no item 2.6.

⁴ Professora de literatura italiana com ênfase nas literaturas do *Ottocento* e *Novecento*.

⁵ Arrigo e Gualtiero Piattoli, dois irmãos pintores. As ilustrações são atribuídas a Arrigo Piattoli, feitas originalmente em aquarela. A versão com ilustração foi publicada por Salani em 1906 e reimpressa em 1930. Fonte: <http://www.letteraturadimenticata.it/Piattoli.htm>. Acesso em 18 de agosto de 2025.

artístico em Florença na época. Tais imagens são apresentadas em diálogo com as narrativas, o que reforça o cuidado editorial e permite observar também os modos de visualização e recepção do imaginário proposto por Perodi, como é possível visualizar na Figura 2:

Figura 2 - Ilustração atribuída aos irmãos Piattoli



Incisione di Piattoli per «La storia del Turbante».

Fonte: Newton Compton (2013).

A figura, atribuída aos irmãos Piattoli, ilustra dois cavaleiros em uma paisagem invernal, onde as copas das árvores encontram-se nuas e o caminho e as colinas estão cobertos por neve. A composição foca em um imponente cavaleiro em primeiro plano, que se destaca pelo seu porte e pelo elmo detalhado que utiliza.

Montado sobre um cavalo, ele se vira para trás, criando uma sensação de movimento. Junto dele, há ainda um outro homem montado a cavalo. A gravura foi criada para a novela *La storia del Turbante* [A história do Turbante], conforme se lê na descrição.

Em relação ao conteúdo do livro, Annamaria Andreoli (2013) explica que a publicação foi feita no final do século XIX, um período em que intelectuais e antropólogos da recém-unificada Itália se dedicavam a coletar contos e tradições populares para construir uma identidade nacional. A pesquisadora destaca também a "dupla estrutura" do livro, que é uma de suas principais características (2013, p.6). Existe, segundo ela, por um lado, a *cornice* (a moldura narrativa), que é a história da família Marcucci, e, por outro, o enredo de cada uma das 45 novelas contadas pela avó. A moldura não é apenas pretexto para unir as histórias; ela possui uma consistência própria, quase como uma saga familiar que se desenrola ao longo de um ano, do Natal a outro Natal.

Um dos temas centrais explorados por Andreoli (2013, p.7) é o debate entre o saber tradicional, oral e seguro, encarnado pela avó analfabeta, e o novo saber da alfabetização, exigido pelo projeto de unificação linguística e cultural italiana, visto com uma mistura de esperança e cautela. A avó, Regina Marcucci, é uma personagem fictícia que representa a "fonte" de sabedoria ancestral, enquanto os jovens da família, que estão aprendendo a ler, representam o novo público leitor, mas essa tensão apresenta-se de forma equilibrada: os jovens aprendem a ler, mas em casa, ao redor da lareira, onde também ouvem as histórias orais, garantindo que a nova cultura escrita seja absorvida dentro do porto seguro da tradição familiar. Andreoli também explora a natureza das novelas em si, que Perodi também chama de *Fiabe fantastiche* [Fábulas fantásticas]. Andreoli explica que, embora as narrativas de Emma Perodi contenham elementos característicos dos contos de fadas, elas se distinguem pela presença de um forte componente religioso, em que figuras sagradas como santos e anjos, elementos mágicos e acontecimentos milagrosos são colocados no mesmo plano narrativo e funcional, coexistindo sem hierarquias rígidas. Essa articulação é descrita nos seguintes termos:

Isso é o que distingue a narrativa de contos de fadas de Perodi das coleções de contos de fadas contemporâneas: haverá um anel de fada ou um gato falante, haverá Cinderela ou Belas Adormecidas, mas também haverá um componente religioso muito forte, ao qual se entrega página após página. A varinha mágica e o milagre aparecerão, portanto, no mesmo

plano, que vê um gnomo—digamos—e São Francisco ou o próprio Cristo alinhados em papéis idênticos. Não é preciso dizer, portanto, que tudo o que é negativo deve derivar do espírito do mal por excelência: do demônio ou belzebu, representado de acordo com a iconografia mais previsível, com pé de cabra, chifres, cauda e tridente. E o demônio muitas vezes leva a melhor sobre os santos, e ele não se limita a atormentar os vivos (Andreoli, 2013, p. 8, tradução minha).⁶

O ponto mais importante apresentado por Andreoli (2013, p. 8-9), no entanto, é o caráter "macabro" dos contos, ela argumenta que a obra poderia ser mais precisamente classificada como "contos de fadas macabros", citando títulos como *La fidanzata dello scheletro* [A noiva do esqueleto] e *Il teschio di Amalziabene* [O crânio de Amalziabene]. A violência e o grotesco são explícitos, como no caso da Befana⁷ que, além de dar carvão, se alimenta de carne humana. Andreoli sugere que Perodi utilizava o horror de forma estratégica, sabendo que o grotesco, quando inserido na distância segura de um conto de fadas, fascina o público infantil.

Outro aspecto importante é a profunda influência de Dante Alighieri na obra, sendo que o *Inferno* de Dante é o arquétipo da narrativa de horror para Perodi. Inclusive, a avó Regina Marcucci conhece a poesia de Dante oralmente, por meio de uma mulher que, de tanto recitar os versos sobre os condenados, enlouqueceu e foi para um manicômio. Esta anedota interna reforça a ideia de que certos textos são perigosos para os "ignorantes". Andreoli mostra como algumas novelas são, de fato, recriações de episódios infernais, como *Adamo il falsario* [Adão o falsificador], baseado diretamente no Canto XXX do *Inferno*. Em sua conclusão, Andreoli resume que a genialidade de Perodi foi ancorar essas histórias "monstruosas e macabras" na segurança da família e da tradição religiosa, tornando-as possíveis para o público da época. O livro se encerra, simbolicamente, com a morte da avó (Andreoli, 2013, p. 9-11).

Feitas essas considerações iniciais, destaca-se que o objetivo desta pesquisa é propor a tradução comentada de duas novelas selecionadas de Emma Perodi para o português, buscando não apenas preencher uma lacuna de traduções de sua

⁶ Ecco ciò che distingue la narrativa favolosa dalla Perodi dalle coeve raccolte di fiabe: ci sarà un anello fatato o un gatto parlante, ci saranno Cenerentola o Belle addormentate, ma ci sarà anche una fortissima componente religiosa alla quale si indulge pagina dopo pagina. La bacchetta magica e il miracolo appariranno perciò sullo stesso piano, che vede appunto allineati nelle identiche funzioni uno gnomo – poniamo – e San Francesco o Cristo in persona. Va da sé, allora, che tutto ciò che è negativo dovrà derivare dallo spirito del male per eccellenza: dal diavolo o demonio o belzebù, rappresentato secondo la più scontata iconografia, con piede di capro, corna, coda e tridente. E il diavolo ha spesso la meglio sui Santi, né si limita a tormentare i viventi.

⁷ Segundo a tradição italiana, a Befana visita as crianças na madrugada do dia 5 para 6 de janeiro (noite da Epifania) e dá presentes segundo o comportamento das mesmas.

obra, mas também promover uma reflexão sobre a escritora, ainda pouco conhecida no Brasil, como será mostrado adiante. Considerando a complexidade da obra, foram selecionadas duas novelas como *corpus* da pesquisa, sendo elas: *Il Diavolo che si fece frate* [O diabo que se fez de frade] e *Diavolo alla festa* [Diabo na festa]. Essas novelas foram escolhidas, em primeiro lugar, porque até o momento não foram encontradas traduções das mesmas para o português. Foram também selecionadas por uma questão de interesse pessoal, a saber, descobrir como se realiza a união entre o sagrado e o profano na obra de Perodi. Ao que parece, na narrativa essa união acontece de uma forma pouco tradicional, através da participação ativa dos personagens religiosos, a partir da qual o curso dos acontecimentos passa por mudanças. Dito de outro modo, diferentemente das fábulas ou histórias em que as figuras sagradas representam um ideal moral, nas narrativas de Perodi elas se tornam agentes da trama, com motivações e ações que introduzem aprofundamento psicológico e ambiguidade moral. Em *Il Diavolo che si fece frate* [O diabo que se fez de frade], por exemplo, o conflito transcende o mero embate entre bem e mal: o Diabo, ao ser obrigado por um pacto a "beneficiar os homens", explora de forma ardilosa essa condição para levá-los à ruína através de suas próprias fraquezas, como a gula, a ambição e a inveja. Com isso, Perodi desmonta a estrutura tradicional da fábula: ao invés de uma lição clara, ela apresenta um paradoxo, no momento em que o "bem" se torna o instrumento do "mal", e a intervenção sobrenatural serve apenas para expor a fragilidade moral que já existia nos personagens, questionando a simplicidade da fronteira entre o sagrado e o profano. É importante salientar, portanto, que as expectativas do leitor são subvertidas e isso distancia a obra de uma simples lição de catecismo, fazendo com que a fronteira entre o bem e o mal seja negociada ativamente, e não apenas imposta. Além dos personagens religiosos, como já dito anteriormente, a obra aprofunda a compreensão da vida no campo na Toscana através dos membros da família Marcucci e da avó Regina, fazendo com o que o leitor possa compreender a vida de trabalho e as hierarquias sociais, como, por exemplo, a figura da matriarca Regina, bem como também os desafios da passagem do tempo ao longo do ano em que é narrada a história.

Ao apresentar uma autora pouco conhecida, este trabalho busca contribuir para ampliar e diversificar as pesquisas em Estudos da Tradução no Brasil e também ampliar a oferta de literatura italiana escrita por mulheres, evidenciando a

urgência de se estudar escritoras que foram por longo tempo esquecidas pelo cânone e pela crítica. Por isso, a realização deste estudo reside na necessidade de dar visibilidade às mulheres escritoras e de inserir a obra de Perodi no contexto acadêmico brasileiro. Uma pesquisa realizada no Banco de Teses e Dissertações da CAPES⁸ revelou a escassez de trabalhos dedicados à autora no Brasil, o que comprova a sua invisibilidade e a importância de pesquisas que se dediquem sobre sua produção. A tradução das novelas aqui propostas é, portanto, mais um passo nesse sentido, fundamental para a sua recepção e estudo no país.

A intenção de traduzir Emma Perodi veio através de uma bolsa de Iniciação Científica dentro do curso de Letras Italiano da UFSC (IC-PIBIC), cujo projeto coordenado pela professora Karine Simoni tinha o objetivo de traduzir mulheres fora do cânone literário italiano. Apesar de várias mulheres terem se destacado no processo de escolha do *corpus*, o nome de Emma Perodi foi o escolhido para as traduções e, a partir dessas pesquisas, também se desdobraram nesta dissertação.

Para alcançar os objetivos propostos, esta dissertação está estruturada em quatro capítulos. O primeiro capítulo, esta introdução, contextualiza o tema, os objetivos e a relevância da pesquisa. O segundo capítulo dedica-se, primeiramente, a aprofundar a biografia de Emma Perodi e a analisar o livro *Le Novelle della Nonna*, o que inclui aspectos como o contexto histórico-literário, um estudo sobre algumas capas e composição da obra considerando a estrutura e os temas das novelas. O norte deste capítulo dá-se principalmente pelos textos de Depaolis e Scancarello (2019), Baroncini (2023) e Menza (2023). Complementarmente, o estudo aborda a projeção do trabalho de Emma Perodi, apontando os *Parchi Letterari* [Parques literários], o alcance das traduções para outros idiomas e a inserção de sua obra no Brasil. Esse capítulo é importante, pois deve apresentar essa autora quase desconhecida no Brasil e, portanto, constrói o alicerce necessário para que o leitor e a leitora compreendam as particularidades estilísticas, temáticas e culturais que serão abordadas na tradução e nos comentários subsequentes. O terceiro capítulo apresentará as traduções das novelas selecionadas, *Il Diavolo che si fece frate* [O diabo que se fez de frade] e *Diavolo alla festa* [Diabo na festa], como parte central desta pesquisa de tradução comentada, e trará o texto de partida em italiano à esquerda e a tradução em língua portuguesa à direita. No quarto capítulo, serão tecidos os comentários de tradução, explorando as características da linguagem da

⁸ <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em 4 de junho de 2025.

autora, os desafios tradutórios e as escolhas realizadas, com base no referencial teórico que articula os Estudos da Tradução e estudos sobre de tradução comentada, sendo para esses estudos utilizados Berman (2013) e Torres (2017). Por fim, será feita uma conclusão enfatizando os principais desafios e quais objetivos foram alcançados.

2 EMMA PERODI: VIDA, OBRA E CONTEXTO EDITORIAL

Este capítulo tem como objetivo apresentar a autora italiana Emma Perodi e sua obra, situando-a no contexto literário e histórico em que viveu e produziu seus escritos. Embora reconhecida por sua contribuição à literatura infantil na Itália, especialmente com *Le novelle della nonna*, sua trajetória ainda é pouco estudada no Brasil, como visto na introdução. Através de uma análise de sua biografia, suas publicações e a recepção crítica de sua obra, busca-se compreender a importância de Perodi na literatura italiana e os motivos que levaram ao quase esquecimento após sua morte. Além disso, num segundo momento será explorado brevemente o ambiente literário da época, as características principais de sua produção e a relação entre sua obra e os processos de alfabetização e transmissão de valores culturais no final do século XIX. Ao final do capítulo, espera-se fornecer um panorama que justifique a escolha de suas novelas para a tradução e análise nos capítulos seguintes.

2.1 Emma Perodi: história

Emma Perodi nasceu em Cerreto Guidi, comuna da região toscana pertencente à província de Florença, em 31 de janeiro de 1850, sendo este também o local de seu batismo, o que ajudou seus biógrafos a indicarem a localização de seu nascimento. Sua mãe, Adelaide Morelli Adimari, era proveniente de uma antiga e abastada família toscana: seu avô materno, Cavalier Filippo Morelli Adimari, foi *gonfaloniere*⁹ da comuna de Cerreto Guidi, e sua avó materna, Maddalena, pertencia à família dos marqueses Niccolini e tinha parentesco com o escritor e dramaturgo Giovanni Battista Niccolini¹⁰, autor de *Beatrice Cenci*¹¹ (1838) e de *Arnaldo da Brescia*¹² (1846). A família materna, como um todo, estava bastante envolvida na vida cultural e política da época. Sua tia, Teresa Morelli Adimari, casou-se com Ferdinando Bartolommei¹³ e era conhecida por manter um espaço cultural em

⁹ Magistrado supremo.

¹⁰ Dramaturgo italiano.

¹¹ Imitação da peça de Percy Bysshe Shelley (1792-1822) que fala sobre uma jovem italiana que assassinou o pai devido aos abusos que sofreu.

¹² Religioso e reformador político italiano.

¹³ Revolucionário e político italiano.

Florença, assim como o tio materno, Lodovico Morelli, era um patriota ativo (Depaolis e Scancarello, 2019 p.15-16).

O pai de Emma, Federigo Perodi, por outro lado, tinha uma origem diferente. Era um engenheiro hidráulico, cuja profissão exigia constantes deslocamentos; além disso, Federica Depaolis e Walter Scancarello, em *Emma Perodi La vita attraverso le lettere* [Emma Perodi: A vida através das cartas] (2019), que se constitui em uma das principais fontes de informações sobre a vida da autora, como dito anteriormente, indicam que encontraram poucas cartas de Federigo, o que sugere, segundo eles, uma limitada presença do patriarca na vida familiar. Considerando esses deslocamentos do pai, a infância de Emma foi marcada por frequentes mudanças e, por isso, a família viveu em várias cidades toscanas, incluindo Fucecchio (1848-1849), Lucca (1850-1852) e Montepulciano (1853-1857), sendo esse último onde nasceu a irmã, Matilde, em 1854 (Depaolis e Scancarello, 2019, p. 15-16).

Logo após, mudaram-se para Pisa onde, em 1857, com sete anos de idade, Emma ingressou no Conservatório de Santa Anna. Contudo, conforme afirmam Depaolis e Scancarello (2019, p. 17-18), ela não permaneceu ali por muito tempo, possivelmente porque era um pouco arredia e não queria se sujeitar à disciplina rigorosa daquele ambiente escolar religioso. Essa experiência foi posteriormente retratada por Emma em 1892 no romance autobiográfico intitulado *Diciotto mesi in convento* [Dezoito meses no convento].

Embora as origens abastadas e a distinta profissão de Federigo, a vida da família Perodi não foi livre de dificuldades: em 1868, eles enfrentaram uma grave crise financeira e pessoal, com Federigo precisando recomeçar a trabalhar após um tempo parado devido à escassez de recursos. Além disso, problemas de saúde da filha Matilde e a inundação que atingiu a casa da família em Pisa agravaram ainda mais a situação; com isso, a instabilidade econômica persistiu até pelo menos 1872, quando a família retornou para Florença. Nesse mesmo ano, em novembro, segundo uma carta, Emma já estaria fora da casa da família e, através dessa mesma correspondência, demonstra grande interesse pelas questões femininas e pela luta pelos direitos das mulheres, conforme indica o trecho a seguir:

(...) a mulher tem dentro de si todas as potencialidades para se equiparar ao homem, para alcançá-lo, caminhar como ele com confiança nas ciências, nas letras e nas artes, mas não gozando da mesma liberdade, tendo sido

relegada durante séculos à condição forçada o papel de esposa e mãe, ela é incapaz de se expressar, de seguir suas paixões ou de se impor nos diversos campos do conhecimento humano. A futura escritora alinha os seus desejos e reivindica a independência do sexo feminino, a possibilidade de aspirar a todos os cargos e profissões, de cultivar a mente, de avançar para novos horizontes: “Eu também gostaria” — admite ela — “que a mulher não fosse como agora a casar, eu não gostaria que nenhuma pressão moral e social, consequência de uma longa era de preconceitos tolos, a obrigasse a abraçar este estado como o único que lhe oferece maior liberdade”. (Depaolis e Scancarello, 2019, p.20. tradução minha)¹⁴

Percebe-se, através da leitura da carta, que Emma Perodi possuía profundas inquietações sobre a condição feminina em sua época. Em suas palavras, demonstra uma clara percepção das estruturas patriarcais que limitavam as mulheres, afirmando que, embora possuíssem todas as potencialidades para se equiparar ao homem nas ciências, letras e artes, elas eram sistematicamente privadas de gozarem da mesma liberdade. Ela aponta, também, que o papel de esposa e mãe foi uma condição forçada, imposta por séculos. Essa análise evidencia sua gana em não se conformar com um lugar social pré-determinado, identificando não apenas o problema, mas reivindicando ativamente a independência do sexo feminino. Ela expressa o desejo de que as mulheres possam "cultivar a mente", "avançar para novos horizontes" e aspirar a "todos os cargos e profissões", o que desafia a pressão moral e social que as empurrava para o casamento como única via para obter alguma liberdade.

Depois de um período de estudos nos Alpes, Emma retornou a Florença onde a sua família habitava agora. Sua presença na cidade pode ser confirmada através da assinatura no registro de frequentadores da biblioteca Vieusseux, começando, em Florença, a frequentar bibliotecas, conhecer pessoas e participar de encontros e salões, especialmente aqueles frequentados por nobres e intelectuais, incluindo estrangeiros; isso fez logo que ela se tornasse amiga de Caroline Crane Marsh, esposa do filólogo e embaixador americano John Perkins Marsh, o que a colocou em contato com uma variedade de figuras literárias, nobres e políticas. (Depaolis e Scancarello, 2019, p.21)

¹⁴ (...) la donna ha in sé ogni potenzialità per mettersi al pari dell'uomo, per «raggiungerlo, camminare come lui sicura nelle scienze, nelle lettere e nelle arti» ma non godendo della medesima libertà, essendo da secoli relegata nel ruolo forzato di moglie e madre, non riesce a esprimersi, a seguire le proprie passioni né a imporsi nei vari campi dello scibile umano. La futura scrittrice mette in fila i suoi desideri e rivendica l'indipendenza del sesso femminile, la possibilità di aspirare a ogni carica e professione, di coltivare la mente, di spingersi verso nuovi orizzonti: «Vorrei pure» - ammette - «che la donna non fosse come adesso costretta al matrimonio, non vorrei che alcuna pressione morale e sociale, conseguenza di una lunga epoca di stolti pregiudizi la forcesse ad abbracciare questo stato come il solo che le offre maggiore libertà».

Diante dessa nova perspectiva, a Marquesa Emma Guerrieri Gonzaga, uma ferrenha defensora do método Froebel¹⁵, havia selecionado Emma Perodi para seu projeto de abrir um jardim de infância em Florença. Para que isso fosse possível, era necessário que Emma fosse à Alemanha para aprender o sistema Froebel e, ao retornar, fundasse uma escola para professores em Florença (Depaolis e Scancarello, 2019, p. 21).

O período de Emma Perodi em Berlim, inicialmente planejado para durar três anos, acabou sendo significativamente mais curto do que o esperado. Suas cartas de 1874 revelam uma jovem que lutava para se adaptar à vida na capital alemã, criticando diversos aspectos da cultura e do estilo de vida local. Apesar de seus esforços iniciais e de alguns relatos positivos sobre seu progresso, o projeto educacional acabou fracassando. As razões foram muitas, incluindo conflitos com a Comissão que financiava seu estudo, preocupações com seus gastos, e incompatibilidades pessoais com sua instrutora, a Sra. Schrader-Breymann. Emma também começou a questionar sua própria vocação para o método Froebel e a direção de um *Kindergarten*¹⁶ (Depaolis e Scancarello, 2019, p. 23). Assim, conforme explicam Anna Maria de Majo e Elisa Martini (2023), a jovem estudante desistiu da ideia do ensino e começou a utilizar o jornalismo como meio de alavancar sua carreira. Esse período em Berlim serviu também para que fizesse importantes contatos, além de aprofundar os estudos em alemão, o que serviu para suas traduções posteriores.

Após esse período, ainda conforme Depaolis e Scancarello (2019, p. 24), há uma lacuna de quase sete anos na correspondência de Emma, cujas cartas reaparecem apenas em 1881, já como uma escritora estabelecida. Durante esse intervalo, ela retornou à Itália, publicou seu primeiro romance, *Il Cavalier Puccini* [O Cavaleiro Puccini], de 1877, intensificou suas colaborações jornalísticas, teve uma filha chamada Alice, da qual não há referência sobre o pai, e estabeleceu-se em Roma.

Nessa época, dedicou-se a diferentes gêneros de escrita, desde revistas infantis até publicações para adultos, passando a utilizar cada vez mais pseudônimos, conforme explica:

¹⁵ Método que defendia a educação infantil com liberdade para a curiosidade

¹⁶ Equivalente à educação infantil.

O uso de tantos pseudônimos diferentes foi motivado, em parte, pela necessidade da jornalista de contornar as restrições contratuais das editoras, mas sobretudo pela necessidade de incluir o maior número possível de artigos no mesmo periódico. A verdade é que, nos jornais, quase todo o trabalho era feito por ela e, portanto, ela usava muitos nomes diferentes. Sua relação com os leitores também era muito importante, o fio condutor. (Menza, 2023, p.44, tradução minha).¹⁷

Emma também assumiu papéis de liderança, tornando-se diretora de importantes revistas dedicadas à infância, como *Il giornale dei bambini* [O jornal das Crianças], fundada por Ferdinando Martini, que ela dirigiu oficialmente a partir de 1893 (embora extraoficialmente já o fizesse antes) e *Il tesoro dei bambini* [O Tesouro das Crianças], de 1893 a 1896. Além disso, colaborou com uma ampla gama de revistas romanas, incluindo *Il Giornale Illustrato per i Ragazzi* [O Jornal Ilustrado para as Crianças], *La Piccola Antologia* [A Pequena Antologia], *La Ricreazione* [A Recreação], *Roma letteraria* [Roma Literária], *Il Gran Mondo* [O Grande Mundo], *L'Italia Artistica e Industriale* [A Itália Artística e Industrial] e *La Donna di Casa* [A Mulher de Casa]. Sua versatilidade jornalística se estendeu a publicações de maior prestígio, como o *Corriere della Sera*¹⁸ [Correio da Noite] e o *Fanfulla della Domenica*¹⁹ [Fanfarrão do Domingo]. Nestas e em outras publicações voltadas para o público adulto, Perodi abordou temas como moda e também *jet set* da época (Menza, 2023, p. 43).

Além disso, durante a época em Roma, estabeleceu uma importante parceria com o editor Edoardo Perino (1845-1895), sendo este um profissional inovador, destacando-se por suas publicações em série e uso pioneiro de fotografias sensacionalistas. A partir dessa parceria, surgiu a coletânea de textos *Le Novelle della Nonna*, sendo essa lançada entre 1892 e 1893 em cinco volumes, representando um marco significativo tanto na carreira de Perodi quanto na literatura infantil italiana da época. O livro combinava o talento narrativo de Perodi com a visão editorial inovadora de Perino (Menza, 2023, p. 43). A parceria entre os dois permitiu que suas histórias alcançassem um público mais amplo, incluindo leitores das camadas populares. Russo (2023) aponta que a diversidade estilística e temática de

¹⁷ L'uso di tanti pseudonimi diversi era motivato, in parte, dalla necessità della giornalista di aggirare i vincoli contrattuali degli editori ma, soprattutto, dall'esigenza d'inserire più articoli possibile nello stesso periodico. La verità era che nei giornali, quasi tutto il lavoro era svolto da lei e quindi usava tanti nomi diversi.

¹⁸ Jornal fundado em 1876 em Milão por Eugenio Torelli-Viollier, sendo o jornal orientação liberal moderada e um dos mais importantes da Itália até hoje.

¹⁹ Fundado por Ferdinando Martini em Roma em 1879.

pseuPerodi garantiu sua presença em diferentes segmentos do mercado editorial, tornando suas obras acessíveis tanto para crianças quanto para adultos.

Emma também manteve contato com Alessio di Giovanni, um jovem jornalista, poeta e dramaturgo siciliano. Através de Di Giovanni, buscou expandir a difusão do *Giornale per i bambini* [Jornal para os pequenos] (Figura 3) na Sicília, onde o jornal ainda era pouco conhecido, oferecendo descontos especiais para professores, o que ajudou na difusão do jornal em outras áreas da Itália. A seguir a capa da revista:

Figura 3 – Giornale per I Bambini



Fonte: Liber Liber. Disponível em: <https://liberliber.it/autori/autori-g/giornale-per-i-bambini/>
Acesso em 15 de agosto de 2025.

A figura acima demonstra a capa do referido periódico, em cujo cabeçalho, abaixo do título do jornal, está o nome de Ferdinando Martini. A edição é identificada como “ANNO I. - N. 10.”, o que indica ser o número 10 do primeiro ano de circulação. A data de publicação é Giovedì, 8 Settembre 1881 [Quinta-feira, 8 de setembro de 1881]. O conteúdo principal da página é o capítulo VIII do texto

intitulado "LA STORIA DI UN BURATTINO!" [A História de um Marionete], a publicação de *As Aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi.

As correspondências indicam também a escrita do romance *Fra due dame* [Entre duas mulheres] (1889) e *Suor Ludovica* [Irmã Ludovica] (1894). Em fevereiro de 1892, Emma visitou Palermo pela primeira vez para ver a Exposição Nacional e, nessa viagem, conheceu pessoalmente Di Giovanni, o editor Biondo e visitou estabelecimentos importantes como os da família Florio (Depaolis e Scancarello, 2019, p. 27).

Em 1901, mudou-se para Palermo, na Sicília, estabelecendo residência em Porta Felice, à beira-mar. Apesar dessa mudança geográfica, a autora manteve fortes vínculos com outras cidades italianas: sua filha, Alice, continuava em Roma, trabalhando no *Giornale d'Italia* [Jornal da Itália], enquanto sua irmã Matilde residia em Nápoles. Em Florença, preservava contatos com antigos amigos e editores, especialmente Salani, com quem mantinha uma relação profissional duradoura. Por isso, entre 1901 e 1907, a vida de Perodi foi marcada por frequentes deslocamentos entre Roma, Florença, Nápoles e Palermo. Essa natureza itinerante de sua existência refletia-se em sua correspondência, com cartas datadas de diferentes locais, evidenciando uma carreira que não estava fixa em Porta Felice, mas abrangia várias cidades italianas e uma vida pessoal dividida entre diversos pontos do país. Em Palermo, ela rapidamente se integrou ao cenário cultural e editorial da ilha, e um marco significativo desse período foi sua parceria com o editor Salvatore Biondo. (Depaolis e Scancarello, 2019, p. 31-32)

Neste novo contexto, Perodi dedicou-se intensamente à criação de materiais didáticos, produzindo uma variedade de livros escolares, incluindo textos de leitura, gramática, história e geografia, principalmente voltados para o ensino fundamental. Sua contribuição estendeu-se para além dos livros didáticos, com participações regulares em revistas pedagógicas.

A partir de 1905, começou a escrever para publicações como a *Rassegna pedagogica* [Revista pedagógica], onde mantinha uma coluna popular intitulada "Tra scuola e maestri" [Entre a escola e os professores]. A imersão no ambiente cultural siciliano também influenciou sua produção literária, e, inspirada por intelectuais locais, especialmente Giuseppe Pitрэ²⁰, incorporou elementos do folclore da ilha em suas obras. Isso resultou em livros como *Nella reggia della fata Belinda* [No palácio

²⁰ (1841-1916) Escritor, físico e folclorista italiano.

da fada Belinda] e a trilogia *Al tempo dei tempi* [No tempo dos tempos], que exploravam contos e lendas tradicionais da Sicília (Depaolis e Scancarello, 2019, p. 32-33).

Além da literatura infantil, como foi dito, Perodi teve uma atuação importante no jornalismo literário, como entre 1899 e 1902, ocasião em que dirigiu a *Rivista della Moda* [Revista da moda], publicação ilustrada que discutia moda, sociedade e literatura. Baroncini (2023, p. 59-60) aponta que ela foi uma das primeiras escritoras italianas a tratar a moda como um reflexo das mudanças sociais, em vez de um simples registro de tendências. Seus artigos analisavam o impacto das vestimentas no comportamento feminino e abordavam a moda como um elemento de identidade cultural e transformação dos costumes. É importante salientar que a incursão de Perodi na literatura infantojuvenil não trata-se apenas de uma escolha de gênero literário, mas também um reflexo das condições sociais impostas às escritoras do *Ottocento*. No século XIX, o campo da literatura escolar e educativa constituía um dos poucos espaços legitimados e “abertos” à atuação intelectual feminina. Enquanto a alta literatura e o jornalismo político permaneciam ligados majoritariamente ao masculino, a escrita pedagógica e moralizante para crianças era vista como uma extensão da função materna e educadora atribuída à mulher. Emma Perodi, no entanto, soube utilizar essa brecha: aproveitou-se dessa permissividade para profissionalizar-se e, simultaneamente, subverter as expectativas do gênero. Porém, em certos momentos, adotou o pseudônimo de Italo Roma, sob o qual publicou vários trabalhos, incluindo *Il mio campicello* [O meu campinho], um livro direcionado a alunos de escolas rurais. Essa sua versatilidade e dedicação renderam-lhe sucesso editorial, com destaque, também, para os livros de leitura *Cuoricini d'oro* [Coraçõezinhos de ouro], que foram muito bem recebidos por professores, escritores e pedagogos (Depaolis e Scancarello, 2019, p. 32).

Além de escrever, ela também tomou responsabilidades adicionais, como a supervisão e correção de textos de outros autores, e a direção da coleção de livros premiados *Bibliotechina aurea illustrata* [Pequena Biblioteca Áurea Ilustrada]. Apesar do crescente sucesso, começou a ficar insatisfeita com sua situação em Palermo e, por volta de 1909, aproximadamente oito anos após sua chegada à Sicília, expressava o desejo de mudar-se novamente, possivelmente para Milão, em busca de novas oportunidades. Essa insatisfação refletia não apenas o peso de suas crescentes responsabilidades editoriais, mas também um sentimento de isolamento

pessoal na cidade siciliana. O volume de trabalho aumentou significativamente, superando suas capacidades, sem proporcionar a satisfação profissional ou a estabilidade financeira que esperava (Depaolis e Scancarello, 2019, p.32).

Diante dessa situação, Emma manteve-se ativa em busca de outras oportunidades de trabalho, continuando a manter contatos com outros editores e intelectuais. Por exemplo, aceitou colaborar com o recém-criado *Giornalino della domenica* [Jornal do domingo] de Vamba²¹, se propondo a escrever sobre a vida na Sicília, e manteve-se em contato com o editor florentino Ettore Salani, sendo as correspondências a ele direcionadas concentradas nos anos de 1909 e 1916 e frequentemente caracterizadas por constantes pedidos de trabalho e dinheiro. É o caso de uma proposta realizada em 1909, através da qual propôs a Salani uma quadrilogia de livros, negociando os termos e a remuneração. Além disso, pedia adiantamentos pelos trabalhos encomendados e constantemente se oferecia para novas tarefas, incluindo traduções e revisões. Apesar de não oferecer um emprego fixo, o editor Salani continuou a valorizar o trabalho de Perodi, chamando-a para projetos pontuais. Nem todos esses projetos chegaram a se concretizar, como foi o caso de *L'Omino di ferro* [O homem de ferro], um conto que começou a desenvolver em 1913, mas que nunca foi publicado (Depaolis e Scancarello, 2019, p. 33-34).

Outro projeto interessante foi a criação de uma cartilha de alfabetização. A escritora estabeleceu suas condições: o livro seria publicado sob pseudônimo devido a um contrato com o já citado editor Biondo, que a impedia de produzir livros escolares para outros editores. Em carta datada de maio de 1916, Perodi detalha o conteúdo e os métodos do volume em composição, destinado a adultos analfabetos. Ela propôs experimentar o que chamou de "método morfo-fônico" para o aprendizado do alfabeto, demonstrando seu contínuo interesse e inovação na área pedagógica. (Depaolis e Scancarello, 2019, p.35)

O período final da carreira de Perodi ilustra sua persistência, criatividade e contínua busca por realização profissional, mesmo diante de desafios em um contexto ainda marcado por limites impostos às mulheres. Sua dedicação à educação e à literatura infantil permaneceu constante, refletindo uma vida dedicada à escrita e ao ensino. Por isso, valorizar sua obra é reconhecer a contribuição feminina para a construção de um corpus literário, jornalístico, editorial e pedagógico que, embora bastante esquecido pelas histórias literárias, resistiu ao tempo. Por

²¹ Pseudônimo de Luigi Bertelli (1858-1920), jornalista político e escritor de literatura infantojuvenil.

isso, traduzir Perodi hoje significa ampliar o acesso a uma voz feminina muito significativa do século XIX, preservando sua memória e promovendo o diálogo com outras tradições literárias; é também um gesto de reconhecimento da escrita de mulheres que, por muito tempo, foram marginalizadas nos cânones literários. A seguir, descreve-se uma importante forma de resgatar a obra de Emma Perodi.

2.2 Os *Parchi Letterari*: uma proposta de valorização de Emma Perodi

Em Casentino, vale localizado em Arezzo e cenário das histórias da família Marcucci, foi estabelecido em 2014 um parque em homenagem a Emma Perodi. Este faz parte da rede denominada *Parchi Letterari*, uma iniciativa que integra literatura, geografia e turismo cultural na Itália. Conforme descreve Stanislao de Marsanich²² (s. d., n. p.), presidente dos *Parchi Letterari* “Os Parques Literários não se limitam a guardar e divulgar a literatura através dos lugares, mas pretendem salvaguardar os lugares através da literatura”²³ (tradução minha), isso significa que estes não são simplesmente espaços verdes convencionais, mas territórios que possuem uma conexão significativa com obras literárias e seus criadores, funcionando como um meio de preservar e promover o patrimônio cultural e natural italiano através da perspectiva literária. A atualidade da obra de Emma Perodi na Itália reflete-se também em esforços de valorização cultural do território, como demonstra a iniciativa de instituir esse espaço dedicado à autora. Esta seção aborda tal projeto, pois ele ilustra o vínculo entre as narrativas de Emma Perodi a paisagem do Casentino. Para a tradução, observar esse movimento de resgate é essencial, pois reafirma a obra como um patrimônio enraizado na identidade local, fornecendo subsídios para que o texto traduzido respeite essa profundidade geográfica e cultural. Além disso, justifica-se pela discussão sobre topônimos, apresentada na seção 4.9.

Além do parque dedicado a Perodi, existem outros homenageando diversos autores, como o de Andrea Zanzotto em Pieve di Soligo, na província de Treviso, e o de Pier Paolo Pasolini, em Ostia, região de Roma. Cada parque busca representar a relação entre o autor, sua obra e o território que os inspirou. Conforme a imagem da

²² Descrição disponível em: <https://www.parchiletterari.com/cosa-sono-parchi-letterari.php>. Acesso em 06 de julho de 2025.

²³ I Parchi Letterari® non si limitano a custodire e divulgare la letteratura attraverso i luoghi, ma pretendono di salvaguardare i luoghi attraverso la letteratura.

Figura 4, o parque dedicado a Emma Perodi é sinalizado com uma placa que descreve uma breve biografia da autora e uma imagem do livro que ilustra a novela “La campana de oro fino” [O sino de ouro fino], a segunda novela da terceira parte do livro *Le Novelle della Nonna*. Adicionalmente, a placa contém a seguinte citação da própria novela:

Em Porciano, no Casentino,
Entre uma fonte e um espinho,
Encontra-se um sino de ouro fino,
Que vale todo o Casentino (tradução minha)²⁴.

Figura 4 – Placa e vista do Parque Literário de Emma Perodi em Casentino



Fonte: Centro Creativo Casentino. Disponível em:

<https://www.centrocreativocasentino.it/parco-letterario-emma-perodi-e-le-foreste-casentinesi/>

²⁴ A Porciano, in Casentino,
Tra una fonte ed uno spino,
Si trova una campana d'oro fino,
Che vale quanto tutto il Casentino.

O monumento dedicado a Emma Perodi em Casentino evidencia o contínuo reconhecimento que sua obra tem alcançado em diferentes lugares ao longo do tempo, embora, como foi dito, as histórias literárias canônicas a tenham ignorado sistematicamente ao longo do século XX. A existência de um espaço como este, dedicado à sua memória e obra, não só celebra seu legado, mas também fomenta a redescoberta e a valorização de sua contribuição para a literatura italiana, incentivando novos leitores e pesquisadores a explorarem seu universo narrativo.

2.3 *Le novelle della nonna*: aspectos principais

Publicada originalmente entre 1892 e 1893, a obra *Le Novelle della Nonna* de Emma Perodi configura-se como um importante conjunto de textos do gênero na literatura infantojuvenil italiana. O livro destaca-se pela sua estrutura narrativa e pela riqueza de elementos culturais, folclóricos e religiosos da região da Toscana, mais especificamente do Casentino, onde a narrativa é ambientada.

A estrutura da obra organiza-se em quatro partes, que se desdobram ao longo de quarenta e cinco novelas. Essa divisão acompanha o ciclo de um ano, iniciando-se nas vésperas do Natal e concluindo-se no Natal do ano seguinte. Conforme aponta Andreoli na introdução da edição da obra publicada pela editora Newton Compton, “visto que as histórias da avó cobrem um período de tempo que vai de Natal a Natal, Perodi nos faz testemunhar os acontecimentos alternados do grupo familiar ao longo de todo o ano”²⁵(1992, p. 6. tradução minha). Essa progressão temporal se entrelaça às histórias contadas pela avó com o cotidiano da família Marcucci.

A primeira novela, “Lo scettro del re Salomone e la corona della regina Saba”, introduz o cenário e os personagens na noite de Natal:

Todos os sinos de Poppi e do vale badalavam festivamente naquela noite chamando os fiéis para a missa de Natal, e parecia que aquele convite era respondido pelos sinos de Soci, Bibbiena, Maggiona e de todas outras cidadezinhas e castelos construídos sobre os montes secos e que subiam até Eremo di Camaldoli e ao Picco della Verna, de tão forte que eram os sinos que se ouviam de todos os lados. (Perodi, 1992, p. 16, tradução minha).²⁶

²⁵ Visto che i racconti della nonna coprono un arco di tempo che va da Natale a Natale, la Perodi ci fa assistere alle alterne vicende del gruppo familiare lungo l'intero anno.

²⁶ Tutte le campane di Poppi e della valle suonavano a festa in quella notte chiamando i fedeli alla messa di Natale, e pareva che a quell'invito rispondessero le campane di Soci, di Bibbiena, di

Através da ambientação, é possível acompanhar o dia a dia da família e das pessoas da comunidade, como as colheitas, as festividades, os novos amores, casamentos e nascimentos, além das dificuldades e desafios econômicos enfrentados. Andreoli (2013) analisa que as histórias paralelas têm consistência própria, quase se configurando como uma saga familiar que se desenrola paralelamente aos contos.

Os elementos religiosos são uma constante e um pilar fundamental em *Le Novelle della Nonna*. A fé católica permeia tanto a vida cotidiana da família Marcucci quanto as narrativas da avó, de modo que figuras bíblicas, santos, anjos, demônios e o próprio Cristo frequentemente aparecem nas histórias, interagindo com os personagens e influenciando o curso dos acontecimentos, tal religiosidade manifesta-se na observância dos ritos católicos, como a missa de Natal, e na forte crença no poder divino e na intervenção do sagrado no mundo terreno. Um exemplo disso pode ser encontrado na novela *Il Diavolo che si fece frate* [O diabo que se fez frade]. Nesta história, o próprio Jesus Cristo dialoga com o Diabo, estabelecendo um pacto que permite ao demônio viver um dia na Terra sem sofrimento, sob a condição de usar seus poderes apenas para o bem. A narrativa descreve o encontro:

- O que você está fazendo neste país, espírito maldito? - perguntou o Senhor, surpreso ao vê-lo nas proximidades do santo lugar, onde São Francisco havia espalhado os tesouros de sua caridade.
- O caminho principal pertence a todos - respondeu de forma atrevida o Rei do Inferno (Perodi, 1992, p. 93, tradução minha)²⁷.

Além disso, a presença de figuras como a Befana, entidade folclórica ligada à Epifania e geralmente representada como uma velha senhora montada em uma vassoura, também é permeada por conotações religiosas, demonstrando a habilidade de Perodi em entrelaçar o sagrado e o profano, o dogma e a crença popular. As histórias frequentemente carregam lições morais, onde o bem e o mal andam juntos, e a fé surge como guia e consolo diante das adversidades. A própria

Maggiona e di tutti i paesi e i castelli eretti sui monti brulli, che s'inalzano fino all'Eremo di Camaldoli e al Picco della Verna, tanto era lo scampanio che si udiva da ogni lato. In una casa di Farneta, piccolo borgo sulla via di Camaldoli, la famiglia del contadino Marcucci era tutta riunita sotto l'ampia cappa del camino basso, che sporgeva fin quasi a metà della stanza.

²⁷ – Che fai in questo paese, spirito maledetto? – domandò il Signore sorpreso di vederlo nei dintorni del santo luogo, dove san Francesco aveva sparso i tesori della sua carità.

– La strada maestra è di tutti, – rispose con sfacciataggine il Re dell'Inferno.

estrutura temporal, marcada pelas festividades do calendário litúrgico, reforça a centralidade da religião na vida da comunidade retratada.

No quadro a seguir estão elencados os títulos das novelas, bem como um breve resumo da temática de cada uma delas:

Quadro 1 – Títulos e sinopses das novelas

Título	Tradução	Temática e sinopse
Parte Prima [Primeira parte]		
Lo scettro del re Salomone e la corona della regina Saba	O cetro do Rei Salomão e a coroa da Rainha Sabá	A história de um homem chamado Turno, que, movido pela curiosidade, descobre uma caverna com o tesouro do Rei Salomão e da Rainha de Sabá, comete um roubo e depois se arrepende, dedicando sua vida à penitência.
La storia del turbante	A história do turbante	A saga de um turbante mágico que pertencia ao guardião do tesouro do Rei Salomão e da Rainha de Sabá, e como ele influencia a vida de dois condes rivais, levando à intervenção de São Francisco.
L'ombra del Sire di Narbona	A sombra do Senhor de Narbona	Um conde orgulhoso que, para ganhar uma aposta, cavalga sobre um campo de batalha coberto de mortos e é assombrado pela sombra de um cavaleiro insepulto até que lhe dê um enterro digno.
Il frate con la gamba di legno	O frade com a perna de madeira	Um soldado ferido é salvo por um cão enviado por São Rocco, mas, ingrato, esquece suas promessas e se torna um falso frade que engana as pessoas, até ser punido pelo diabo.
Il morto risuscitato	O morto ressuscitado	Uma brincadeira de mau gosto feita por nobres a um poeta medroso faz com que este, de tanto pavor, seja dado como morto, sendo enterrado vivo e "ressuscitando" durante o funeral da condessa.
La calza della Befana	A meia da Befana	Um homem curioso segue a Befana e descobre seu segredo: ela e suas irmãs, bruxas, enchem as meias de crianças desobedientes com cinzas e carvão. Ele acaba se tornando servo delas por um tempo.
Il Diavolo che si fece frate	O diabo que se fez de frade	O Diabo, disfarçado de frade, tenta três famílias virtuosas oferecendo-lhes dons que os levam à perdição através da gula, da ambição e da inveja, provando que o benefício pode ser uma forma de tentação.
Adamo il falsario	Adão o falsificador	Três irmãos avarentos acolhem um falsário de moedas para aumentar sua fortuna, mas a ganância e a traição levam a um desfecho trágico.
Il Romito dell'Alpe di Catenai	O Eremita do Alpe de Catenai	Um jovem cavaleiro, atormentado pelo remorso de ter causado a morte do irmão, vive como eremita, dedicando sua vida à penitência e à caridade, realizando milagres para os necessitados.

Il teschio di Amalziaben e	O crânio de Amalziaben e	Um frade malvado, irritado com a santidade de outro, profana seu túmulo e usa seu crânio como tigela, sendo por fim atormentado e levado pelo diabo.
Parte Seconda [Segunda parte]		
La Stella consolatrice	A Estrela Consoladora	Um jovem aprendiz de armeiro, encarregado de uma perigosa missão, enfrenta diversas provas, sendo guiado e protegido por uma estrela misteriosa e pela intervenção divina, que o levam a um final feliz e à mão de uma nobre donzela.
Il Diavolo alla festa	O Diabo na festa	Um jovem nobre, consumido pela inveja do irmão mais velho, faz um pacto com o Diabo para usurpar seu lugar, o que culmina em um desfecho trágico e sua danação.
La corona della Madonna	A coroa de Nossa Senhora	Um abade avarento substitui a coroa de ouro da estátua de Nossa Senhora por uma falsa, desencadeando uma série de eventos milagrosos que expõem seu sacrilégio e o levam ao arrependimento.
La matrigna di Lavella	A Madrasta de Lavella	Uma jovem nobre é maltratada por sua madrasta invejosa, que tenta matá-la de várias formas. Protegida por seu anjo da guarda, a jovem sobrevive e a maldade da madrasta acaba se voltando contra si mesma.
La fidanzata dello scheletro	A namorada do esqueleto	Uma jovem vaidosa, noiva de um rapaz, cede às tentações de um cavaleiro misterioso que é o diabo disfarçado. Após a morte de seu verdadeiro noivo, ela é punida sendo eternamente ligada ao seu esqueleto.
La mula della badessa Sofia	A mula da abadessa Sofia	Uma nobre donzela, de espírito guerreiro, torna-se abadessa e, com a ajuda de uma mula milagrosa, defende seu monastério e seu feudo de inimigos, provando que a coragem não depende do gênero.
La morte di messer Cione	A Morte de Messer Cione	Um homem ímpio e desrespeitoso com os mortos é assombrado pelos espíritos de seus parentes, que o fazem confrontar sua própria mortalidade e o levam a um profundo arrependimento e conversão.
La gobba del Buffone	A corcunda do palhaço	Um palhaço corcunda diverte um nobre e sua corte, mas sua principal ocupação é atormentar um poeta medroso com uma série de travessuras engenhosas. A história culmina com o palhaço revelando não ser realmente corcunda e partindo rico.
La sorte di Biancospina	O Destino de Biancospina	Uma jovem órfã, maltratada pelos tios gananciosos, recebe a ajuda de um pássaro mágico que lhe concede animais milagrosos. Através da astúcia e da virtude, ela consegue reaver a herança de sua mãe e punir a avareza dos tios.
Il nascondiglio del Diavolo	O Esconderijo do Diabo	Um poeta invejoso rouba os manuscritos de um famoso colega exilado, escondendo-os em um local secreto com a ajuda do Diabo. No entanto, a intervenção divina revela a fraude e devolve os escritos ao seu legítimo autor.
L'anello della bella	O anel da bela	Uma jovem camponesa recebe um anel mágico de um homem misterioso. O anel, cujas pedras brilham ou se opacam conforme sua

Caterina	Caterina	conduta, a guia através de provações, recompensando sua virtude e punindo a inveja e a maldade alheias.
Monna Bice e i tre figli storpi	Monna Bice e os Três Filhos Aleijados	Uma nobre senhora, expulsa de casa pelo marido cruel por ter dado à luz três filhos com deficiências, é protegida por São Francisco. Por meio de sua fé e da intervenção divina, os filhos são curados e a família se reconcilia.
Parte Terza [Terceira parte]		
Messer Gentile e il cavallo balzano	Messer Gentile e o Cavalo malhado	Um jovem nobre, maltratado pelos primos invejosos, tem seu futuro promissor previsto por um cavalo mágico. Ele foge montado no animal, conquista fama e honra em terras distantes e, por fim, retorna para herdar o feudo que lhe era destinado.
La campana d'oro fino	O sino de ouro fino	Um bufão avarento tenta encontrar um tesouro lendário, um sino de ouro, e para isso se envolve com uma bruxa. Sua ganância o leva a uma série de desventuras e castigos sobrenaturais, até que ele se arrepende.
La pastorella del Pian del Prete	A Pastorinha do Pian del Prete	Uma menina órfã, encontrada na neve e criada por monges, demonstra grande santidade e realiza milagres, como amansar um lobo. Descobre-se que ela é filha de nobres e sua história revela um drama familiar de amor proibido e redenção.
Il barbagianni del Diavolo	A coruja ²⁸ do Diabo	Uma praga de serpentes e a contaminação das águas do Arno são atribuídas a um homem misterioso chamado Rospo e sua coruja. A busca para acabar com o malefício revela uma trama diabólica que só é resolvida com a intervenção da fé e da astúcia.
Il ragazzo con due teste	O menino com duas cabeças	Um pintor avarento, desejando um filho de inteligência extraordinária, faz um pacto com o diabo e tem um filho com duas cabeças. Rejeitado pelos pais, o menino-monstro desenvolve poderes e uma sabedoria incomum, buscando no final o perdão e a redenção através do amor paterno.
Il fortunato Ubaldo	O sortudo Ubaldo	Um jovem órfão e caridoso é recompensado pelo céu. Com a ajuda de um santo, ele enfrenta um dragão, vence um primo invejoso e casa-se com uma nobre donzela, provando que a generosidade é recompensada com fortuna e felicidade.
I Nani di Castagnaio	Os Nani de Castagnaio	Um homem corcunda, através de sua alegria e criatividade, consegue libertar os Nani de uma maldição, sendo recompensado com a cura de sua deformidade. Em contraste, um alfaiate avaro e mal-intencionado tenta imitá-lo e acaba sendo punido com a mesma deformidade que o outro perdeu.
L'Incantatrice	A feiticeira	Um jovem parte em busca de fortuna e é seduzido por uma bela feiticeira que transforma seus maridos em peixes. Sua noiva, Santina, com a ajuda de objetos sagrados, parte para resgatá-lo, superando os encantos da feiticeira e libertando todas as suas vítimas.

²⁸ Aqui trata-se de um tipo específico de coruja *barbagianni*, mas optou-se aqui pela palavra coruja.

Il grembiule di madonna Chiara	O Avental de Nossa Senhora Chiara	Uma jovem nobre exilada, através de sua fé, recebe da Virgem Maria um avental mágico que se enche de tudo o que é necessário. Com esse dom, ela sobrevive, ajuda os pobres e, por fim, salva o castelo de seus benfeitores, provando que a caridade é recompensada.
Il gatto del Vicario	O gato do Vigário	Um homem faz um pacto com o Diabo, que aparece na forma de um gato, para herdar a fortuna do pai. O gato o ajuda, mas também o atormenta, e sua presença diabólica leva a eventos sobrenaturais que culminam na perdição do homem.
L'Albergo Rosso	O Hotel Vermelho	Um cavaleiro se hospeda em um quarto assombrado e descobre, através do fantasma de seu tio, que este foi assassinado pelo antigo dono. O cavaleiro busca justiça, desmascara o culpado e liberta o local da maldição.
Parte Quarta ed Ultima [Quarta parte e última]		
La criniera del leone	A juba do leão	Um jovem nobre e exilado, feito prisioneiro, recebe a tarefa de domar um leão feroz. Com a ajuda de São Marcos, ele não apenas amansa a fera, mas a transforma em sua aliada para libertar a si mesmo e a outros cristãos, alcançando fama e fortuna.
L'impiccato vivo	O enforcado vivo	Um jovem inocente é condenado à forca, mas por intervenção de São José, ele sobrevive milagrosamente ao enforcamento. O evento revela sua inocência e a maldade de seus acusadores.
Il naso del Podestà	O nariz do Podestà	Um Podestà com um nariz deformado e um defeito de fala é alvo de zombarias. Após ser curado por uma velha eremita, ele quebra uma promessa e suas aflições retornam, ensinando-lhe uma lição sobre humildade e gratidão.
Il coltello del traditore	A faca do traidor	Um nobre parente pobre, consumido pela inveja e pelo ressentimento, faz um pacto com o Diabo e assassina seus primos para usurpar o poder. A trama foca na sua jornada de ódio, traição e a inevitável danação.
Il talismano del conte Gherardo	O talismã do Conde Gherardo	Uma nobre donzela recebe como dote uma roca mágica que fia um fio protetor. Graças a esse talismã e à sua coragem, ela salva seu marido e seu feudo de inúmeros perigos e batalhas.
Lo stemma sanguinoso	O brasão sangrento	Um cavaleiro, atormentado pelo remorso de ter traído seu irmão e causado a morte de sua amada, vaga pelo mundo em penitência. O brasão em seu peito arde em chamas, um sinal visível de sua culpa, até que ele encontre a redenção através do sofrimento e da humildade.
Il berretto della saggezza	O gorro da sabedoria	Um jovem herda de seu pai apenas um gorro, mas descobre que este tem o poder de conceder sabedoria a quem o usa. Com esse dom, ele resolve conflitos, apazigua ânimos e conquista fortuna e o amor de uma nobre donzela.
Il lupo mannaro	O Lobisomem	Uma jovem de aparência monstruosa, mas de coração bondoso, acolhe e cuida de um nobre florentino que sofre de uma maldição que o transforma em lobisomem. Sua compaixão e a intervenção divina acabam por curá-lo e os dois se casam.

Lo sposo d'Oretta	O noivo de Oretta	A mão de uma bela nobre é prometida a quem curar seu pai doente. Um jovem escudeiro, secretamente apaixonado por ela, com a ajuda de um eremita, consegue a cura e, após provar seu valor em batalha, conquista o direito de se casar com sua amada.
Il Diavolo e il Romito	O Diabo e o Eremita	Um eremita converte toda uma cidade à virtude, esvaziando o inferno. O Diabo, irritado, tenta por todos os meios corromper novamente a população, mas a fé e a persistência do santo homem, com o auxílio divino, conseguem frustrar seus planos.
Il Cero umano	A vela humana	Um homem perverso, após causar a morte de seus filhos por sua maldade, é transformado por castigo divino em uma vela humana, ardendo em constante penitência. Apenas o sacrifício e as orações de sua esposa o libertam do terrível tormento.
Il velo della Madonna	O véu de Nossa Senhora	Uma nobre, fugindo do marido que fez um pacto com o Diabo, deixa sua filha protegida por um véu milagroso da Virgem Maria. A menina cresce sob essa proteção, realizando milagres e escapando das armadilhas do demônio.
La sorte della famiglia Marcucci	O destino da família Marcucci	A narrativa final serve como moldura para todas as outras, detalhando os acontecimentos na vida da família Marcucci, incluindo o casamento de Annina, o nascimento do filho de Vezzosa e, por fim, a morte da matriarca, a avó Regina.

Fonte: elaborado pela autora, 2025

Com base na análise do quadro, é evidente que as temáticas das novelas de Emma Perodi em *Le novelle della Nonna* [As novelas da avó] são extremamente variadas, demonstrando a habilidade da autora em transitar por múltiplos gêneros e sentimentos, já que ela brinca com elementos do sagrado e do profano, colocando no mesmo patamar narrativo milagres divinos, intervenções de santos e anjos, e as artimanhas do Diabo. As histórias exploram desde contos de fadas com tesouros e maldições até dramas humanos intensos, marcados pela inveja, avareza e traição. Um traço distintivo é a forte presença do macabro, com narrativas povoadas por fantasmas, esqueletos e mortos-vivos, frequentemente inseridos em um contexto histórico e geográfico específico do Casentino. Essa mistura de fé, folclore, história e horror cria uma obra complexa e multifacetada.

Para aprofundar a compreensão de como Perodi articula esses elementos, uma análise mais detalhada das duas novelas traduzidas neste trabalho, *Il Diavolo che si fece frate* [O diabo que se fez de frade] e *Diavolo alla festa* [Diabo na festa], se faz necessária. As duas novelas escolhidas, embora inseridas em partes distintas da coletânea, dialogam intensamente através da figura central do Diabo como agente catalisador da perdição humana. A análise de seus elementos narrativos

revela como Perodi utiliza o grotesco e a ambiguidade moral para subverter as expectativas do leitor e tecer uma crítica à fragilidade da virtude humana.

Em *Il Diavolo che si fece frate* [O diabo que se fez de frade], o enredo parte de uma premissa paradoxal: um pacto entre Jesus Cristo e o Diabo, no qual o demônio é obrigado a beneficiar os homens por um dia. O espaço narrativo é a Toscana rural, especificamente a localidade de Bibbiena. Os personagens principais são as três famílias – os Sbrigoli, os Verri e os Dovizii – que representam diferentes facetas da moralidade daquela região. O narrador é a avó Regina, cuja voz emula a tradição oral, as histórias passadas de geração em geração.

O elemento central desta novela é o grotesco, que se manifesta na ambiguidade visual e moral da figura do Diabo. Disfarçado de frade, um símbolo de santidade, ele oferece dons que, à primeira vista, parecem bênçãos: uma tábua de cortar que materializa qualquer comida, um anel que força a obediência e um dente de arado milagroso. No entanto, esses "benefícios" são os instrumentos que levam as famílias à perdição, explorando suas fraquezas latentes: a gula, a ambição e a inveja. Emma Perodi, assim, desmonta a estrutura da fábula tradicional: o "bem" torna-se o veículo do "mal", e o castigo sobrenatural não vem de uma força externa, mas da própria incapacidade dos personagens de gerir os dons recebidos. Nesta novela, a linha entre o sagrado e o profano é tênue, questionando a simplicidade da virtude e sugerindo que a danação pode surgir da própria bênção.

Já em *Diavolo alla festa* [Diabo na festa], o enredo foca na inveja destrutiva entre dois irmãos da nobre família Guidi, Tegrimo e Tende-grimo. A narrativa se desenrola entre o castelo de Papiano e a corte de Ravenna, espaços que simbolizam o poder e a nobreza. Tegrimo, o irmão mais novo, consumido pelo ciúme do primogênito, torna-se o personagem central de uma trama de conspiração e assassinato.

Nesta novela, clímax da história acontece no baile festivo no castelo, um ambiente de celebração e ordem social, é transformado em um palco para a revelação diabólica. No exato momento em que a conspiração de Tegrimo para matar o irmão se concretiza, o Diabo invade a festa, agarra o jovem invejoso e o arrasta para a danação em meio a um clarão sobrenatural. A imagética é poderosa e ligada diretamente ao castigo: a música cessa, as luzes se apagam e a alegria se converte em terror. A festa, símbolo da vida social, torna-se o espaço do juízo final. Aqui, a mistura entre o religioso e o demoníaco é explícita: enquanto o irmão bom e

caridoso é protegido por anjos disfarçados de insetos, o irmão mau é literalmente levado pelo Diabo em pessoa. O castigo sobrenatural não é apenas uma consequência moral, mas um evento físico e espetacular, reforçando o poder da intervenção divina e demoníaca no mundo.

Em ambas as novelas, portanto, Perodi explora a ideia de que o mal não é apenas uma força externa, mas uma potencialidade que reside dentro dos próprios indivíduos, aguardando o catalisador certo, seja um dom divino ou uma conspiração terrena, para se manifestar.

Pode-se dizer que *Le Novelle della Nonna* [As novelas da avó] não é apenas uma coletânea de novelas infantojuvenis. Ao situar suas narrativas no espaço geográfico e paisagístico do Casentino e interligar tanto as histórias da avó quanto a vida dos Marcucci com a fé e as tradições locais, Emma Perodi legou um registro cultural significativo, que permite ao leitor imergir nas particularidades da Toscana do final do século XIX, com seus desafios e particularidades.

2.4 Análise das capas de *Le Novelle della Nonna*

A obra *Le Novelle della Nonna* [As novelas da avó] tem sido publicada em vários formatos desde o seu lançamento. Uma distinção importante entre essas publicações reside na apresentação do conteúdo: enquanto algumas edições oferecem a antologia completa, outras se limitam a uma seleção de novelas, por essa razão, essa pesquisa se concentrará exclusivamente nas capas de edições integrais da obra, já que edições parciais frequentemente ilustram apenas contos específicos, o que poderia distorcer a análise sobre a representação do conjunto da obra ou ainda poderia dar foco apenas a um elemento de uma determinada novela.

O ato de comentar a tradução não se restringe à análise microtextual ou às escolhas lexicais, mas abrange, necessariamente, a compreensão das de outras condições como apresentação ou circulação da obra, por exemplo. Essas condições formam o que se pode entender como o projeto editorial de uma publicação: o modo como o texto é enquadrado, apresentado e oferecido a um público leitor específico. Em seu livro *Paratextos Editoriais*, Gérard Genette (2009, p. 9-10) define o que seriam os paratextos como aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Trata-se do conjunto de produções, verbais ou não (como nome de autor, título, prefácio,

ilustrações), que acompanham o texto para apresentá-lo, ou seja, para garantir sua presença no mundo e sua recepção. Genette descreve essa zona não como um limite estanque, mas como um "limiar", um "vestíbulo", uma "zona indecisa" ou "franja" entre o texto e o extratexto, que comanda a leitura e funciona como lugar de "transição" e "transação", uma estratégia de ação sobre o público para uma melhor acolhida e leitura mais pertinente do texto. Por isso, o estudo das capas, enquanto elemento paratextual, revela-se a meu ver uma ferramenta metodológica para a prática da tradução comentada. Para esse estudo, analisar as edições permite diagnosticar a primeira impressão causada pelo texto proposto, identificando se *Le Novelle della Nonna* [As novelas da avó], por exemplo, foi apresentada como folclore, obra infantil ou, ou ainda, literatura gótica. Isso fundamenta as escolhas lexicais e estilísticas da tradução, pois é a partir da percepção das capas que pude ampliar o meu entendimento da obra e, conseqüentemente, tornar mais conscientes as escolhas de tradução. Ou seja, por esse motivo, entender como estão dispostos os elementos das capas ajuda a compreender quais são os principais aspectos mais valorizados na obra, garantindo, assim, que a tradução dialogue com a materialidade histórica do livro.

A seleção das três capas analisadas nesta seção (Figuras 5, 6 e 7) foi pautada por critérios de relevância histórica, editorial e metodológica. A escolha abrange três marcos distintos: a edição da Newton Compton (2013), que serve como base textual para esta tradução; uma edição histórica, essencial para compreender a iconografia original; e a edição de 2010 da editora Fruska, que exemplifica o resgate contemporâneo da obra na Itália.

Como dito e justificado anteriormente, a versão escolhida para esse estudo foi a da editora Newton Compton. Essa editora foi fundada em 1969 por Vittorio Avanzini e é conhecida por publicar desde clássicos da literatura até novos autores. Uma das principais edições de *Le Novelle della Nonna* [As novelas da avó] foi publicada por essa editora em 1992 e a versão ebook em 2013 dentro da coleção *I Mammut*. A capa da edição em questão segue o padrão editorial desta coleção e apresenta alguns elementos que remetem ao cerne da antologia de textos. Além do título da obra, encontra-se também, em destaque, a expressão "*fiabe fantastiche*" [Fábulas fantásticas]. Nesta edição, como citado anteriormente, há também uma introdução de Annamaria Andreoli, conforme sinalizado na esquerda, ao centro.

A ilustração central destaca duas figuras: uma senhora idosa, com cabelos presos e óculos, que simboliza a avó contadora de histórias e que segura um livro em suas mãos, possivelmente com as histórias que serão compartilhadas. Ao seu lado, um menino ruivo abraçando um ursinho de pelúcia, de olhos fechados e expressão de contentamento, mostrando a imersão na fantasia conduzida pela avó e representando não somente os netos de Regina, mas também o público infantil. A cor roxo-claro ou lavanda pode estar associada à cor que representa o feminismo, além de trazer acolhimento.

Figura 5 - Capa *Le novelle della nonna* de 2013



Fonte: Newton Compton, 2013.

Essa capa, de alguma maneira, repete a ilustração de capas de edições mais antigas. A capa obtida através da Biblioteca Nacional da França, na qual não é

possível precisar a data de publicação, com ilustração de Ottavio Rodella Tavio (1864-1910), traz a figura de uma mulher central, mas nesse caso rodeada de mais pessoas, o que parece se aproximar mais ao tema do livro: a família ao redor da avó ouvindo as histórias narradas por ela. A imagem central mostra uma cena doméstica, com essa senhora idosa rodeada por crianças e adultos, fazendo gestos que sugerem a contação de histórias.

Figura 6 - Capa *Le novelle della nonna* sem data



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69096422?rk=21459:2>

Acesso em 22 de julho de 2025.

A composição da imagem transmite um senso de acolhimento e intimidade, sugerindo o caráter familiar e afetoso das narrativas de Emma Perodi. As expressões nos rostos das personagens denotam um misto de curiosidade,

encantamento e envolvimento com as histórias contadas. A paleta de cores utilizada, com tons mais escuros e sóbrios, confere à capa um aspecto tradicional e sóbrio, reforçando a atmosfera de narrativas antigas que serão abordadas no livro, além de serem mais próximas ao ambiente noturno e pouco iluminado existente nas casas dos camponeses italianos do século XIX. Além da ilustração central, a capa traz o título da obra *Le novelle della nonna* [As novelas da avó] em destaque, na parte superior da capa, seguido pelo nome da autora, Emma Perodi. No conjunto, a capa do livro convida o leitor a adentrar o ambiente íntimo da família Marcucci e ouvir as histórias da avó.

Na parte inferior da capa, apresenta-se o nome do editor E. Perino (Edoardo Perino) e, o local da publicação, sendo essa Roma, acrescida de uma relativamente longa descrição do livro, assim feita:

AS NOVELAS DA AVÓ instruem, educam e divertem, abordam os mais variados assuntos e ensinam a observar e a raciocinar. Desenvolvem a imaginação dos jovens leitores, propagam no mundo infantil todos os conhecimentos mais úteis e os imprimem de modo indelével no intelecto de meninas e meninos; despertam os afetos mais gentis, incentivam a emulação e desenvolvem os mais nobres sentimentos. São, em uma palavra, uma leitura agradável que beneficia crianças e adultos e deve ser preferida por todos (tradução minha). ²⁹

Outra edição é a da editora Fruska, publicada em 2010 e disponível no próprio site da editora para venda, e, dentro da mesma proposta das capas descritas anteriormente, traz a imagem de uma camponesa contando histórias para um grupo de crianças. Nessa capa, o que chama atenção é a tipografia utilizada para o título do livro, que demonstra um ar de antiguidade. Junto disso, a própria tipografia acompanha um design em formato oval, o que remonta a um passado bastante distante, mas que ao mesmo tempo demonstra uma ideia de que o leitor pode se aproximar e “espiar” a cena contida no livro. A cena impressa acontece em um ambiente que sugere ou um jardim ou um pátio, com uma cerca e vegetação ao fundo, criando uma atmosfera de lar ou aconchego, além de sugerir que as histórias poderiam acontecer em um ambiente familiar qualquer, a depender da realidade do leitor. Quanto aos participantes da cena, além da camponesa, há ainda a imagem

²⁹ LE NOVELLE DELLA NONNA, istruiscono, educano e diletano, toccano i più svariati argomenti e insegnano ad osservare ed a ragionare. Sviluppano l'immaginativa dei piccoli lettori, propagano nel mondo piccino, tutte le cognizioni più utili e le imprimono in modo indelebile nell'intelletto delle giovinette e dei ragazzi; suscitano gli affetti più gentili, invogliano all'emulazione e sviluppano i più nobili sentimenti. Sono in una parola, una lettura amena che giova ai piccini e ai grandi e deve essere da tutti preferita.

de 4 crianças, que parecem estar olhando com atenção para a narradora.

Figura 7 - Capa *Le novelle della nonna* de 2010



Disponível em: <https://www.fruska.it/prodotto/lenovelledellanonna/>

Acesso em 22 de julho de 2025.

Ao analisar as capas da obra *Le novelle della nonna* [As novelas da avó] um aspecto que chama a atenção é o uso de ilustrações em vez de fotografias, escolha estética esta que pode estar ligada a diversos fatores. Inicialmente, é importante considerar o contexto histórico da publicação original da obra em 1892-93, época em que o uso de ilustrações em livros era muito mais comum do que fotografias, devido às limitações tecnológicas e, principalmente, aos custos de produção, já que naquela época a fotografia ainda não era um recurso popular. As ilustrações oferecem, ainda,

apelo estético e emocional, que se alinha com o conteúdo do livro. Elas permitem uma representação mais estilizada e imaginativa das cenas, proporcionando aos ilustradores uma flexibilidade criativa que fotografias dificilmente poderiam oferecer. Esta liberdade de interpretação consente que as imagens capturem não apenas os elementos visuais das histórias, mas também seus possíveis e variados significados e atmosfera, como a imagem, em várias edições, da vovó contando histórias. Ou seja, a continuidade visual da velha camponesa através das diferentes edições cria uma identidade reconhecível para a história.

Há de se destacar também que o caráter da obra voltada ao público infantil é reforçado pelo uso de ilustrações que, ao contrário das fotografias, que apresentariam imagens realistas, deixam espaço para que os jovens leitores exercitem sua própria imaginação. Elas têm o poder de criar uma atmosfera mágica, incorporando elementos de uma maneira que parece natural. Além disso, as ilustrações podem suavizar temas potencialmente assustadores presentes em algumas histórias folclóricas, tornando-os mais acessíveis ao público infantil.

A escolha das figuras nas diferentes edições do livro também serve como uma forma de manter uma conexão visual com as edições mais antigas, evocando um sentimento de nostalgia e tradição que também permite uma representação mais simbólica e universal dos personagens e cenas. A avó, por exemplo, pode ser retratada como uma figura arquetípica, representando todas as avós contadoras de histórias, em vez de uma pessoa específica. Da mesma forma, as crianças podem ser ilustradas de maneira a representar uma variedade de idades e tipos, permitindo que um maior número de leitores se identifique com elas.

Considerando esses aspectos, percebe-se que as edições integrais, em geral, prezam pela valorização da contação de histórias. Dessa forma, o paratexto norteia a recepção do livro ao público infantojuvenil, convidando o leitor a exercitar a imaginação e a participar de um evento que é, ao mesmo tempo, familiar e extraordinário.

2.5 O contexto histórico e literário da época

A produção literária de Emma Perodi insere-se no final do século XIX, um período marcado por intensas transformações políticas, sociais e culturais na Itália –

um cenário, portanto, de transição e adaptação. O projeto de unificação da nação, liderado pelo Reino da Sardenha, resultou na incorporação de diversos estados independentes sob uma mesma bandeira, mas o processo gerou tensões regionais e econômicas. De fato, a Unificação Italiana, concluída formalmente em 1861, trouxe desafios e reorganizações estruturais que se refletiram em diversas áreas da sociedade, incluindo a literatura. O sul da Itália, por exemplo, permaneceu em situação de maior precariedade em relação ao norte industrializado, o que ampliou desigualdades e incentivou a migração para outros países, de modo que o país, recém-formado como Estado-nação, enfrentava dificuldades na consolidação de uma identidade nacional coesa, e a literatura desempenhou um papel fundamental nesse processo (Delueg, 2018).

No campo educacional, a unificação evidenciou a necessidade de alfabetização em larga escala. Durante grande parte do século XIX, a taxa de analfabetismo na Itália era extremamente alta, atingindo mais de 70% da população no início do período pós-unificação. O governo recém-formado buscou incentivar a educação como um meio de fortalecimento da identidade nacional, e a literatura infantil surgiu como uma ferramenta essencial nesse esforço (Russo, 2023). Emma Perodi, inserida nesse contexto, foi uma das autoras que contribuíram para a formação cultural e educacional das novas gerações. Suas histórias, além de entreter, serviam como veículo para a transmissão de valores morais e históricos, muitas vezes incorporando aspectos da tradição popular e religiosa. A obra *Le novelle della nonna* [As novelas da avó] reflete esse contexto ao unir narrativas folclóricas a uma estrutura pedagógica implícita, promovendo o aprendizado da língua e da cultura italiana (Depaolis, 2021, p. 105). A autora também esteve envolvida diretamente com o setor educacional, tendo sido responsável pela direção de periódicos infantis e pela produção de materiais pedagógicos. Sua atuação como editora e escritora reforça sua relevância dentro do movimento de alfabetização da época (Monaco, 2013, p. 2).

No campo literário, o final do século XIX na Itália foi marcado pela *Scapigliatura*, um movimento que rejeitava o Romantismo tradicional e buscava uma literatura mais crítica e experimental. Inspirado pelo movimento *bohème* francês, a *Scapigliatura* incorporava elementos do grotesco, do macabro e da crítica social, dialogando com autores como Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe (Treccani, 2024). Emma Perodi não esteve diretamente vinculada ao movimento, mas sua obra

apresenta pontos de contato, principalmente no que diz respeito ao uso de narrativas com forte presença do sobrenatural e do misticismo, alinhando-se com as tendências literárias que exploravam o irracional como um contraponto ao positivismo crescente da época (Guerini; Simoni, 2022).

Além da *Scapigliatura*, o realismo e o *Verismo* (versão italiana do naturalismo) também influenciaram a literatura do período. Autores como *Giovanni Verga* buscavam retratar a vida cotidiana das camadas populares com uma abordagem descritiva e documental. Embora Perodi se diferenciasse desse estilo pelo uso do fantástico, sua atenção aos costumes e tradições regionais dialoga com as preocupações veristas (Mascolino, 2022).

No cenário da literatura infantil italiana, Perodi se destacava pela forma como mesclava fantasia e tradição popular. Outros autores contemporâneos, como Carlo Collodi, criador de *Pinóquio* (1883), também utilizavam a literatura como meio de educação moral e cívica, mas com abordagens distintas. Enquanto *Pinocchio* [Pinóquio] apresentava um tom satírico e uma crítica à sociedade, *Le novelle della nonna* [As novelas da avó] explorava um imaginário mais tradicional e rural, mantendo um vínculo forte com o folclore e a oralidade (Delueg, 2018).

Outra diferença importante é que Perodi inseriu uma maior carga gótica em suas histórias, aproximando-se do conto fantástico e do terror infantil, algo pouco comum na literatura da época. Esse aspecto a torna uma autora singular dentro do panorama da literatura infantojuvenil italiana do século XIX (Baroncini, 2021).

O contexto histórico e literário da época de Emma Perodi influenciou profundamente sua produção. A unificação italiana, o movimento de alfabetização, a *Scapigliatura* e o crescente interesse pelo gótico moldaram suas narrativas, que combinam tradição oral, imaginação fantástica e um olhar atento para os costumes de sua época. Diferente de outros autores infantis, sua obra se destacou pela habilidade de unir elementos educacionais, históricos e fantásticos, contribuindo para a formação cultural e literária das novas gerações (Monaco, 2013).

2.6 A diferença entre “novela” e “conto”

Para compreender a singularidade da obra de Emma Perodi, é fundamental aprofundar o conceito de “novela” no seu contexto literário, um gênero que se

distingue tanto do romance quanto do conto por suas características estruturais e funcionais. A enciclopédia Treccani (2025) define novela como uma breve narração, na maioria das vezes em prosa, de um fato seja ele histórico, real ou completamente imaginário.

No contexto literário italiano, a novela se diferencia do conto brasileiro não apenas pela extensão, mas também pela estrutura e função narrativa. Enquanto o conto no Brasil tende a ser uma narrativa breve, centrada em um único evento ou conflito, a novela italiana possui uma amplitude maior, podendo incluir múltiplas situações e personagens secundários que enriquecem a trama (Guerini; Simoni, 2022).

Aprofundando as diferenças, Maussad Moisés em seu livro *A criação literária* (2006) define a novela como “relato, comunicação, notícia, novidade” (p.103). Apresenta, também, uma definição semelhante em relação às definições anteriores, principalmente criticando as definições simplistas ao tamanho das novelas. Para ele o termo novela é “No terreno dos estudos literários, é empregado por vezes de modo defeituoso: rotularia, ao ver de alguns críticos, as narrativas com mais de cem e menos de duzentas páginas” (p. 103). Adicionalmente, Nádia Batella Gotlib em *Teoria do conto* (2006), apresenta a definição do que seria conto e encontra, da mesma forma, a limitação ao tentar descrever as diferenças entre conto, novela e romance a partir da extensão: “(...) afinal, o que é o conto? Qual a sua situação enquanto narrativa, ao lado da novela e do romance, seus parentes mais extensos? E mais: até que ponto este caráter de extensão é válido para determinar sua especificidade?” (p.5). A partir disso, percebe-se que definir e, principalmente, distinguir, novela e conto nem sempre é uma tarefa fácil.

Embora as definições acima ofereçam definições importantes para a teoria literária geral, sua aplicação estrita ao *corpus* de Emma Perodi revela-se insuficiente. Adotar o “número de páginas” como critério determinante obscureceria a natureza histórica e estrutural da obra. Adota-se aqui o termo novela para manter o vínculo com a tradição literária de partida, superando a definição quantitativa em favor de uma precisão histórica e estrutural.

Uma das mais conhecidas coletâneas de novelas na Itália é *Decameron* ou *Decamerão* (1350) de Giovanni Boccaccio (1313-1375). No livro de Boccaccio, um grupo de sete moças e três rapazes partem de Florença para uma propriedade rural com intenção de fugir da peste negra. Para evitar o tédio, decidem contar dez

histórias por dia, ao longo de dez dias, fazendo com o que livro tenha um total de cem novelas. Uma das principais características é a construção em moldura, sendo que de um lado tem a realidade da peste negra e o risco de morte e, do outro lado, as histórias contadas pelos jovens abrigados nessa propriedade. Essa mesma estrutura de moldura narrativa é uma das principais características da obra de Emma Perodi, em *Le Novelle della Nonna*. De maneira análoga a Boccaccio, a autora cria uma dupla estrutura. Para tentar explicar o que seriam as novelas de Boccaccio, Gotlib (2006, p. 11) recorreu à definição apresentada por André Jolles, onde a autora sinaliza que Jolles define a narrativa, nesse caso, como novela toscana. Acrescenta ainda uma discussão sobre denominar como conto de acontecimento, conforme o trecho a seguir:

Neste caso, a novela, segundo Jolles, estaria próxima do chamado conto de acontecimento. Esta novela toscana adotou também o procedimento da narrativa de moldura, que já existia anteriormente e que vai persistir em muitas coletâneas de contos (ou novelas?): estas narrativas acham-se ligadas por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, quando e por quem são contadas (Gotlib, 2006, p. 12).

A partir da definição apresentada, percebe-se que tampouco a obra de Boccaccio pode ser facilmente denominada, já que, segundo o trecho, poderia ser chamada de coletânea de contos. Um ponto importante a ser destacado é que a narrativa, tanto no caso de Decameron e de *Le novelle della nonna* [As novelas da avó] é que se tem claro a respostas para as perguntas “onde”, “quando” e “por quem são contadas”, perguntas estas apresentadas por Gotlib.

Viktor Chklovski, em a “Construção da novela e do romance” inicia o texto dizendo que ainda não encontrou uma definição para novela:

Começando este capítulo, primeiramente devo dizer que não encontrei ainda definição para a novela, isto é, não posso ainda dizer que qualidade deve caracterizar o motivo, nem como os motivos devem combinar-se a fim de que se obtenha uma trama. Não é suficiente uma simples imagem, um simples paralelo, nem mesmo a simples descrição de um acontecimento para que tenhamos a impressão de encontrarmos-nos frente a uma novela (Chklovski, 1976, p. 205).

A partir da afirmação de Chklovski, percebe-se que definir o que é uma novela pode ser uma tarefa difícil, pois sua essência não reside em características superficiais, como a extensão do texto ou a simples narração de um fato isolado. Ao tentar explicar quais seriam as novelas, o autor esclarece que, em geral, a novela é

uma combinação das construções em cadeia e em plataformas e ainda complicadas por diversos desenvolvimentos (Chklovski, 1976, p. 211).

Ao analisar a obra de Emma Perodi, a autora apresenta novelas que, apesar de relativamente curtas, mantêm um desenvolvimento mais complexo do que um conto. Em *Le novelle della Nonna* [As novelas da avó], as histórias contadas pela avó Regina não são isoladas, mas interligadas pelo contexto da família Marcucci, criando um fio condutor que reforça a coesão do livro. Esse formato híbrido se aproxima mais do conceito de novela, pois permite uma exploração mais aprofundada dos temas e dos personagens ao longo da obra (Delueg, 2018).

Uma outra diferença é o uso da moralidade como elemento estrutural. Enquanto no conto a moral pode estar implícita ou ser deixada em aberto para interpretação do leitor, na tradição italiana, especialmente na literatura infantil do século XIX, a moral muitas vezes é explicitada no final da história, reforçando sua função educativa. Perodi segue essa tradição ao construir narrativas que frequentemente terminam com um ensinamento claro, alinhando-se à proposta pedagógica da literatura infantil do período (Monaco, 2013).

Com base nessas discussões, pode-se dizer que nem sempre é possível definir fronteiras claras entre “conto” e “novela”, anteriormente discutidas por Moisés, Gotlib e Chklovski. Emma Perodi, nesse contexto, utiliza-se de elementos característicos da novela — como a narrativa em moldura e a maior complexidade dos enredos — para construir uma obra coesa e com um claro propósito formativo.

2.7 Tradução de *Le novelle della nonna* para outras línguas

A circulação internacional da obra de Emma Perodi pode ser observada por meio das traduções de *Le Novelle della Nonna* [As novelas da avó] para outros idiomas. Esta seção apresenta um levantamento das edições estrangeiras identificadas, com o objetivo de mapear a recepção da obra fora da Itália. A seguir, serão descritas as traduções encontradas para as línguas inglesa, francesa e portuguesa, contextualizando o alcance da autora em diferentes mercados editoriais.

Na pesquisa sobre traduções, a primeira encontrada para o inglês, feita por Lori Hetherington e lançada em 2020, está disponível para venda no site da Amazon, conta com a compilação de algumas novelas, o que justifica o título *Tuscan Tales* [Contos toscanos] e não a tradução do título em italiano. O livro conta com

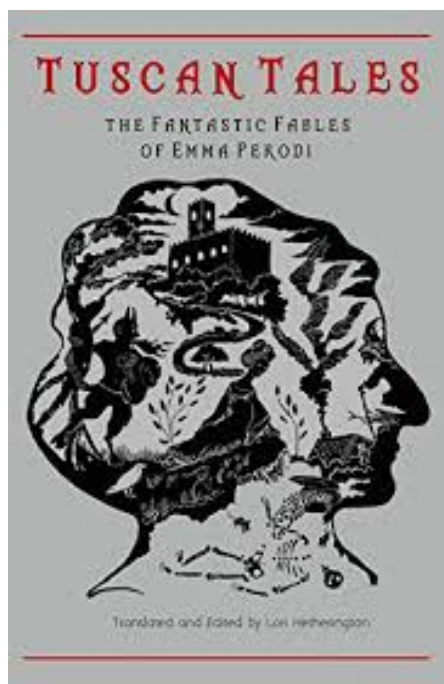
uma nota de tradução, onde a tradutora explica que seu trabalho não é uma tradução acadêmica e comenta, ainda que brevemente, que preferiu manter o “espírito” e o “charme” do original, conforme ela afirma a seguir: “[...] evitei usar minha própria imaginação para preencher o que poderia ser considerado deficiências, do nosso ponto de vista do século XXI, dando preferência ao espírito e ao charme do original” (tradução minha).^{30 31}

Para essa versão, a tradutora escolheu as seguintes novelas, que serão elencadas conforme o nome em inglês: *King Solomon’s Scepter and the Queen of Sheba’s Crown* [O cetro do Rei Salomão e a coroa da Rainha Sabá], *The Story of the Turban* [A história do turbante], *The Phantom of the Man from Narbonne* [A sombra do Senhor de Narbona], *The Monk with the Wooden Leg* [O frade com a perna de madeira] *The Man Who Rose from the Dead* [O morto ressuscitado], *Befana’s Stocking* [A meia da Befana], *The Devil in Monk’s Habit* [O diabo que se fez de frade], *Adam the Forger* [Adão o falsificador], *The Hermit of the Mountains* [O Eremita do Alpe de Catenaia] *Amalziabene’s Skull* [O crânio de Amalziabene], *What Became of the Marcucci Family?* [O destino da família Marcucci], além da tradução do epílogo: *Emma Perodi’s Original Epilogue* [Epílogo original de Emma Perodi]. A seguir, a capa da versão em inglês:

³⁰ “I have refrained from using my own imagination to fill in what could be considered shortcomings, from our 21st-century point of view, giving preference to the spirit and charm of the original.”

³¹ Extraído do livro *Tuscan Tales*, versão para Kindle.

Figura 8 - Capa Tuscan Tales



Fonte: Amazon. Disponível em:

<https://www.amazon.com.br/Tuscan-Tales-fantastic-fables-English-ebook/dp/B08RC5Y6BT>. Acesso em 02 de maio de 2025.

Após essa pesquisa, foram encontradas versões nacionais. Nessa busca foi encontrada tradução da novela “L'Ombra del Sire di Narbona” [A sombra do senhor de Narbona], publicada na coletânea *Lua em Foice*, organizada por Karine Simoni e Julia Lobão em 2023 pela editora Ex Machina com apoio da PGET/UFSC. A novela teve como tradutora a professora Karine Simoni. Juntamente com essa novela, estão disponibilizadas narrativas de outras autoras, como Diodata Saluzzo, Luigia Emanuel Saredo, Neera, Marchesa Colombini, Carolina Invernizio, Cordelia (Virginia Tedeschi Treves) e Grazia Deledda, num projeto de tradução que, assim como essa dissertação, buscou dar maior visibilidade às autoras italianas comumente pouco ou não contempladas pelas histórias literárias.

Com intenção de localizar outras possíveis traduções, foi realizada uma pesquisa no site Index Translationum, uma base de dados virtual da UNESCO que lista traduções de livros de mais de 150 países, desativada em 2005. Ao fazer a pesquisa no site utilizando como autor “Perodi” ou “Emma Perodi”, foi obtido o resultado conforme a Figura.

Figura 9 – *Le novelle della nonna* no Index Translationum

1/1 **Battì, Perodi**, Emma: *Fiabe fantastiche : le novelle della nonna* [Corsican], [French] (ISBN: 2-915371-03-2) / **Perfettini**, Francescu-Maria; **Sammarcelli**, Pierre-Dominique / **Biguglia**: **Sammarcelli** [France], 2003. 340 p., ill., couv. ill. en coul. Version trilingue italien-corse-français [Italian]

Fonte: Index Translationum. Disponível em:

<https://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?a=&stxt=le+novelle+della+nonna&sl=&l=&c=&pla=&pub=&tr=&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=a>. Acesso em 02 de maio de 2025.

Portanto, até 2005, há apenas o registro de uma tradução de *Le novelle della nonna* [As novelas da avó] para o francês. Em pesquisa no site *Les Libraires* [Os Livreiros]³² foi possível encontrar no catálogo a versão francesa, porém esta não estava disponível nas livrarias pesquisadas. As informações contidas neste catálogo correspondem ao do site da Unesco: lançado em 2003 e tradução de François-Marie Perfettini, Pierre-Dominique Sammarcelli. Além disso, adiciona a informação de que há ainda um prefácio de Marie-Jean Vinciguerra.³³

Diante do exposto, foram identificadas e apresentadas algumas traduções de *Le novelle della Nonna* [As novelas da avó] para o inglês, ainda que não de modo integral, para o francês e a tradução de uma das novelas para o português brasileiro. É importante reconhecer que esta dissertação, enquanto investigação delimitada por um cronograma, representa um recorte temporal, e, por isso, embora tenham sido empregadas ferramentas como o Index Translationum e pesquisas em catálogos contemporâneos e sites de busca, o levantamento pode não dar conta de todas as traduções existentes. Portanto, é razoável supor que outras traduções possam existir, seja em publicações mais recentes, em contextos regionais específicos ou em bases de dados não contempladas pela presente pesquisa. As versões aqui discutidas, conseqüentemente, constituem o panorama que pôde ser delineado dentro das fronteiras e do período desta investigação.

³² Um site que concentra diversas livrarias francesas para compra de livros <https://www.leslibraires.fr/>. Acesso em 06 de junho de 2025.

³³ Informações contidas no site <https://www.librairiedescordeliers.fr/livre/1643724-fiable-fantastique-le-novelle-della-nonna-emma-perodi-sammarcelli>. Acesso em 6 de junho de 2025.

2.8 Estudos de Emma Perodi no Brasil

No Brasil, alguns trabalhos têm abordado a vida ou a obra da autora, como a já citada tradução da novela *L'Ombra del Sire di Narbona* [A Sombra do Senhor de Narbona] feita pela professora Karine Simoni, inserida no livro *Lua em Foice* (2023). No âmbito acadêmico, apresenta-se o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado *Estudo da obra “Le novelle della nonna”, de Emma Perodi*³⁴, escrito por Jéssica Soares Fradusco e defendido na Universidade Estadual Paulista (UNESP) em 2013, com o objetivo de explorar alguns aspectos fantásticos apresentados no livro, além da análise de duas novelas. O trabalho também dialoga com a figura da avó Regina, responsável por transmitir conhecimento e formar a identidade cultural de sua família, num momento histórico marcado pela recente unificação da Itália. O TCC enfatiza, ainda, a estrutura da obra, em que os contos se articulam com a narrativa principal da família Marcucci, revelando uma função educativa que vai além do entretenimento e contribuindo para a construção de uma memória coletiva e nacional.

Emma Perodi é também citada na tese de Heloisa Sousa Pinto Netto, intitulada *Fatta L'Italia, Bisogna Fare L'Italiano Carlo Lorenzini, Pseudônimo Collodi: Patriotismo, Humor e Desencanto*³⁵; na tese são apresentados aspectos da sua biografia, bem como é apresentada uma breve descrição do livro *Le Novelle della Nonna* [As novelas da avó], cujas narrativas são vistas como um conjunto de fantástico, popular, tradicional, rural e pré-moderno.

Ainda, Emma Perodi é citada no artigo de Maria Celeste Tommasello Ramos, presente no livro *Considerações sobre o Maravilhoso na Literatura e seus arredores*³⁶. No artigo de Ramos, é citado o livro *Fiabe Italiane* [Fábulas Italianas], de Italo Calvino, que fez um importante levantamento sobre os escritores desse gênero textual, porém uma das críticas do artigo é justamente a falta do nome de Emma Perodi, já que ela realizou uma importante colaboração para histórias desse tipo. Por isso, apresenta-se uma biografia da autora, valorizando principalmente as narrativas

³⁴ <https://repositorio.unesp.br/items/6ba4ae6c-2af8-4376-a175-4091a78999da>. Acesso em 7 de setembro de 2025.

³⁵ <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/205426> Acesso em 7 de setembro de 2025.

³⁶ <https://www.ibilce.unesp.br/Home/Pos-Graduacao475/Letras/e-book-consideracoes-sobre-o-maravilhoso-na-literatura-e-seus-arredores-2021-versao3.pdf> Acesso em 7 de setembro de 2025.

relacionadas ao *Le Novelle della Nonna* [As novelas da avó], e os aspectos pedagógicos da obra.

Como se percebe, no Brasil os estudos dedicados à obra de Emma Perodi ainda são escassos, sobretudo quando considerados em relação à relevância de sua produção no contexto da literatura infantil e da escrita feminina no século XIX. Sua ausência sistemática no âmbito da crítica e das histórias literárias aponta para um apagamento que demanda revisão a fim de reconhecer e valorizar a sua contribuição literária e pedagógica, bem como inseri-la nos debates contemporâneos sobre autoria feminina, canonização e tradução. Estudá-la e traduzi-la, portanto, constitui uma tarefa crítica urgente e necessária para a ampliação e diversificação do campo dos Estudos da Tradução e da literatura. Além disso, a tradução se firma como um complemento prático e essencial ao projeto apresentação de sua voz literária. Mais do que um simples objeto de análise, a tradução é aqui um ato de reparação, que busca inserir a autora no debate acadêmico e no repertório de leitores brasileiros.

Nesse sentido, este trabalho avança em relação aos estudos existentes ao oferecer a primeira tradução para o português brasileiro das novelas *Il Diavolo che si fece frate* [O diabo que se fez de frade] e *Diavolo alla festa* [Diabo na festa]. A escolha por estes textos, em particular, visa aprofundar a compreensão sobre a maneira singular com que Perodi articula o sagrado e o profano, permitindo que o público tenha acesso a uma dimensão de sua obra ainda inexplorada no país.

O que segue não é apenas a relação das duas narrativas, mas um passo concreto para materializar a valorização de sua contribuição literária e pedagógica, ampliando o cânone de literatura italiana traduzida no Brasil, principalmente no que diz respeito à literatura de mulheres, que, apesar de suas relevantes contribuições, são sistematicamente deixadas em segundo plano e esquecidas pelo cânone, pelas pesquisas acadêmicas e pela crítica. A tradução, nesse contexto, busca ser um complemento, ainda que inicial, para o reconhecimento da autora, buscando dar visibilidade a essa voz e tantas outras que por muito tempo permaneceram marginalizadas.

Neste capítulo, procurou-se mostrar um panorama sobre a escritora italiana Emma Perodi, abordando sua biografia, sua produção literária, jornalística e pedagógica, e a importância de sua obra, com especial destaque para *Le Novelle della Nonna* [As novelas da avó]. Foram analisados os aspectos principais do livro,

um breve contexto histórico e literário, capas de diferentes edições e, por fim, a recepção da autora por meio de traduções e estudos acadêmicos no Brasil, justificando a relevância de seu trabalho. A seguir, apresento a tradução de novelas selecionadas.

3 TRADUÇÕES

Este capítulo apresenta a tradução, para o português, das duas novelas selecionadas da obra *Le novelle della Nonna* [As novelas da avó], de Emma Perodi, que constituem o corpus desta pesquisa: *Il Diavolo che si fece frate* [O diabo que se fez de frade] e *Diavolo alla festa* [Diabo na festa]. A apresentação do material será feita em um formato de colunas duplas. Na coluna à esquerda, encontra-se o texto de partida, em língua italiana, e, na coluna à direita, sua respectiva tradução para o português.

A ordem apresentada dos textos segue a ordem do livro, sendo a primeira novela *Il Diavolo che si fece frate* [O diabo que se fez de frade] apresentada na primeira parte do livro, e a segunda novela do livro *Diavolo alla festa* [Diabo na festa] contida na segunda parte do livro.

Esta disposição foi pensada para facilitar a comparação entre os textos. Do ponto de vista estrutural, cada linha corresponde a um parágrafo, organização que visa a uma melhor visualização e alinhamento do conteúdo. O objetivo principal é oferecer ao leitor acesso direto à obra da autora e, ao mesmo tempo, fornecer o material que servirá como base para os comentários e a análise da tradução a serem desenvolvidos no capítulo seguinte.

3.1 *Il Diavolo che si fece frate*

Quadro 2 - Tradução *Il Diavolo che si fece frate*

Il Diavolo che si fece frate	O diabo que se fez de frade
La vigilia dell'Epifania era capitata di giovedì, e i bimbi Marcucci, che capivano di avere la domenica successiva una novella della nonna, andarono a invitare i loro amici del vicinato. Si capisce bene che nessuno degli invitati mancò; anzi, essi avevano già tanto parlato in famiglia delle novelle precedenti, narrate dalla Regina, che la domenica l'uditorio fu numerosissimo, e ai bimbi si unirono le sorelle maggiori e anche qualche mamma.	A véspera da Epifania aconteceu em uma quinta-feira, e as crianças Marcucci, que perceberam que teriam no domingo seguinte uma história da vovó, foram convidar seus amigos na vizinhança. É claro que nenhum dos convidados faltou; de fato, eles já haviam falado tanto em família sobre as histórias precedentes, narradas pela Regina, que no domingo a audiência era muito grande, e às crianças se uniram as irmãs mais velhas e até mesmo algumas mães.

– Regina, non vi si dà incomodo? – domandarono entrando le donne.	– Regina, a senhora não se incomoda? - perguntaram as mulheres ao entrar.
– Anzi, mi fate piacere, – rispondeva la vecchia. – lo racconto come so, e non mi piglio soggezione di nessuno. Però se la novella vi riesce uggiosa, andatevene pure, anche a metà, che io non me n’ho per male.	– De fato, vocês me dão prazer - respondeu a velha. – Conto a história como a conheço e não me intimido por ninguém. Mas se acharem a história desagradável, podem ir embora, mesmo que pela metade, porque não me importo.
Ma se la Regina non si pigliava soggezione della gente, non era così di Cecco, il quale parlava molto finché era in famiglia o in mezzo ai bambini, ma diventava muto e impacciato come uno scolarecchio, appena si accorgeva che c'erano delle persone grandi che lo ascoltavano, e specialmente una certa Vezzosa, una bella ragazza di un podere poco distante. Cecco s'era messo in testa che Vezzosa lo canzonasse, e in presenza di lei non c'era caso che aprisse bocca.	Mas se a Regina não se intimidava com as pessoas, o mesmo não acontecia com Cecco, o qual falava muito enquanto estava em família ou em meio às crianças, mas ficava mudo e desajeitado como um colegial assim que percebia que havia adultos o ouvindo, especialmente uma certa Vezzosa, uma bela garota de uma fazenda não muito distante. Cecco tinha colocado na cabeça que Vezzosa o estava provocando e, na presença dela, não era provável que ele abrisse a boca.
Così la Regina, sentendo che tutti tacevano, aspettando la novella, prese a dire:	Então a Regina, percebendo que todos estavam em silêncio, esperando a história, começou a dizer:
– Al tempo dei tempi, quando il nostro Signor Gesù Cristo scendeva ancora in terra per aiutare i bisognosi, avvenne che, tornando un giorno da una spiaggia vicina alla Verna dov'era stato a piantar certe querce per una povera vecchia, affinché crescessero subito e facessero ghiande per i maiali di lei, che non avevano da mangiare, egli s'imbattersse, sopra una via costeggiata da siepi, in un uomo che cavalcava un asino e aveva un sacco davanti a sé. Quell'uomo aveva un fior di papavero in bocca e cantava una canzonaccia, come sogliono cantare quelli che non hanno timor di Dio. Gesù Cristo, credendo che costui non fosse altri che un contadino che portasse il grano a macinare al mulino sull'Archiano, si tirò da parte, perché egli evitava sempre d'imbattersi con i cattivi, e costui era un uomo cattivo di certo, altrimenti non avrebbe cantato quella canzonaccia; ma quando il finto contadino si avvicinò, il Signore riconobbe in lui il Diavolo in carne ed ossa.	– Nos séculos dos séculos, quando nosso Senhor Jesus Cristo ainda descia à Terra para ajudar os necessitados, aconteceu que, voltando um dia de um campo perto de La Verna, onde tinha ido plantar alguns carvalhos para uma pobre velha, para que crescessem logo e fizessem bolotas para os porcos dela, que não tinham nada para comer; ele encontrou um homem em uma estrada ladeada por sebes, montado em um burro e carregando um saco à sua frente. O homem tinha uma flor de papoula na boca e estava cantando uma cançãozinha, como costumam cantar aqueles que não temem a Deus. Jesus Cristo, acreditando que aquele homem não passava de um camponês que levava seus grãos para o moinho em Archiano, recuou, pois sempre evitava encontrar-se com homens maus, e aquele homem certamente era mau, caso contrário não teria cantado aquela musiquinha; mas quando o falso camponês se aproximou, o Senhor reconheceu nele o Diabo em carne e osso.
– Che fai in questo paese, spirito maledetto? – domandò il Signore sorpreso di vederlo nei dintorni del santo luogo, dove san Francesco aveva sparso i tesori della sua carità.	– O que você está fazendo neste país, espírito maldito? - perguntou o Senhor, surpreso ao vê-lo nas proximidades do santo lugar, onde São Francisco havia espalhado os tesouros de sua caridade.
– La strada maestra è di tutti, – rispose con sfacciataggine il Re dell'Inferno.	– O caminho principal pertence a todos, - respondeu de forma atrevida o Rei do Inferno.

– E di dove vieni? – gli domandò Gesù Cristo.	– E de onde você vem? - perguntou-lhe Jesus Cristo.
– Vengo dalla Verna, dove ho compiuto un pellegrinaggio, – rispose il Diavolo in tono derisorio. – Ho scelto questa stagione per fare un po' di raccolta di anime; ho tagliato le spighe, le ho battute e ora porto via il loglio, dopo aver lasciato il gran gentile.	– Venho de Verna, onde cumpri uma peregrinação - respondeu o Diabo em tom zombeteiro. - Escolhi esta época para recolher algumas almas; cortei as espigas de trigo, bati-as e agora tiro o joio, depois de ter deixado o grande senhor.
– Sì, – disse Satana – e non ci sono soltanto anime di osti, di giuocatori, di soldati e di contadini taccagni, ma anche quelle di monachelle e di fraticelli della regola di san Francesco.	– Sim – disse Satanás - e não há apenas as almas de estalajadeiros, jogadores, soldados e camponeses avarentos, mas também as de freiras e frades da regra de São Francisco.
Gesù scrollò il capo mestamente:	Jesus balançou a cabeça tristemente:
– È dunque inutile che io abbia bevuto il fiele e l'aceto sulla croce per riscattare il genere umano dal peccato! Vedrò gli uomini ricadere sempre nei tuoi tranelli. Che diritto hai tu sul popolo mio?	– É então inútil que eu tenha bebido fel e vinagre sobre a cruz para redimir a humanidade do pecado! Verei que os homens sempre cairão em suas armadilhas. Que direito você tem sobre o meu povo?
– Quello che la volpe ha sul pollaio, – rispose Satana ridendo.	– O mesmo que a raposa tem no galinheiro – responde Satanás rindo.
– Ebbene, stammi a sentire, – riprese Gesù Cristo, – io voglio proporti un patto. Se tu rinunci alle anime che tieni chiuse nel sacco, ti lascerò vivere un giorno intero sulla terra, senza che tu provi nessuna sofferenza.	– Bem, ouça-me – continuou Jesus Cristo, - quero lhe propor um pacto. Se você abrir mão das almas que guarda em seu saco, eu o deixarei viver um dia inteiro na Terra, sem que você passe por nenhum sofrimento.
– Ma conserverò il mio potere? – domandò il Diavolo.	– Mas eu mantereí meu poder? – perguntou o Diabo.
– Sì, – replicò Gesù Cristo, – a patto però, che tu non potrai servirtene altro che per avvantaggiare gli uomini, e non per tormentarli.	– Sim – respondeu Jesus Cristo, – desde que você possa usá-la apenas para beneficiar os homens, e não para atormentá-los.
– Prenditi allora questo sacco di anime, Nazzareno! – esclamò Satanasso. – Il patto è concluso, e tu vedrai che io saprò rispettarlo.	– Então pegue esse saco de almas, Nazareno! - exclamou Satanás. - O pacto foi feito, e você verá que eu o respeitarei.
Gesù prese le anime salvate dalla sua misericordia, e domandò al Diavolo sotto quale aspetto voleva comparire fra gli uomini.	Jesus pegou as almas salvas por sua misericórdia e perguntou ao Diabo sob que disfarce ele desejava aparecer entre os homens.
– C'è un fraticello, alla Verna, che scende alla cerca, e che tutti ascoltano nei palazzi, come nelle case di contadini, perché lo credono un santo. Oggi fra' Leonardo è ammalato, e non scenderà; così la gente mi prenderà per lui.	– Há um fradezinho, em La Verna, que desce para procurar e a quem todos ouvem nos palácios, bem como nas casas dos camponeses, porque acreditam que ele seja um santo. Hoje o irmão Leonardo está doente e não vai descer; assim, as pessoas me tomarão por ele.

– Prendi pure le sembianze del Frate; ma bada bene di non far male a nessuno, e specialmente di rispettare tre famiglie di Bibbiena, che mi sono care. Queste famiglie son gli Sbrigoli, i Verri e i Dovizii. Ti tolgo dunque di sul tuo capo la maledizione per un giorno intiero, e per questo breve periodo di tempo la croce e l'acqua benedetta non avranno più il potere di metterti in fuga. Va', povero reprob, e concediti alcune ore di riposo, prima che torni a pesare su di te la maledizione eterna.	– Assuma o disfarce do frade, mas tome cuidado para não fazer mal a ninguém e, principalmente, para respeitar três famílias de Bibbiena que me são muito queridas. Essas famílias são os Sbrigoli, os Verri e os Dovizii. Portanto, retiro a maldição de sua cabeça por um dia inteiro e, por esse curto período, a cruz e a água benta não terão mais o poder de fazê-lo fugir. Vá, pobre réprobo, e dê a si mesmo algumas horas de descanso, antes que volte a pesar sobre você a maldição eterna.
Quando il Diavolo fu rimasto solo, cambiò subito aspetto e, indossata la tonaca di saio e rialzatosi il cappuccio sulla testa per nascondere le corna, prese il viso umile del buon Fraticello, e s'incamminò a piedi a Bibbiena, con le bisacce vuote in ispalla.	Quando o Diabo ficou sozinho, ele imediatamente mudou de aparência e, vestindo sua batina e levantando o capuz sobre a cabeça para esconder seus chifres, assumiu o rosto humilde do bom frade e partiu a pé para Bibbiena, com seus alforjes vazios no ombro.
Appena ebbe messo piede in paese, le donne che eran sulla porta di casa, gli si fecero incontro per baciargli la corda che gli cingeva la vita, e tutte gli portavano una qualche elemosina per il convento. Il Frate ringraziava e benediva a destra e a sinistra, come se fosse stato davvero fra' Leonardo, e prima d'andare nelle tre famiglie designategli da Gesù Cristo, entrò alla Pieve e, inginocchiatosi sul marmo, finse di pregare. Ma la preghiera del Diavolo è una maledizione per la povera umanità, e mentre fingeva di parlare con Dio, egli meditava la rovina di molte persone.	Assim que pôs os pés no vilarejo, as mulheres que estavam na porta se aproximaram dele para beijar a corda em sua cintura, e todas lhe trouxeram alguma esmola para o convento. O frade agradeceu e abençoou a torto e a direito, como se realmente fosse Frei Leonardo, e antes de ir para as três famílias que Jesus Cristo lhe havia designado, entrou na Igreja Paroquial e, ajoelhado sobre o mármore, fingiu rezar. Mas a oração do demônio é uma maldição para a pobre humanidade e, enquanto ele fingia falar com Deus, meditava sobre a ruína de muitas pessoas.
Terminata la lunga visita alla chiesa il falso Frate si alzò e rivolse il passo verso la casa degli Sbrigoli. Erano questi, due vecchi, marito e moglie, i quali non avevano mai avuto la consolazione di aver figliuoli. Erano invecchiati nella miseria e nelle privazioni, senza lagnarsi della loro sorte, sempre timorati di Dio, e avevano rispettato le leggi divine e quelle umane.	Terminada a longa visita à igreja, o falso frade se levantou e se dirigiu à casa dos Sbrigoli. Eram estes, dois idosos, marido e mulher, que nunca tiveram o consolo de ter filhos. Eles haviam envelhecido na miséria e na privação, sem lamentar de suas sorte, sempre tementes a Deus e respeitavam as leis divinas e humanas.
Quando il Frate entrò in casa loro, stavano per mettersi a tavola. Era venerdì e non avevan davanti altro che un tegame di fagioli e un pan duro di saggina.	Quando o frade entrou na casa deles, estavam prestes a se sentar para comer. Era sexta-feira, e eles não tinham nada diante de si além de uma panela de feijão e um pão de sorgo.
Il Frate finse di essere mosso a compassione dalla loro miseria.	O frade fingiu ser movido com compaixão da miséria deles.
– Mangiate sempre di magro, poveretti? – disse.	– Vocês sempre comem alimentos magros, pobrezinhos? – disse.
– No, fra' Leonardo, – rispose la vecchia. – Mangiamo la minestra col brodo per Natale, per	– Não, irmão Leonardo – respondeu a mulher idosa. – Tomamos sopa com caldo no Natal, na

Pasqua e per l'Assunta; e il pan bianco la domenica.	Páscoa e na Assunção; e pão branco aos domingos.
– E non avete desiderato mai cibi più sostanziosi e delicati?	– E vocês nunca quiseram um alimento mais substancial e delicado?
– Magari! Desiderare si può tutti, e i poveri sono tentati dal desiderio cento volte al giorno. Specialmente quando vediamo i cuochi del Vicario, che vanno a far la spesa e comprano tanta grazia di Dio, ci vien fatto di desiderare un pranzo da signori, almeno una volta prima di morire.	– Quem dera! Todos nós podemos desejar, e os pobres são tentados a desejar cem vezes por dia. Especialmente quando vemos os cozinheiros do Vigário, que vão às compras e compram tanta graça de Deus, isso nos faz desejar um almoço de Senhores, ao menos uma vez antes de morrermos.
– Ebbene, il vostro desiderio sarà appagato, poveretti, – disse il Frate con voce compassionevole. – Ecco un tagliere di legno di cedro, che la madre del Signore dette una volta a un gran santo. Chi lo possiede, non deve far altro che dire di quali pietanze vuol vederlo coperto, perché il tagliere glielo procuri subito. Siccome è giusto che tutti i poveri che incontro per via, e i nostri monaci ne approfittino, così non posso prestarvelo altro che fino a stasera, ma è abbastanza perché assaggiate una volta quei pranzi dei ricchi, che fanno nascere in voi tanti desideri.	– Bem, o desejo de vocês será atendido, pobrezinhos – disse o Frade com voz compassiva. – Aqui está uma tábua de cortar madeira de cedro, que a mãe do Senhor deu certa vez a um grande santo. Quem quer que a possua, basta dizer com que pratos deseja vê-la coberta, para que a tábua de cortar os forneça imediatamente. Como é justo que todos os pobres que eu encontrar pelo caminho e nossos monges se beneficiem dela, só posso emprestá-la a vocês até esta noite, mas é suficiente que vocês provem uma vez as refeições dos ricos, que fazem nascer em vocês tantos desejos.
Il vecchio Sbrigoli e la moglie ringraziarono con grande effusione il Frate, il quale raccomandò loro prima di andarsene di trar profitto del tagliere, senza perder tempo.	O velho Sbrigoli e sua esposa agradeceram com grande efusão o Frade, que os aconselhou, antes de partir, a aproveitar ao máximo a tábua de cortar, sem perder tempo.
Appena che il Diavolo fu uscito, i due vecchi, che non avevano mai mangiato a sazietà, posarono il tagliere sulla tavola e pensarono a quello che dovevano chiedere.	Assim que o demônio saiu, os dois velhos que nunca tinham comido o suficiente, colocaram a tábua de cortar na mesa e pensaram no que tinham que pedir.
– Voglio un pasticcio di maccheroni, – disse la vecchia guardando il tagliere con occhio di cupidigia.	– Eu quero uma caçarola de macarrão - disse a velha, olhando para a tábua de corte com um olhar de cobiça.
Subito comparve un pasticcio di maccheroni, coperto di una bella pasta color d'oro, e che mandava un odore che pareva dicesse: «Mangiami!».	Immediatamente, uma caçarola de macarrão apareceu, coberta com uma bela massa dourada e exalando um cheiro que parecia dizer: "Coma-me!"
I due vecchi gettarono un grido di meraviglia e allungarono nello stesso tempo il coltello per partirlo. Ma dopo i primi bocconi, il marito disse:	Os dois velhos soltaram um grito de maravilha e estenderam, ao mesmo tempo, a faca para cortá-la. Mas após as primeiras mordidas, o marido disse:
– Mi pare una sciocchezza di cominciare con una cosa dolce; perché non abbiamo chiesto invece una buona minestra di taglierini nel brodo di cappone! Domandiamola?	– Parece uma tolice começar com algo doce; por que não pedimos uma boa sopa de talharim com caldo de capão. Pedimos?
– Chiedi invece un bel prosciutto di maiale, cotto in forno, – disse la moglie.	– Em vez disso, peça um bom presunto de porco assado no forno - disse a esposa.

– O un arrosto di tordi, – aggiunse il marito.	– Ou um assado de tordos - acrescentou o marido.
– Con un pan di lepre, – ribattè la donna.	– Com o pão de uma lebre - retrucou a mulher.
– E un fritto di cervello, – continuò il vecchio.	– E uma fritada de cérebro - continuou o velho.
– Non bisogna dimenticare il pan fine.	– Não se deve esquecer o pão fino.
– Né il vin di Pomino.	– Nem o vinho Pomino.
Tutto quello che avevan nominato copriva non solo il tagliere, ma anche la tavola, e i due poveretti guardavano tutta quella grazia di Dio con certi occhi e stavano per mettersi a mangiare, quando la moglie esclamò a un tratto:	Tudo o que eles haviam mencionado cobria não só a tábua de cortar, mas também a mesa, e os dois pobres homens olhavam para toda aquela graça de Deus com olhos seguros e estavam prestes a começar a comer quando a esposa exclamou de repente:
– Gesù mio! non avevamo pensato che oggi sono le quattro tempora.	– Meu Jesus! Não tínhamos pensado que hoje fosse os quatro têmporas.
Lo Sbrigoli rimase a testa bassa.	O Sbrigoli manteve a cabeça abaixada.
– Le quattro tempora! – repetè, – giorno di magro e di astinenza.	– Os quatro têmporas! – ele repetiu - dia de magreza e abstinência.
– Non si può mangiar la carne senza far peccato, – osservò la donna.	– Não se pode comer carne sem pecar – observou a mulher.
– Eppure, – disse il marito – se non mangiamo oggi, domani non avremo più il tagliere miracoloso!	– No entanto – disse o marido – se não comermos hoje, amanhã não teremos mais a tábua de cortar milagrosa!
– È vero! la festa andrà a monte.	– É verdade, a festa vai acabar.
– E non tornerà più.	– E não retornará mais.
– Dio mio, lasciare il pan di lepre!	– Meu Deus, deixar o pão de lebre!
– E non assaggiare il prosciutto, cotto in forno!	– E não experimentar o presunto assado no forno!
– E non saper se i tordi sono cotti a puntino!	– E não saber se os tordos estão cozidos ao ponto!
– E neppure il pasticcio di maccheroni!	– Nem mesmo a cumbuca de macarrão!
Il vecchio e la vecchia guardavano tutte quelle pietanze, da cui si sprigionava un fumo grasso e appetitoso che, entrando loro per le narici faceva da stimolo all'appetito.	O velho e a velha olhavam para todos aqueles pratos, dos quais emanava uma fumaça gorda e apetitosa que, ao entrar em suas narinas, estimulava o apetite.
- Sarebbe però un peccato anche quello di non mangiare tanta roba buona, – osservò il vecchio.	– Mas também seria uma pena não comer tanta coisa boa - observou o velho.
– Senza contare, – aggiunse la vecchia, – che il frate ci ha permesso di mangiarne.	– Sem mencionar – acrescentou a velha – que o frade nos permitiu comer.

– Davvero? ...	– Sério? ...
– Oh bella! Se no; che ci avrebbe egli dato a fare il miracoloso tagliere?	– Que lindo! Se não fosse assim, para que ele teria nos dado a milagrosa tábua de cortar?
– Hai ragione; eppoi il tagliere non fu regalato dalla Madonna a un santo?	– Você está certo; e a tábua de cortar não fora dada a Nossa Senhora por um santo?
– In questo caso non può indurci a peccare; è una cosa sacra.	– Nesse caso, não podemos nos induzir ao pecado; é algo sagrado.
– Come tutto quello che viene dalla gran madre di Dio, Maria.	– Como tudo o que vem da grande mãe de Deus, Maria.
– E si può mangiare tutto quello che il tagliere ci fornisce senza scrupolo.	– E você pode comer tudo o que a tábua de cortar oferece sem escrúpulos.
– Mangiamo allora.	– Comemos, então.
– Mangiamo.	– Comemos.
Tutti e due incominciarono dalla minestra, quindi attaccarono il prosciutto di maiale, poscia il pan di lepre, i tordi arrosto e il pasticcio di maccheroni, senza pensar più alle quattro tempora; la gola li aveva rovinati.	Ambos começaram com a sopa, depois atacaram o presunto de porco, depois o pão de lebre, os tordos assados e a cumbuca de macarrão, sem pensar mais nas quatro tômporas; a gula os havia arruinado.
Il Diavolo, che era stato a guardarli dal buco della chiave, si fregò le granfie convertite in mani di frate, e tutto contento si diresse verso l'abitazione della famiglia Verri.	O Diabo, que os estava observando pelo buraco da fechadura, esfregou suas garras convertidas em mãos do frade e se dirigiu alegremente para a casa da família Verri.
In quella casa vi era una vedova insieme con la figlia sua e un cugino di questa, il quale aveva coltivato la vigna e il campo delle due donne e ora stava per condurre in moglie la ragazza. In cucina due sarte erano occupate a cucire il corredo della sposa, e nel resto della casa un falegname accomodava i mobili della camera nuziale. Il giovane conte Marco Saccone, signore del paese, stava giù in un piccolo orticello e parlava con il futuro sposo della compra di un cavallo.	Naquela casa, havia uma viúva com sua filha e um primo dela, que cultivava o vinhedo e o campo das duas mulheres e agora estava prestes a tomar a moça como esposa. Na cozinha, duas costureiras estavam ocupadas costurando o enxoval da noiva, e no resto da casa, um carpinteiro estava arrumando os móveis para o quarto nupcial. O jovem conde Marco Saccone, senhor da aldeia, estava em um pequeno jardim, conversando com o futuro esposo sobre a compra de um cavalo.
La vedova e la figlia accolsero affabilmente il Frate cercatore, e dopo aver parlato del tempo cattivo, della malattia che colpiva i polli e che aveva distrutte tutte le loro galline, nonché della festa della Verna, la madre uscì per andare in dispensa a prender le elemosine che era solita di fare a fra' Leonardo.	A viúva e sua filha receberam afavelmente o frade e, depois de falarem sobre o mau tempo, a doença que estava afligindo as galinhas e que havia destruído todos os frangos, e a festa de La Verna, a mãe foi até a despensa buscar as esmolas que costumava dar ao frade Leonardo.
Il Frate rimase a parlare con la ragazza del suo prossimo matrimonio.	O frade ficou para conversar com a moça sobre seu futuro casamento.
– Ragazza mia, voi state per abbracciare uno stato molto aspro, e, per sopportarlo, occorre una grande forza, – disse il Diavolo facendo la voce di predicatore. – Le spose dei gentiluomini, una volta maritate non debbon pensare ad altro	– Menina minha, você está prestes a abraçar uma situação muito dura e, para suportá-la, é preciso muita força – disse o Diabo fazendo uma voz de pregador. – As esposas dos Senhores uma vez casadas, não têm outra coisa em que

che a indossare ricchi vestiti di seta o di vaio, andare in chiesa, seguir le cacce ed assistere a conviti; ma la moglie di uno che lavora la terra deve dire addio a ogni piacere e a ogni riposo; deve coricarsi tardi, perché è durante la veglia che ella fila, cuce e fa il pane; deve svegliarsi ad ogni momento per allattare i figli ed esser la prima alzata ad accendere il fuoco.	pensar a não ser usar ricos vestidos de seda ou de lã, ir à igreja, participar de caçadas e de banquetes; mas a esposa de um trabalhador deve se despedir de todos os prazeres e de todo o descanso; ela deve ir para a cama tarde, pois é durante suas horas de vigília que ela fia, costura e assa pão; ela deve acordar a todo momento para cuidar dos filhos e ser a primeira a levantar e acender o fogo.
– È vero, fra' Leonardo, la vita delle maritate povere è molto aspra, – disse Nicolina sospirando.	– É verdade, frade Leonardo, a vida das casadas pobres é muito dura - disse Nicolina suspirando.
– E poi, – continuò il falso Frate, – la meschina rendita dei poveri non è al coperto dalle sventure, come quella dei ricchi. La grandine rovina la vigna, e la famiglia non ha di che sfamarsi. Allora è la moglie soprattutto che soffre, perché intanto che il marito lavora fuori, è lei che sente le offese dei creditori e le grida dei bambini.	– E então – continuou o falso frade – a pequena renda dos pobres não está protegida do infortúnio como a dos ricos. O granizo arruína a vinha, e a família não tem o suficiente para se alimentar. Então é a esposa que sofre acima de tudo, pois enquanto o marido trabalha fora, é ela que ouve os insultos dos credores e os gritos das crianças.
– È vero, fra' Leonardo, quel che dite è verissimo! – ripeté la ragazza spaventata.	– É verdade, irmão Leonardo, o que você diz é muito verdadeiro! – repetiu a garota assustada.
– Senza contare che gli uomini, i quali si affaticano nei lavori manuali, sono spesso di pessimo umore, – continuò il Diavolo, – e invece di esser cortesi con le mogli come i signori lo sono con le loro, le trattano come bestie da soma.	– Sem mencionar que os homens, que trabalham em trabalhos manuais, geralmente estão de mau humor - continuou o Diabo, - e em vez de serem corteses com suas esposas, como os Senhores são com as deles, eles as tratam como animais de carga.
– Gesù mio! – esclamò Nicolina, – e Piero che bastona tanto le bestie!	– Jesus meu! – exclamou Nicolina, – e Piero, que maltrata tanto os animais!
– Vedete dunque che Iddio vi sottopone a una dura prova, – continuò il Diavolo con fare umile. – Ma voi benedite la croce che vi dà a portare, figlia mia, e gioite in cuor vostro di non essere una dama nobile, la quale non conoscerebbe altro che i piaceri e le vanità della esistenza.	– Você vê, então, que Deus a submete a uma dura provação – continuou o Diabo com humildade. – Mas abençoe a cruz que lhe dá para carregar, minha filha, e regozije-se em seu coração por não ser uma nobre dama, a qual não conheceria nada além dos prazeres e vaidades da existência.
– Sì, sì, fra' Leonardo, – disse Nicolina singhiozzando, – gioisco; ma, Dio mio, a questo che mi dite non ci avevo pensato!	– Sim, sim, Frade Leonardo – disse Nicolina soluçando – regozijo; mas, Deus meu, isso que me você me disse, eu não tinha pensado!
Nicolina prese la cocca del grembiule per asciugarsi le lacrime che le scendevano sulle gote bianche e rosse.	Nicolina agarrou a ponta do avental para enxugar as lágrimas que escorriam por suas bochechas brancas e vermelhas.
Il Frate parve che s'intenerisse.	O frade pareceu se acalmar.
– Statemi a sentire, povera innocente, – disse. – lo voglio aiutarvi in questa afflizione e assicurarvi l'affetto del vostro futuro sposo. Prendete quest'anello di ferro, nero come i vostri capelli. Esso apparteneva a un santo vescovo e possiede la virtù miracolosa di costringere	– Ouça-me, pobre inocente – disse ele. – Quero ajudá-la nessa aflição e assegurar-lhe o afeto de seu futuro esposo. Pegue este anel de ferro, preto como seus cabelos. Ele pertenceu a um santo bispo e tem a virtude milagrosa de forçar o homem que o coloca no dedo a fazer sua

l'uomo cui lo metterete in dito, di fare la vostra volontà. Anche se l'uomo fosse un conte o un duca, appena porterà quest'anello lo vedrete divenire vostro schiavo fedele.	vontade. Mesmo que o homem seja um conde ou um duque, assim que ele usar esse anel, você o verá se tornar seu escravo fiel.
La ragazza prese l'anello e ringraziò caldamente il Frate, il quale, dopo aver posto nella bisaccia l'elemosina della vedova, se ne andò accompagnato fino all'uscio da Nicolina.	A moça pegou o anel e agradeceu calorosamente ao frade, que, depois de colocar a esmola da viúva em seu alforje, saiu acompanhado até a porta por Nicolina.
Questa andò nell'orto per cercarvi di Piero, ma esso era uscito dalla porta di dietro, ed invece incontrò il Conte, che stava per portar via il cavallo comprato poco prima.	Ela foi até o jardim procurar Piero, mas este havia saído pela porta dos fundos e, em vez disso, encontrou o Conde, que estava prestes a levar o cavalo comprado pouco tempo antes.
Il conte Marco Saccone era un giovine alto e robusto, col viso acceso, e in tutto il Casentino passava per il più bel gentiluomo che vi fosse.	O conde Marco Saccone era um jovem alto e robusto, com um rosto brilhante e, em Casentino, era considerado o mais belo cavalheiro que havia.
Nicolina, vedendolo, si mise a pensare a quel che le aveva detto fra' Leonardo, e l'anello di ferro che le aveva dato.	Nicolina, ao vê-lo, começou a pensar no que o irmão Leonardo havia lhe contado e no anel de ferro que ele havia lhe dado.
Ella paragonava la vita di una donna nobile a quella di una contadina e poi guardava quell'anello, che, al dir del Frate, aveva la virtù di farla amare da un conte o da un duca.	Ela comparou a vida de uma mulher nobre com a de uma camponesa e depois olhou para aquele anel que, segundo o frade, tinha a virtude de fazer com que um conde ou um duque a amasse.
«Se provassi su di lui, soltanto per vedere se il Frate ha detto il vero!» pensava Nicolina, mentre traversava l'orticello per rientrare in casa.	"Se eu tentasse com ele, só para ver se o frade estava dizendo a verdade!", pensou Nicolina, enquanto atravessava o pequeno jardim para entrar novamente na casa.
Il Conte la vide e le disse:	O conde a viu e disse:
– Nicolina bella, dunque si fanno le nozze, e presto avrai un padrone?	– Nicolina bela, então o casamento está marcado, e em breve você terá um Senhor?
– L'ho già, – rispose la ragazza abbassando la testa, volendo dire che lei come tutti gli abitanti di Bibbiena, erano sottoposti all'ubbidienza della famiglia Saccone, che era entrata nei diritti dell'arcivescovo Tarlati di Arezzo.	– Já tenho – respondeu a garota, abaixando a cabeça, o que significava que ela, assim como todos os habitantes de Bibbiena, estava sujeita à obediência da família Saccone, que havia aderido aos direitos do arcebispo Tarlati di Arezzo.
– Se io dunque sono il tuo padrone, Nicolina, a me spetta il primo bacio.	– Se eu for seu mestre, Nicolina, tenho o direito de dar o primeiro beijo.
E il Conte l'abbracciò; ma mentre la ragazza tentava di svincolarsi da lui, il signore vide l'anello di ferro che portava nell'indice, e le domandò da chi l'aveva avuto. Nicolina rispose che l'aveva trovato sulla proda di un fosso nel far l'erba.	E o conde a abraçou; mas quando a moça tentou se desvencilhar, o cavaleiro viu o anel de ferro que ela usava no dedo indicador e perguntou-lhe de quem o havia ganhado. Nicolina respondeu que o havia encontrado na beira de um fosso na grama.
– Se è così l'anello mi spetta, perché sono il padrone della terra.	– Se assim for, o anel é meu, pois sou o dono da terra.

E ridendo lo tolse di dito alla ragazza e se lo mise nel mignolo. Ma subito sentì accendersi il sangue e il cuore da un violento amore per Nicolina, e guardandola fisso con gli occhi scintillanti, le disse a bassa voce:	E, rindo, ele o tirou do dedo da menina e o colocou em seu dedo mínimo. Mas imediatamente ele sentiu o sangue e seu coração se inflamarem por um amor violento por Nicolina e, olhando para ela fixamente com olhos brilhantes, disse em voz baixa:
– Bisogna che questo anello sia quello della nostra unione, Nicolina. Sali meco su questo cavallo e ti condurrò in una villa dove c'è tutto quello che puoi desiderare; avrai vesti di seta, gioielli e paggi.	– Esse anel deve ser o de nossa união, Nicolina. Suba neste cavalo comigo e eu a levarei a uma vila onde há tudo o que você poderia desejar; você terá vestes de seda, joias e pajens.
Nicolina fu così stupefatta da queste parole che non seppe rispondere; allora il Conte la sollevò da terra, la pose a sedere sulla sella e il cavallo partì di trotto facendo le faville sui ciottoli della strada.	Nicolina ficou tão espantada com essas palavras que não soube responder; então o conde a levantou do chão, colocou-a sobre a sela e o cavalo partiu a trote, fazendo faíscas nos paralelepípedos da estrada.
Il Diavolo, che era nascosto dietro un muricciolo, fece una capriola dalla contentezza e poi, riprendendo l'aspetto umile del Frate cercatore, si diresse verso la casa dei Dovizii.	O Diabo, que estava escondido atrás de um murinho, deu uma cambalhota de contentamento e depois, retomando a aparência humilde do frade buscador, dirigiu-se à casa dos Dovizii.
Questi erano tre fratelli, possidenti di terreni. Ognuno aveva la sua parte di terra, che coltivava a modo suo; ma il patrimonio paterno restava indiviso, e i fratelli vivevano fra loro d'amore e d'accordo.	Esses eram três irmãos, possuidores de terras. Cada um tinha sua própria porção de terreno, que cultivava à sua maneira; mas o patrimônio paterno permanecia indiviso, e os irmãos viviam entre si em amor e harmonia.
Il Frate li trovò riuniti in una stanza terrena occupati a tagliare col coltello i dentali per l'aratro.	O frade os encontrou reunidos em uma sala térrea, ocupados em cortar com uma faca os dentes para o arado.
Nel veder fra' Leonardo si alzarono e vollero offrirgli da bere, ma il Diavolo li ringraziò.	Quando viram o frade Leonardo, levantaram-se e quiseram oferecer-lhe uma bebida, mas o Diabo lhes agradeceu.
– No, brava gente, son venuto soltanto a prendere l'elemosina per il convento.	– Não, boa gente, eu só vim pedir esmolas para o convento.
– Scusateci, fra' Leonardo, ora siamo da voi. Si preparano i dentali per l'aratro, ché quelli che abbiamo son consumati, – disse il maggiore de' tre fratelli.	– Desculpe-nos, frade Leonardo, estamos com você agora. Se preparam os dentes para o arado, porque os que temos estão gastos – disse o mais velho dos três irmãos.
– Eppure, – continuò il secondo, – furon fatti da poco col legno di quercio; ma la nostra terra è dura come il sasso, e si suda molto a lavorarla.	– No entanto – continuou o segundo – eles foram feitos recentemente com madeira de carvalho; mas nossa terra é dura como pedra, e sua muito ao trabalhá-la.
– Figuratevi, – aggiunse il terzo fratello Dovizii, – che in una giornata si stancano due paia di manzi; a mantenere tante bestie c'è da andare in rovina.	– Imagine – acrescentou o terceiro irmão Dovizii, – que duas pares de bois se cansam em um dia; manter tantos animais é ir à ruína.
– Capisco che vi lamentiate, figli miei, – rispose il Diavolo, – e voglio aiutarvi. Questo dentale fu fabbricato da san Giuseppe. Quando vi s'innesta	– Entendo o que vocês lamentam, meus filhos" – respondeu o Diabo – e quero ajudá-los. Esse dente foi feito por São José. Quando vocês

il vomero, esso lavora tutto il giorno da sé e fa tanti solchi quanti non ne farebbero quattro aratri tirati dai manzi. Disgraziatamente questo dentale non può avere altro che un padrone e bisogna che appartenga a uno solo di voi altri.	colocam a lâmina do arado nele, ele trabalha o dia inteiro sozinho e faz tantos sulcos quanto nem quatro arados puxados por bois fariam. Infelizmente, esse dente só pode ter um dono e deve pertencer a um de vocês.
– Tiriamo a sorte per vedere a chi tocca! – esclamarono i fratelli.	– Vamos tirar a sorte para ver de quem é a vez! – exclamaram os irmãos.
Il Frate acconsentì, e quando i Dovizii ebbero tirato, il dentale toccò al minore, che aveva nome Ciapo.	O frade concordou e, depois que os Dovizii tiraram a sorte, o dente foi dado ao mais novo, cujo nome era Ciapo.
Fra' Leonardo glielo diede e andò via avendo ricevuto una larga elemosina, dopo di aver raccomandato ai due fratelli maggiori di non esser gelosi del minore. Questi andò a prender l'aratro, lo portò in un campo, che non era stato lavorato da tre anni, e inserì il vomero nel nuovo dentale.	O irmão Leonardo lhe deu o arado e foi embora tendo recebido uma grande esmola, depois de ter aconselhado os dois irmãos mais velhos a não terem inveja do mais novo. Este último foi buscar o arado, levou-o para um campo que não era trabalhado há três anos e colocou a lâmina no novo dente.
Subito il vomero si mise in moto, volando sulla terra come un uccello cacciato dalla tempesta e facendo un solco più profondo per due volte di quello che suol fare il vomero.	Immediatamente, o arado partiu, voando sobre a terra como um pássaro expulso da tempestade e fazendo um sulco duas vezes mais profundo do que o arado pode fazer.
I due fratelli maggiori, che erano andati per vedere, rimasero immobili dalla sorpresa, ma in quel momento spari dall'animo loro l'affetto per il fratello e provarono per lui un'invidia indicibile. Ciapo, invece, si gonfiava d'orgoglio.	Os dois irmãos mais velhos, que tinham ido ver, ficaram imóveis de surpresa, mas naquele momento o carinho pelo irmão sumiu de suas mentes e sentiram por ele uma inveja indescritível. Ciapo, por outro lado, enchia-se de orgulho.
– È stato fortunato davvero di vincere il dentale! – sussurrarono essi a bassa voce, – noi avevamo tanti diritti quanto lui, ma il caso lo ha favorito.	– Ele realmente teve sorte em ganhar o dente! - sussurraram em voz baixa, - nós tínhamos tantos direitos quanto ele, mas o acaso o favoreceu.
Ciapo udì questi discorsi e si volse irato.	Ciapo ouviu esses discursos e ficou irado.
– Non fate come i reprobì, – disse, – che chiamano caso la volontà di Dio. Se ho ottenuto questo dono prezioso, vuol dire che ero stimato più degno di voi di riceverlo.	– Não sejam como os réprobos - disse, - que chamam de acaso a vontade de Deus. Se eu obtive esse dom precioso, isso significa que fui considerado mais digno de recebê-los.
I due fratelli gli risposero per le rime e lo chiamarono vanaglorioso. Quest'epiteto fece andare in bestia Ciapo.	Os dois irmãos responderam-lhe rindo e o chamaram de vanglorioso. Esse epíteto enfureceu Ciapo.
– Andatevene! Andatevene! – esclamò, – non mi fate uscir dai gangheri, perché con il mio aratro posso ammassare in breve molte ricchezze, e quando sarò un signore, se mi salta il ticchio, vi riduco alla miseria.	– Saiam! Saiam! - exclamou ele, - não me enlouqueçam, porque com meu arado posso acumular muita riqueza rapidamente e quando me tornar um senhor, se me cansar disso, vou reduzi-los à pobreza.
Questa minaccia fece salire ai due fratelli maggiori tutto il sangue alla testa. Essi erano ciechi di rabbia e dissero:	Essa ameaça fez o sangue dos dois irmãos mais velhos subir às suas cabeças. Eles estavam cegos de raiva e disseram:

– Abbi giudizio, borioso maledetto, perché se tu ci minacci, ti spoglieremo di ciò che costituisce la tua superbia!	– Tenha bom senso, seu arrogante maldito, porque se nos ameaçar, despojeremos de você o que constitui o seu orgulho!
– Se avete il coraggio, fatelo pure, – rispose Ciapo alzando il roncolo che portava alla cintura e ponendosi a difesa del suo tesoro.	– Se vocês tiverem coragem, vão em frente – respondeu Ciapo, erguendo o gancho que carregava no cinto e colocando-se em defesa de seu tesouro.
I fratelli, pazzi di furore, vedendogli in mano quel ferro, estrassero i coltelli e lo crivellarono di ferite, cessando soltanto quando Ciapo cadde morto davanti a loro.	Os irmãos, enlouquecidos de fúria, vendo nas mãos aquele ferro, sacaram as facas e crivaram-no de ferimentos, parando apenas quando Ciapo caiu morto diante deles.
Una risata maligna echeggiò in quel momento dietro a una siepe. Era il Diavolo che rideva dalla contentezza e se ne andava felice dell'opera sua.	Uma risada maligna ecoou naquele momento atrás de uma cerca viva. Era o Diabo rindo de contentamento e indo embora feliz com sua obra.
Prima di giungere in Bibbiena, lasciò le vesti di Frate cercatore, e prendendo l'aspetto di un mercante di buoi, entrò in una osteria e chiese da cena. La serva gli portò in tavola un par di rocchi di salsicce, una frittata e un fiasco di vino.	Antes de chegar a Bibbiena, ele deixou suas vestes de frade buscador e, assumindo a aparência de um comerciante de bois, entrou em uma osteria e pediu o jantar. A empregada colocou sobre a mesa dois rolinhos de salsicha, uma omelete e uma garrafa de vinho.
Mentre il Diavolo mangiava, entrò un uomo tutto commosso, narrando che i vecchi Sbrigoli erano crepati a tavola dal troppo mangiare e dal troppo bere.	Enquanto o Diabo comia, entrou um homem muito emocionado, dizendo que os velhos Sbrigolis haviam morrido à mesa de tanto comer e de tanto beber.
Il Diavolo si strofinò le mani e ordinò alla serva un altro fiasco di vino, ma di quello vecchio, stravecchio.	O Diabo esfregou as mãos e pediu à empregada um outro frasco de vinho, mas daquele velho, extra velho.
Mentre sorseggiava il primo bicchiere entrò nell'osteria un altro uomo, annunciando che il conte Marco, mentre cavalcava per recarsi a una sua villa, dopo aver rubato la bella Nicolina Verri, era stato sorpreso dalla piena, guadando l'Archiano, ed era morto.	Enquanto ele bebia seu primeiro copo, outro homem entrou na taverna, anunciando que o Conde Marco, enquanto cavalgava para sua casa, depois de roubar a bela Nicolina Verri, havia sido pego pela enchente, atravessando o rio Archiano, e morrido.
– Anche la ragazza? – domandò il Diavolo.	– Até mesmo a garota? - perguntou o Diabo.
– S'intende, e il cavallo pure, – rispose l'uomo. – Il cadavere del conte Marco è stato ripescato, ma nessuno ha avuto ancora tanto coraggio da portare la notizia del disastro al padre suo.	– É claro, e o cavalo também - respondeu o homem. – O cadáver do Conde Marco foi retirado, mas ninguém ainda teve coragem suficiente para levar a notícia do desastre a seu pai.
Il Diavolo, dalla contentezza, scese nell'orto e ballò come un burattino.	O Diabo, por contentamento, desceu ao jardim e dançou como uma marionete.
Quando si fu rimesso a tavola, altri giunsero nell'osteria raccontando che i due fratelli Dovizii avevano ucciso Ciapo, e poi, dallo spavento del delitto commesso, si erano dati alla fuga.	Quando ele estava de volta à mesa, outras pessoas entraram na osteria contando que os dois irmãos Dovizii haviam matado Ciapo e depois, assustados com o crime cometido, haviam fugido.

Il Diavolo mandò un grido di gioia e chiese che gli portassero un fiasco di vin santo.	O Diabo gritou de alegria e pediu que lhe trouxessem um frasco de vinho santo.
Intanto la gente era sgomenta da quel succedersi di disgrazie e di delitti in poche ore, e si faceva il segno della croce temendo che fosse prossimo il giorno del giudizio. Il Diavolo centellinava l'ultimo bicchierino di vin santo quando Gesù Cristo si presentò sull'uscio.	Enquanto isso, as pessoas ficaram consternadas com essa sucessão de infortúnios e crimes em poucas horas e fizeram o sinal da cruz, temendo que estivesse próximo do dia julgamento final estivesse próximo. O Diabo estava bebendo sua última taça de vinho santo quando Jesus Cristo apareceu na porta.
– Satana, – disse, – la giornata è trascorsa e tu devi tornare alle fiamme dell'Inferno.	– Satanás – disse ele, – o dia acabou e você deve retornar às chamas do inferno.
– Son pronto, Nazzareno, – rispose Satanasso asciugandosi la bocca, – ma ti assicuro che non farò il viaggio solo. Porto meco tutti quelli che ti eran cari in questo paese.	– Estou pronto, Nazareno – respondeu Satanás limpando a boca, – mas asseguro-lhe que não farei a viagem sozinho. Leverei comigo todos aqueles que lhe eram queridos nesta cidade.
– Quali arti diaboliche hai tu impiegato per condurre a te quelle anime timorate di Dio? – domandò Gesù Cristo.	– Que artificios diabólicos você empregou para conduzir junto de você aquelas almas tementes a Deus? - perguntou Jesus Cristo.
– Un mezzo semplicissimo: li ho beneficiati. Tu mi avevi proibito di tormentare gli Sbrigoli, i Verri e i Dovizii, e io non ho trasgredito la tua volontà; invece di molestarli, li ho arricchiti. Questo fatto ti servirà d'esempio, Nazzareno. Tu saprai un'altra volta che per perdere gli uomini vi è un mezzo ben sicuro; quello di beneficiarli. Addio!	– Um meio muito simples: eu os beneficiei. O senhor me proibiu de incomodar os Sbrigoli, os Verri e os Dovizii, e eu não transgredi sua vontade; em vez de incomodá-los, eu os enriqueci. Você saberá, em uma outra ocasião, que para perder homens, há um meio bem seguro: o de beneficiá-los. Adeus!
E il Diavolo fece un lancio e sparì nell'oscurità della notte.	E o Diabo deu um lance e desapareceu na escuridão da noite.
Mentre Gesù Cristo, afflitto dalla dannazione di quelle anime, riprendeva il pellegrinaggio, alla luce delle torce vide recare sopra una barella il cadavere del conte Marco, che riportavano al palazzo. Poi, ammanettati in mezzo ai soldati, scorse i due fratelli Dovizii. Il Signore si coprì la faccia e pianse esclamando:	Enquanto Jesus Cristo, afligido pela condenação daquelas almas, retomava a sua peregrinação, à luz das tochas viu o cadáver do conde Marco ser carregado numa maca, que levavam de volta ao palácio. Então, algemado no meio dos soldados, viu os dois irmãos Dovizii. O Senhor cobriu o rosto e chorou, exclamando:
– Il Diavolo è più potente di me!	– O Diabo é mais poderoso do que eu!
– Come raccontate bene, Regina! – esclamò Vezzosa. – Vi si starebbe a sentir degli anni. Me l'avevano detto che non ci era nessuno che narrasse le novelle come voi, ma non ci credevo. Ora non posso più dire così, ed è un piacere davvero l'ascoltarvi.	– Como a Senhora conta bem, Regina! - exclamou Vezzosa. – Você poderia ser ouvida por anos. Disseram-me que não havia ninguém que contasse histórias como você, mas eu não acreditava nisso. Agora não posso mais dizer isso, e é um verdadeiro prazer ouvi-la.
– La mamma, – rispose la Carola, – ci fa parer corte le veglie d'inverno, e se tu ci fai bene attenzione, ogni novella contiene uno o più ammaestramenti. Io lo dico sempre, ai miei figliuoli, che son ben felici di avere una nonna come lei.	– A mãe – respondeu Carola, – faz parecer curtas as noites de inverno e, se você prestar atenção, cada conto contém uma ou mais lições. Eu digo sempre, aos meus filhos, que são felizes por terem uma avó como ela.

Cecco aveva una voglia matta di unire le sue lodi a quelle altrui, ma la presenza delle donne di fuori lo tratteneva e avrebbe taciuto se la Vezzosa non l'avesse stuzzicato dicendo:	Cecco teve vontade de combinar seu elogio com o dos outros, mas a presença das mulheres do lado de fora o impedia e ele teria ficado em silêncio se a Vezzosa não o tivesse provocado dizendo:
– Scommetto che di quanti siamo qui, il solo che non piglia gusto alle novelle della Regina, è Cecco. Lui, assuefatto in città, deve ridere delle nostre fandonie.	– Aposto que, de todos nós aqui, o único que não gosta das novelas da Regina é o Cecco. Ele, que é viciado na cidade, deve rir de nossas bobagens.
– Io? – rispose Cecco arrossendo.	– Eu?, respondeu Cecco, corando.
– Sì, proprio voi; al reggimento disimparate tutte le usanze del paese, e invece di sentir raccontare volentieri i fatti veri o immaginari che riguardano il Casentino, leggete i fattacci che stampano i giornali. Ne ho visti tanti che sono ritornati da fare il soldato, e tutti avevan cambiato pensiero e disprezzavano ciò che prima piaceva loro.	– Sim, você mesmo. No regimento, você desaprendeu todos os costumes da região e, em vez de ouvir com alegria os fatos verdadeiros ou imaginários sobre Casentino, você leu os fatos impressos nos jornais. Já vi muitos que voltaram da vida de soldado, e todos eles mudaram de opinião e desprezaram o que antes gostavam.
– Vi sbagliate, Vezzosa, – rispose Cecco vincendo il ritegno. – Io sono stato volentieri sotto le armi, perché ho imparato a montare a cavallo, a puntare un cannone, a sopportare le fatiche delle marce, e, all'occorrenza, sarei buono anch'io a difendere il nostro paese, che non è il Casentino solo, ma bensì tutta l'Italia. Ma anche quando ero nelle grandi città, il mio pensiero si volgeva sempre qui, e non vedevo il momento di tornare a casa per abbracciare la mia vecchietta e aiutare i fratelli. Io non credo che si possa essere buoni soldati, se non si comincia dal fissare le proprie affezioni a una casa, a un pezzetto di terra, e da queste non si estendano a una regione e poi alla grande patria, che il soldato deve essere pronto a difendere.	– Você está enganada, Vezzosa, respondeu Cecco, superando a contenção. - Eu tenho andado de boa vontade sob as armas, porque aprendi a montar um cavalo, a apontar um canhão, a suportar o cansaço das marchas e, se necessário, eu também seria bom para defender nossa cidade, que não é apenas Casentino, mas toda a Itália. Mas mesmo quando eu estava nas grandes cidades, meus pensamentos sempre se voltavam para cá, e eu não via a hora de voltar para casa para abraçar minha velha e ajudar meus irmãos. Não acredito que alguém possa ser um bom soldado se não começar fixando seu afeto a uma casa, a um pedaço de terra, e a partir daí não se estender para uma região e depois para a grande pátria, que o soldado deve estar pronto para defender.
– Cecco, voi parlate come un libro e non l'avrei mai creduto; ma già siete figliuolo della Regina. Godo davvero di sentire che voi siete rimasto un buon casentino anche sotto le armi; vuol dire che alla vostra casa e alla vostra mamma siete affezionato davvero.	– Cecco, você fala como um livro e eu nunca teria acreditado; mas você já é o filho da Regina. Eu realmente gosto de ouvir que você permaneceu um bom cidadão de Casentino mesmo sob as armas; isso significa que de sua casa e de sua mãe você é realmente afeiçoado.
Cecco non rispose, ma scambiò con la Regina uno sguardo pieno d'affetto.	Cecco não respondeu, mas trocou com Regina um olhar cheio de afeto.
– Quand'è mamma che ci racconterete un'altra novella? – domandò la Carola.	– Quando a mamãe vai nos contar outra história? - perguntou Carola.
– Domenica, se non c'è nulla in contrario.	– Domingo, se não houver nada contra.
– Allora, Vezzosa, non mancare domenica prossima; e siccome sarà entrato il carnevale, dopo la novella farete due salti. Avverti le compagne, e Cecco suonerà l'organino.	– Então, Vezzosa, não perca o próximo domingo; e como o carnaval já terá chegado, depois da novela farão dois saltos. Avise seus companheiros, e Cecco tocará o órgão.

– Cecco ballerà, – disse Vezzosa. – In paese non ce n'è tanti dei ballerini come lui, ed è meglio che suoni chi non può dimenar le gambe.	– O Cecco dançará - disse Vezzosa. - Não há muitos dançarinos como ele na aldeia, e é melhor que toquem aqueles que não podem mexer as pernas.
Il bell'artigliere non poteva soffrire che quella ragazza si occupasse sempre di lui, e per levarle ogni speranza disse:	O belo artilheiro não suportava aquela moça sempre cuidando dele, e para tirar toda a esperança dela disse:
– Su di me non ci contate, io non so ballare.	– Não conte comigo, não sei dançar.
– Si vedrà! – rispose Vezzosa che non voleva darsi per vinta.	– Vamos ver! – respondeu Vezzosa, que não se dava como vencida.
Per dare un'altra piega al discorso, Cecco disse:	Para dar um outro tom ao discurso, Cecco disse:
– Si può sapere, mamma, quello che ci racconterete domenica?	- Se pode saber, mamãe, o que vai nos contar no domingo?
– Se posso rammentarmene bene, vi racconterò la novella di Adamo il falsario; me la raccontava sempre la mia nonna; ma sono tanti e tanti anni che può essermi uscita di mente.	– Se eu me lembrar bem, contarei a vocês a história de Adão, o falsificador; minha avó sempre a contava para mim, mas são tantos anos que pode ser que tenha saído da mente.
– Oh, ve la rammenterete, nonna! – esclamò l'Annina, – voi non dimenticate mai nulla, e domenica saprete farvi onore davanti a molta gente! Poi balleremo e voi ci starete a vedere.	– Ah, você vai se lembrar, vovó! – exclamou Annina, - a Senhora nunca se esquece de nada, e no domingo você se sentirá honrada na frente de muitas pessoas! Então nós dançaremos e a senhora nos assistirá.
– Io andrò a letto, bimba; alla mia età si ha bisogno di riposo.	- Vou me deitar, filha; na minha idade, é preciso descansar.
– Ora ne avete bisogno davvero, andate a letto, mamma.	– Agora que você realmente precisa, vá para a cama, mamãe.
La vecchia, aiutata da Cecco, si alzò e andò in camera. Quando il bell'artigliere fu tornato in cucina, Vezzosa gli si piantò davanti, dicendogli:	A idosa, ajudada por Cecco, levantou-se e foi para seu quarto. Quando o belo artilheiro estava de volta à cozinha, Vezzosa se colocou diante dele, dizendo:
– Siamo tutte donne sole; vi dispiace, Cecco, di accompagnarci?	– Somos todas mulheres sozinhas; você se importaria, Cecco, de nos acompanhar?
Egli non potè rifiutarsi e uscì fischiando; ma invece di mettersi accanto alla Vezzosa, com'ella avrebbe voluto, s'imbrancò con i bambini, e con lei non scambiò altro che la felice notte sull'uscio di casa.	Ele não pôde recusar e saiu assobiando; mas em vez de ficar ao lado da Vezzosa, como ela teria desejado, ele ficou com as crianças, e com ela não trocou uma palavra além da noite feliz na porta da casa.

Fonte: elaborado pela autora, 2025

3.2 *Diavolo alla festa*

Quadro 3 - Tradução *Diavolo alla festa*

Diavolo alla festa	O diabo na festa
La domenica successiva a quella in cui la Regina aveva raccontato la novella della Stella consolatrice, ricorreva la Pentolaccia, e in casa Marcucci avevano fatti grandi preparativi per festeggiarla. Nel centro della cucina era stata appesa al soffitto una pentola incrinata, piena di noci, di nocciole, di castagne secche e di confetti, che Cecco aveva riportato da Firenze, e dopo, uno alla volta, grandi e piccini dovevano bendarsi e con una pertica cercar di rompere la pentola, affinché quel che v'era dentro cadesse e tutti si gettassero per terra per acchiappare frutta e dolci. Questo divertimento doveva precedere la novella, per farlo godere anche alla Regina, che, dopo aver raccontato, era stanca e se ne andava a letto.	No domingo sucessivo àquele em que Regina havia contado a novela da Estrela consoladora, acontecia a Pentolaccia, e, na casa dos Marcucci, eles haviam feito grandes preparativos para festejá-la. No centro da cozinha, tinha sido presa ao teto uma panela rachada, cheia de nozes, avelãs, castanhas secas e amêndoas açucaradas que Cecco trouxera de Florença; e então, um de cada vez, grandes e pequenos tinham que vendar-se e tentar quebrar a panela com uma pértica, a fim de que o que estivesse dentro caísse e todos se jogassem no chão para apanhar as frutas e os doces. Esse entretenimento tinha que preceder a história, para que divertisse também Regina, que, depois de contar, ficava cansada e ia para a cama.
Quella sera la Vezzosa non giunse sola a casa Marcucci. Era imbrancata fra molte ragazze e cercava di rimanere in mezzo a loro per non trovarsi a parlare da sola a solo con Cecco. Dopo che egli aveva cantato, partendo, quel rispetto, la Vezzosa lo evitava, e Cecco se ne accorgeva bene e voleva avere una spiegazione con lei; ma l'altra, più furba, riusciva a non dargli questa soddisfazione. Fu lei che si bendò per la prima e almanaccò un pezzo con la pertica in mano, senza giungere mai a toccar la pentola, e Cecco la metteva in canzonella per incitarla a continuare quel giuoco; ma per quanto ella si arrabattasse, non riusciva a nulla. Alla fine si levò la benda, dicendo:	Naquela noite, Vezzosa não chegou sozinha à casa dos Marcucci. Ela estava entre muitas moças e procurava ficar entre elas para não ter que se ver sozinha frente a frente com Cecco. Depois que ele tinha cantado, partindo, aquele respeito, Vezzosa o evitava, e Cecco percebia bem isso e queria ter uma explicação dela; mas a outra, mais astuta, conseguiu não lhe dar essa satisfação. Foi ela quem se vendou os olhos pela primeira vez e jogou por um tempo com a pértica na mão, sem nunca tocar a panela, e Cecco a fez cantar para incitá-la a continuar aquele jogo; mas, por mais que tentasse, não conseguia nada. Por fim, ela tirou a venda, dizendo:
– M'è venuto a noia di stare a occhi chiusi; chi è più bravo di me si faccia avanti.	– Me cansei de ficar com os olhos fechados, quem for melhor que eu, vá em frente.
La Carola si volle provare, ma neppur lei colpì nel segno; allora si fece avanti Maso, che era alto e forte, e con pochi colpi la pentola cadde in mille bricioli, e una pioggia di frutta secche e di confetti si riversò sul pavimento.	Carola quis tentar, mas ela também não acertou o alvo; então Maso, que era alto e forte, deu um passo adiante, e, com alguns golpes, a panela se desfez em mil migalhas, e uma chuva de frutas secas e de confeitos se espalhou pelo chão.
– Bravo! Bravo! – urlarono da tutte le parti.	– Bravo! Bravo! - gritaram de todas as partes.

Cecco era stato svelto a chinarsi e raccattare i confetti, e quando ne ebbe fatto una manciata, li presentò alla Vezzosa, dicendole:	Cecco se apressara a inclinar-se e pegar os doces e, quando tinha feito um punhado, os apresentou a Vezzosa, dizendo-lhe:
– Mangiateli e siate meno amara!	– Coma-os e seja menos amarga!
– Come sarebbe a dire?	– O que você quer dizer com isso?
– Nulla... vi dico che li mangiate, ché un po' di dolce in bocca e nel cuore fa piuttosto bene.	– Nada... Eu te digo coma-os porque um pouco de doçura na boca e no coração faz bem.
La Vezzosa era diventata pallida, ed ora era lei che voleva una spiegazione da Cecco, per quelle paroline velate che le aveva detto.	Vezzosa ficou pálida, e agora era ela quem queria uma explicação de Cecco para as palavras veladas que ele lhe dissera.
– Lo so, – rispose l'artigliere, – che vi siete avuta a male perché domenica cantavo quel rispetto; ma, che volete, quando passo da casa vostra mi verrebbe sempre voglia di cantare.	– Eu sei – respondeu o artilheiro – que você se ofendeu porque domingo eu cantava esse respeito; mas, o que você quer, quando eu passo na sua casa me vem sempre a vontade de cantar.
Qui tacque, perché gli parve di aver detto troppo; e si chinò di nuovo per disputare ai bambini i regali della Pentolaccia.	Aqui parou, porque lhe pareceu ter dito muito, e inclinou-se de novo para disputar com as crianças os presentes da Pentolaccia.
Quando sul pavimento non rimase più neppure una castagna secca, i ragazzi, con le tasche piene, si fecero accanto alla vecchia, che prese a dire:	Quando sobre o pavimento não permanecera mais nem uma castanha seca, os meninos, com os bolsos cheios, ficaram ao lado da velha, que começou a dizer:
– Al tempo de' tempi, quando Gesù Cristo e la Vergine Maria scendevano di tanto in tanto a visitare il Casentino, e ci eran più cappelline e croci sulle strade maestre che ville e osterie, vivevano su nel castello di Papiano, due giovanetti di casa Guidi, così belli, che la madre loro non avrebbe potuto scambiarli con nessun cavaliere del mondo.	– Nos tempos dos tempos, quando Jesus Cristo e a Virgem Maria vinham de tempos em tempos visitar Casentino, e havia mais capelinhas e cruces nas estradas principais do que vilas e tabernas, viviam no castelo de Papiano dois jovens da casa Guidi, tão bonitos que sua mãe não poderia confundi-los com nenhum cavaleiro do mundo.
Il maggiore di questi signori avea nome Tendegrino e il secondo Tegrino; il primo aveva sedici anni, e il secondo quattordici. La contessa Costanza aveva fatto loro insegnare tutto ciò che si conveniva a giovani di gentil sangue, e anche a scrivere ed a far versi, tanto in latino quanto in italiano. Tuttavia essi avevano approfittato diversamente di quegli insegnamenti, perché Tendegrino era buono e pronto a soccorrere i bisognosi, e il denaro non gli rimaneva a lungo nella scarsella, come il risentimento nel cuore; mentre Tegrino era avaro, e, se riceveva un'offesa, non aveva pace finché non si era vendicato.	O mais velho desses senhores chamava-se Tendegrino e o segundo Tegrino; o primeiro tinha dezesseis anos e o segundo, quatorze. A Condessa Costanza havia lhes ensinado tudo o que era apropriado para jovens de gentil sangue, e também como escrever e fazer versos, tanto em latim quanto em italiano. Todavia, eles aproveitavam diferentemente esses ensinamentos, pois Tendegrino era bom e estava pronto para ajudar os necessitados, e o dinheiro não permanecia em sua algibeira por muito tempo, como o ressentimento em seu coração; enquanto que Tegrino era avaro e, se recebia uma ofensa, não tinha paz até que se vingasse.

Il padre loro era morto quando erano ancor piccini, e la contessa Costanza li aveva tenuti presso di sé; ma quando furono grandi, pensò che era tempo di mandarli alla Corte del padre suo, che era signore di Ravenna, e dal quale potevano imparare tutto ciò che si addiceva agli uomini di nascita nobile.	O pai deles morrera quando ainda eram jovens, e a Condessa Costanza os manteve junto de si; mas, quando cresceram, ela achou que era hora de mandá-los para a Corte de seu pai, que era senhor de Ravenna, e do qual poderiam aprender tudo o que se dizia de homens de nascimento nobre.
Un giorno, dunque, dopo aver donato a ciascuno dei due figli un abito nuovo ricamato con le sue mani e foderato di vaio, una borsa piena d'oro, un buon palafreno e una scorta numerosa, la madre li benedì e disse loro di mettersi in viaggio per la Romagna.	Um dia, então, depois de dar a cada um de seus dois filhos um traje novo bordado com suas próprias mãos e forrado com véu, uma bolsa cheia de ouro, um bom palafrém e uma escolta numerosa, a mãe os abençoou e disse-lhes que partissem para a Romagna.
I due fratelli partirono, tutti lieti di veder nuovi paesi. I loro cavalli camminavano lesto, e dopo due giorni avevano varcato Appennino e si trovarono in contrade di aspetto diverso e di diversa vegetazione.	Os dois irmãos partiram, todos felizes por conhecerem novos lugares. Seus cavalos andavam rapidamente e, depois de dois dias, eles cruzaram os Apeninos e se encontraram em distritos de aparência diferente e de diferente vegetação.
Una mattina, mentre traversavano un crocevia, scórsero una povera donna, seduta a piè di una croce, che si nascondeva il viso col grembiule.	Certa manhã, enquanto atravessavam uma encruzilhada, avistaram uma pobre mulher sentada ao pé de uma cruz, escondendo o rosto com o avental.
Tendegrino, che aveva il cuore buono, si fermò per domandarle che cosa aveva, e la poveretta gli rispose di aver perduto da poco un figlio, il quale era Punico appoggio che le restasse al mondo, e che si trovava abbandonata alla carità dei cristiani.	Tendegrino, que tinha o coração bom, parou para perguntar-lhe o que havia de errado com ela, e a pobre moça respondeu que havia perdido recentemente um filho, o qual era o único apoio que a restava no mundo, e que estava abandonada à caridade dos cristãos.
Il giovanetto s'intenerì, ma il fratello minore, che s'era fermato a pochi passi, gli disse con piglio di canzonatura:	O jovenzinho se acalmou, mas seu irmão mais novo, que havia parado a alguns passos de distância, disse-lhe de zombaria:
– Non prestar fede, Tendegrino, a tutto quello che ti dice la prima venuta! Scommetto che quella donna ha scelto questo luogo dal quale passano molti viaggiatori, per fare miglior bottino.	– Não dê atenção, Tendegrino, a tudo o que te diz a primeira que aparece! Aposto que essa mulher escolheu esse lugar, por onde passam muitos viajantes, para fazer um melhor saque.
– Chètati, fratello mio, – rispose Tendegrino, – chètati per carità! Le tue parole la fanno pianger di più. Non vedi che la misera ha l'età di nostra madre, che Iddio ci conservi, e che inoltre le somiglia!	– Cala-te, meu irmão – respondeu Tendegrino –, cala-te, por caridade! Suas palavras a fazem chorar mais. Não vê que a pobrezinha tem a mesma idade da nossa mãe, que Deus nos guarde, e que também se parece com ela!
Poi si chinò verso la mendicante e, porgendole la borsa, aggiunse:	Em seguida, ele se curvou em direção à mendiga e, entregando-lhe a sacola, acrescentou:

– Tenete, poveretta, io non posso far altro che soccorrervi, ma pregherò Iddio che vi consoli.	– Aqui, coitada, eu não posso fazer mais do que ajudá-la, mas vou orar a Deus para consolá-la.
La mendicante prese la borsa e disse:	A mendiga pega a bolsa e diz:
– Poiché voi, gentil signore, avete voluto arricchire una povera donna, spero non ricuserete questa noce che contiene una vespa col pungiglione di diamante.	– Já que o senhor, gentil senhor, quis enriquecer uma pobre mulher, espero que não recuse esta noz que contém uma vespa com ferrão de diamante.
Tendegrino prese la noce, e, dopo aver ringraziato la povera donna del suo dono, proseguì il cammino.	Tendegrino pegou a noz e, depois de agradecer à pobre mulher pelo presente, continuou seu caminho.
I due fratelli giunsero ben presto al limitare di un bosco e videro un bimbo mezzo nudo che frugava nel tronco vuoto degli alberi, cantando una canzone così triste da far piangere. Ogni tanto cessava di frugare per battere insieme le manine gelate, e diceva:	Os dois irmãos logo chegaram à beira de um bosque e viram uma criança seminua que revirava os troncos vazios das árvores, cantando uma canção tão triste de fazer chorar. De vez em quando, ele parava de revirar para bater palmas com suas mãozinhas geladas e dizia:
– Ho freddo! Ho freddo!	– Tenho frio! Tenho frio!
Anche a distanza si sentiva che batteva i denti, e si vedeva che aveva il visino livido dal freddo.	Mesmo à distância, se ouvia que ele batia os dentes e ver que seu rosto tinha um hematoma por causa do frio.
Tendegrino s'intenerì alla vista del bimbo, e volgendosi al fratello disse:	Tendegrino se comoveu ao ver a criança e, voltando-se para seu irmão, disse:
– Gesù buono, non vedi, Tegrino, come quella creatura soffre dal freddo?	- Meu bom Jesus, você não vê, Tegrino, como essa criatura sofre com o frio?
– Dev'essere molto freddoloso, – rispose Tegrino, – poiché a me non pare che sia freddo.	– Ele deve ser muito friolento – respondeu Tegrino – porque não me parece que esteja frio.
– Perché tu hai un farsetto foderato di vaio, e sopra codesto mantello, mentre lui è quasi nudo.	– Pois você tem um gibão forrado de vaio, e por cima dessa capa, enquanto ele está quase nu.
– È vero, ma è un contadino.	– É verdade, mas ele é um camponês.
– Dio mio! – esclamò Tendegrino, – se penso che tu saresti potuto nascer povero come lui, sento spezzarmi il cuore e non posso vederlo soffrire!	– Meu Deus! – exclamou Tendegrino, – quando penso que você poderia ter nascido tão pobre quanto ele, sinto partir meu coração e não consigo vê-lo sofrer!
Così dicendo fermò il cavallo e domandò al bimbo che cosa faceva.	Assim dizendo, ele parou o cavalo e perguntou à criança o que estava fazendo.
– Raccatto le castagne che i contadini non hanno vedute, e quando ne avrò molte le andrò a vendere e potrò comprarmi un vestito di saio.	– Eu colho as castanhas que os camponeses não viram e, quando tiver muitas, eu as venderei e poderei comprar um hábito.

– E ne hai trovate già molte? – gli domandò Tenedgrimo.	– E você já encontrou muitas? - perguntou-lhe Tenedgrimo.
– Una sola, signor mio; – rispose il bambino aprendo la mano, – ma questa contiene una mosca con le ali d'oro.	– Apenas uma, senhor meu; – respondeu a criança, abrindo a mão, – mas esta contém uma mosca com asas de ouro.
– Ebbene, te la prendo, – disse Tenedgrimo gettandogli il suo mantello. – Ravvolgiti in questo e la sera recita un'avemmaria per Tenedgrimo e una per colei che lo ha messo al mondo.	– Pois bem, eu a aceito – disse Tenedgrimo, jogando-lhe sua capa. – Envolve-se nisso e à noite recite uma Ave Maria por Tenedgrimo e outra por quem o trouxe ao mundo.
I due fratelli ripresero la via, e il maggiore, che s'era spogliato del mantello, soffrì assai, in sulle prime, per il vento freddo, non avendo più come ripararsi; ma quando ebbero traversato il bosco, il vento si fece più dolce, e il sole, squarciando le nubi, rallegrò la campagna.	Os dois irmãos retomaram a jornada, e o mais velho, que havia se despojado da capa, sofreu muito, inicialmente, por causa do vento frio, pois não tinha como proteger-se; mas depois de atravessar a floresta, o vento ficou mais suave e o sol, atravessando as nuvens, iluminou a paisagem.
Allora giunsero a un prato dove c'era una fontana, e sul margine di quella stava seduto un vecchio tutto coperto di stracci, con una bisaccia sulla spalla. Appena scorse i cavalieri e il loro seguito, costui si diede a chiamare con voce supplichevole.	Em seguida, chegaram a um prado onde havia uma fonte e, à margem dela, estava sentado um velho coberto de trapos, com um alforje no ombro. Assim que viu os cavaleiros e sua comitiva, ele gritou com uma voz suplicante.
Tenedgrimo si accostò a lui e gli domandò, salutandolo rispettosamente:	Tenedgrimo se aproximou dele e perguntou, cumprimentando-o respeitosamente:
– Che cosa volete, buon vecchio?	– O que o senhor quer, bom velho?
– Ohimè, signorini, – replicò egli, – vedete come ho bianchi i capelli e rugose le guance? Invecchiando mi sono indebolito, e le gambe non mi reggono più. Dovrò dunque morire a questo posto, se uno di voi non mi vende il suo cavallo!	– Ai, senhores – respondeu ele –, vocês veem como tenho cabelos brancos e bochechas enrugadas? À medida que envelheço, fico mais fraco e minhas pernas não conseguem mais me sustentar. Eu terei que morrer aqui, se um de vocês não me vender seu cavalo!
– Venderti uno dei nostri cavalli? pezzente! – esclamò Tegrino con aria di disprezzo. – E con che lo pagheresti?	– Vender-te um dos nossos cavalos? mendigo! – Tegrino exclamou com um ar de desprezo. – E como você pagaria por isso?
– Vedete questa ghianda bucata? – riprese il mendicante. – Ebbene, essa racchiude un ragno che sa fabbricar tele più forti che se fossero fatte di fili d'acciaio; lasciatemi uno dei vostri palafreni e io vi darò in cambio la ghianda col ragno.	– Está vendo esta bolota furada? – continuou o mendigo. – Bem, ela contém uma aranha que sabe como fazer teias mais fortes do que se fossem feitas de arame de aço; deixe-me um de seus palafréns e eu lhe darei em troca a bolota com a aranha.
Il minore dei due fratelli si mise a ridere.	O mais novo dos dois irmãos começou a rir.

– Lo senti, Tendegrino; bisogna che egli non abbia sale in zucca per farci una siffatta proposta.	– Ouça-o, Tendegrino; ele não deve ter juízo na cabeça para fazer tal proposta.
Ma il maggiore dei conti di Papiano rispose dolcemente:	Mas o mais velho dos condes de Papiano respondeu docemente:
– Il povero non può offrire altro che quello che ha.	– O pobre não pode oferecer nada além do que tem.
Poi, scendendo di sella e avanzandosi verso il vecchio, aggiunse:	Então, desmontando da sela e avançando em direção ao velho, ele acrescentou:
– Vi do il mio cavallo, buon uomo, non per il prezzo che me ne offrite, ma per amor di Gesù, il quale ha detto che i poveri sono i suoi eletti. Prendetelo, e io ringrazierò Iddio che si è servito di me per beneficiarvi.	– Eu lhe dou meu cavalo, bom homem, não pelo preço que você me oferece, mas pelo amor de Jesus, o qual disse que os pobres são os seus eleitos. Fique com o cavalo, e agradecerei a Deus por ter me usado para beneficiá-lo.
Il vecchio mormorò tante e poi tante benedizioni, e, salito a cavallo con l'aiuto di Tendegrino, s'allontanò nel prato.	O velho murmurou muitas e muitas bênçãos e, montando a cavalo com a ajuda de Tendegrino, partiu no prato.
Tegrino non poté perdonare al fratello quest'ultima elemosina, e si mise a rimproverarlo, dicendogli:	Tegrino não pôde perdoar seu irmão por essa última esmola e o repreendeu, dizendo-lhe:
– Stupido, dovresti vergognarti di esserti spogliato di tutto per la tua pazzia! Se hai pensato che quando tu fossi stato sprovvisto di tutto ti avrei permesso di prender metà del mio denaro, del mio mantello e del mio cavallo, hai fatto i conti senza di me. Voglio che la lezione ti sia d'esempio e che, sentendo le conseguenze della tua prodigalità, tu sia più economo per l'avvenire.	– Estúpido, você deveria ter vergonha de ter se despojado de tudo por causa de sua loucura! Se você pensou que, ao ser despojado de tudo, eu permitiria que você levasse metade do meu dinheiro, minha capa e meu cavalo, você fez as contas sem me consultar. Quero que essa lição sirva de exemplo e que, sentindo as consequências de sua prodigalidade, você seja mais econômico no futuro.
Gli uomini che la contessa Costanza aveva dato come scorta ai figli, offrirono il loro cavallo al conte Tendegrino, ma questi rifiutò e, rispondendo al fratello, disse:	Os homens que a condessa Constanza havia dado como escolta para seus filhos ofereceram seus cavalos ao Conde Tendegrino, mas ele recusou e, respondendo a seu irmão, disse:
– È infatti una buona lezione, e non mi rifiuto ad averla. Non ho mai pensato a toglierti metà del danaro, del mantello e del cavallo. Segui anzi la tua via e fatti scortare come si conviene a gentiluomo, senza occuparti di me. Che la Signora del Cielo ti protegga!	– É de fato uma boa lição, e não me recuso a recebê-la. Nunca pensei em tirar de você metade do dinheiro, a capa e o cavalo. Siga, aliás, seu caminho e seja escoltado como convém a um cavalheiro, sem se importar comigo. Que a Senhora do Céu o proteja!
Tegrino non rispose, ma fece cenno alla scorta di seguirlo e partì di trotto, mentre il fratello maggiore continuava il viaggio a piedi	Tegrino não respondeu, mas fez sinal para a escolta segui-lo e partiu a trote, enquanto seu irmão mais velho continuou a jornada a pé, sem

senza movergli neanche in cuor suo nessun rimprovero.	lhe dirigir sequer no íntimo do seu coração qualquer reprovação.
Il minore dei conti di Papiano giunse così a un angusto passaggio fiancheggiato da due montagne altissime. Quel passaggio era chiamato il Sentiero Maledetto, perché un Orco abitava sulla vetta di uno dei due monti, e stava in agguato attendendo i viaggiatori, come farebbe una fiera nel bosco.	Assim, o menor dos Condes de Papiano chegou a uma passagem apertada flanqueada por duas montanhas altíssimas. Essa passagem era chamada de Caminho Maldito, porque um ogro vivia no cume de uma das duas montanhas e ficava à espreita dos viajantes, como faria uma fera no bosque.
Quest'Orco era un omone cieco, senza piedi, ma aveva l'udito così fino, che sentiva perfino una talpa se si scavava un buco sottoterra. Teneva al suo servizio due aquile che aveva addomesticate e che mandava ad afferrar la preda, quando la sentiva vicina. Le persone del paese, per passar da quel sentiero, si levavano le scarpe e non osavano respirare dalla paura d'esser sentite dall'Orco.	Esse ogro era um homem grande e cego, sem pés, mas tinha uma audição tão boa que podia ouvir até mesmo uma toupeira se ela cavasse um buraco no subsolo. Ele mantinha a seu serviço duas águias que havia domesticado e que enviava para capturar a presa quando a sentia próxima. As pessoas da cidade, para passar naquele caminho, tiravam os sapatos e não ousavam respirar por medo de serem ouvidas pelo ogro.
Tegrino, che non lo sapeva, entrò a cavallo nel sentiero con tutta la scorta. Il Gigante, udendo rumore di ferri sui sassi, si destò e disse:	Tegrino, que não sabia disso, entrou no caminho com toda a escolta. O Gigante, ouvindo o som de ferros nas pedras, se levantou e disse:
– Su, miei bracchi, dove siete?	– Vamos lá, meus cães de caça, onde vocês estão?
L'aquila bianca e l'aquila rossa accorsero alla chiamata.	A águia branca e a águia vermelha atenderam ao chamado.
– Andatemi a ghermire chi passa, e così avrò la cena! – esclamò l'Orco.	– Vão e peguem quem passa, e assim eu janto! – exclamou o Ogro.
I due uccelli smisurati fenderono l'aria come due dardi, piombarono sul sentiero scavato nella terra e, afferrato che ebbero Tegrino, lo portarono alla casa dell'Orco.	Os dois pássaros enormes rasgaram o ar como dois dardos, desceram sobre o caminho esculpido na terra e, depois de pegar Tegrino, levaram-no para a casa do ogro.
La scorta, spaventata, voltò briglia e si diede alla fuga.	A escolta, assustada, virou a rédea e se pôs a fugir.
In quel momento Tendegrino giungeva all'imboccatura del sentiero, e vedendo il fratello trasportato in aria dalle aquile, gettò un grido e corse dietro a lui; ma Tegrino e i suoi due assalitori sparirono in un battibaleno nelle nuvole, che avvolgevano le due montagne.	Naquele momento, Tendegrino chegou à embocadura do caminho e, vendo seu irmão sendo carregado pelo ar por águias, soltou um grito e correu atrás dele; mas Tendegrino e seus dois agressores desapareceram em um clarão nas nuvens que envolviam as duas montanhas.
Il giovinetto rimase per un momento fermo, guardando il cielo e le montagne che	O juvenzinho permaneceu parado por um momento, olhando para o céu e para as

sorgevano a picco, e poi cadde in ginocchio e congiungendo le mani, esclamò:	montanhas que se erguiam, depois caiu de joelhos e, juntando as mãos, exclamou:
– Non scomodare Iddio per tanto poco, – dissero tre vocine a poca distanza da lui.	– Não incomode Deus por tão pouco – disseram três vizinhas a uma curta distância dele.
Tendegrino si volse meravigliato.	Tendegrino se virou maravilhado.
– Chi ha parlato? Dove siete? – domandò.	– Quem falou? Onde vocês estão? – perguntou.
– Nella tasca del tuo farsetto, – risposero le tre voci.	– No bolso de seu paletó - responderam as três vozes.
Il giovinetto tolse di tasca la noce, la castagna e la ghianda, dov'erano rinchiusi i tre piccoli insetti.	O jovem tirou do bolso a noz, a castanha e a bolota, onde estavam fechados os três pequenos insetos.
– Siete dunque voi che volete salvare Tegrino?	– Então são vocês que querem salvar Tegrino?
– Noi, noi, noi, – risposero in coro le tre vocine.	– Nós, nós, nós, – responderam em coro vizinhas.
– E come farete, poveri animalucci?	– E como vocês farão isso, pobres animaizinhos?
– Apri le nostre prigioni e vedrai.	– Abra nossas prisões e verá.
Tendegrino fece come volevano le tre bestioline, e allora il ragno si accostò ad un albero e su quello cominciò a tessere una tela lucente e solida come se fosse stata d'acciaio; poi montò in groppa alla mosca dorata, che lo sollevò pian piano nello spazio, mentre il ragno continuava la trama i cui fili erano radi per modo da formare una scala che si allungava sempre più. Tendegrino seguiva i due insetti salendo per quella scala miracolosa finché non ebbe raggiunto la cima della montagna. Allora la vespa si mise a volargli intorno al capo, ed egli, seguendola, giunse alla casa dell'Orco. Questa casa era una grotta scavata nel masso e alta come la navata di una chiesa.	Tendegrino fez o que queriam os três animaizinhos, e então a aranha se aproximou de uma árvore e começou a tecer uma teia brilhante e sólida como se fosse feita de aço; em seguida, montou na parte traseira da mosca dourada, que a elevou lentamente ao espaço, enquanto a aranha continuava a trama cujos fios eram esparsos de modo a formar uma escada que se alongava sempre mais. Tendegrino seguia os dois insetos subindo pela escada milagrosa até chegar ao topo da montanha. Então a vespa começou a voar ao redor de sua cabeça, e ele, seguindo-a, chegou à casa do Ogro. Essa casa era uma gruta esculpida na pedra e tão alta quanto a nave de uma igreja.
L'Orco, cieco e senza gambe, stava seduto nel centro della caverna e cantava una canzonaccia mentre tagliava le fette di lardo per fare arrostitir Tegrino, che era sdraiato per terra con le gambe legate e le braccia dietro la schiena.	O ogro, cego e sem pernas, estava sentado no centro da caverna e cantava uma cançãozinha enquanto cortava fatias de banha para assar Tegrino, que estava deitado no chão com as pernas amarradas e os braços atrás das costas.
Le due aquile stavano a poca distanza; una attizzava il fuoco e l'altra caricava il girarrosto.	As duas águias estavam a uma pequena distância uma da outra; uma estava atizando o fogo e a outra estava carregando o espeto.

Il rumore che faceva il Gigante cantando, e l'attenzione che prestava a preparar le fette di lardo, gl'impedirono di sentire che Tende-grimo si avvicinava con i suoi tre insetti; ma l'aquila rossa vide il giovinetto e stava già per afferrarlo, quando la vespa le bucò gli occhi col pungiglione di diamante. L'aquila bianca accorse in aiuto della compagna, ma fu accecata subito anche lei. Allora la vespa volò intorno al capo dell'Orco, che s'era alzato udendo il grido dei suoi servi, e si die' a pungerlo furiosamente nella faccia.	O barulho que fazia o Gigante enquanto cantava e a atenção que dedicava ao preparo das fatias de banha o impediram de ouvir Tende-grimo se aproximando com seus três insetos; mas a águia vermelha viu o jovenzinho e já estava prestes a apanhá-lo, quando a vespa perfurou seus olhos com seu ferrão de diamante. A águia branca correu para ajudar sua companheira, mas logo foi acertada também. Então a vespa voou ao redor da cabeça do Ogro, que havia se levantado ao ouvir o grito de seus servos, e se pôs a picá-lo furiosamente na face.
Il Gigante muggiva come un toro ferito e agitava le braccia a guisa delle ali di un mulino a vento, ma non poteva acchiappar la vespa, perché non la vedeva, e neppur poteva fuggirla perché non aveva piedi. Alla fine si lasciò cadere col viso in terra per sottrarsi al pungiglione del rabbioso animale; in quel momento però giunse il ragno e tessè sopra a lui una rete, nella quale rimase come un topo nella trappola. L'Orco urlava chiamando le aquile; ma queste, che erano imbestialite dal dolore e s'accorgevano che egli era vinto, avevano cessato di temerlo; anzi, volendo vendicarsi su di lui della lunga schiavitù in cui le aveva tenute, gli si gettarono addosso e, attraverso la rete, gli lacerarono le carni col becco. A ogni colpo esse strappavano un lembo di carne sanguinante, e non cessarono, se non quando furono giunte all'osso. Allora si coricarono sulla carcassa dell'Orco, e siccome la carne del Diavolo non si digerisce, creparono d'indigestione.	O Gigante urrou como um touro ferido e agitava os braços como as pás de um moinho de vento, mas não conseguiu apanhar a vespa porque não podia vê-la, nem podia fugir dela porque não tinha pés. Por fim, ele se deixou cair de cara no chão para escapar da picada do animal raivoso, mas, naquele momento, a aranha apareceu e teceu uma teia sobre ele, na qual permaneceu como um rato em uma armadilha. O ogro gritava chamando as águias, mas elas, que estavam enfurecidas de dor e perceberam que ele havia sido derrotado, não o temiam mais; em vez disso, querendo se vingar dele pela longa escravidão em que os manteve, se jogaram sobre ele e, através da rede, rasgaram sua carne com os bicos. A cada golpe, eles rasgavam uma tira de carne sangrenta e não cessaram, senão quando chegaram ao osso. Em seguida, deitaram-se sobre a carcaça do ogro e, como a carne do Diabo não pode ser digerida, morreram de indigestão.
Intanto Tende-grimo aveva sciolto il fratello, e dopo averlo abbracciato piangendo dalla gioia, lo aveva menato fuori della casa dell'Orco, sul picco della montagna. Costi giunsero la vespa e la mosca coll'ali d'oro, attaccate a un carro, e pregarono i due fratelli di salirvi. Il ragno si mise davanti sul timone, e i due insetti volarono via rapidamente.	Enquanto isso, Tende-grimo desamarrou seu irmão e, depois de abraçá-lo, chorando de alegria, levou-o para fora da casa do ogro, sobre o pico da montanha. Lá chegaram a vespa e a mosca com asas de ouro, atreladas a uma carruagem, e pediram aos dois irmãos que subissem nela. A aranha ficou na frente sobre o timão, e os dois insetos voaram rapidamente.
Tende-grimo e Tegrino attraversarono così i prati, i boschi e le montagne, e giunsero a Ravenna, dinanzi al palazzo del loro nonno.	Assim, Tende-grimo e Tegrino atravessaram prados, bosques e montanhas e chegaram a Ravenna, em frente ao palácio de seu avô.
Il carro passò sul ponte levatoio e i due fratelli videro nel cortile i loro cavalli, che li aspettavano, e la loro scorta. Ma sull'arcione	A carruagem passou pela ponte levadiça, e os dois irmãos viram no pátio seus cavalos, que os aguardavam, e sua escolta. Mas no arco de

di Tenedgrimo erano appesi la borsa e il mantello che aveva donati per via; soltanto la borsa era più grande e più piena, e il mantello era ornato di ricchi fermagli di diamanti.	Tenedgrimo estavam pendurados a bolsa e o manto que ele havia doado no caminho; só que a bolsa estava maior e mais cheia, e o manto estava adornado com ricos fechos de diamantes.
Il giovinetto avrebbe voluto rivolgersi ai tre insetti che lo avevano aiutato a salvare il fratello, per saper qualche cosa, ma il carro era sparito e, invece di tre insetti, vide dinanzi a sé tre angoli splendidi di luce.	O juvenzinho queria se voltar para os três insetos que o haviam ajudado a salvar seu irmão, para saber alguma coisa, mas a carruagem havia desaparecido e, em vez de três insetos, ele viu diante de si três anjos resplandecentes de luz.
Tenedgrimo cadde in ginocchio. Allora uno dei tre angoli gli disse:	Tenedgrimo caiu de joelhos. Então, um dos três anjos lhe disse:
– Non temere, mio buon giovanetto, perché la donna, il bambino e il vecchio, che tu hai soccorsi, erano Maria, Gesù e san Giuseppe. Ci hanno dati a te perché tu potessi fare il viaggio senza pericolo e, ora che sei giunto, noi torniamo al Paradiso.	– Não tema, meu bom juvenzinho, pois a mulher, a criança e o velho que você socorreu eram Maria, Jesus e São José. Eles se doaram a você para que pudesse fazer a viagem sem perigo e, agora que você chegou, voltamos ao Paraíso.
Dette queste parole gli angoli avevano allargate le ali ed erano volati su in Cielo, cantando la gloria del Signore.	Ditas essas palavras, os anjos abriram as asas e voaram para o céu, cantando a glória do Senhor.
Ciò che il fratello aveva operato per la sua salvezza avrebbe dovuto raddolcire l'animo duro di Tegrino; invece lo inasprì maggiormente contro il fratello, tanto più che il nonno, che era il conte da Polenta, faceva più festa a Tenedgrimo che a lui, e, come si conveniva al primogenito della famiglia, lo poneva alla sua destra a tavola e a cavallo, e lo chiamava Messer il Conte, mentre a lui non dava nessun titolo.	O que seu irmão havia feito para sua salvação deveria ter acalmado a alma dura de Tegrino; mas, em vez disso, aumentou ainda mais a amargura contra o irmão, especialmente porque seu avô, que era o Conde da Polenta, fazia mais festa a Tenedgrimo do que a ele, como convinha ao primogênito da família, ele o colocava à sua direita à mesa e à cavalo, e o chamava de Messer o Conde, enquanto a ele não dava título algum.
Il Diavolo forse, che si attacca ai malvagi, sul cui animo ha maggior presa, come la crittogama attacca le viti più deboli, incominciò a insinuare a Tegrino che non era giusto che egli non fosse onorato come Tenedgrimo e che a questi spettasse tutta l'eredità paterna. Questi pensieracci infiammarono il giovine alla ribellione; ma seppe nasconderla e covarla per poterla meglio effettuare al momento opportuno.	O Diabo, talvez, que se apega aos perversos, sobre os quais a alma é a melhor presa, como a criptogâmica ataca as videiras mais fracas, começou a insinuar a Tegrino que não era justo que ele não fosse honrado como Tenedgrimo e que a ele caberia toda a herança paterna. Esses pensamentos intrusivos incitaram o jovem à rebelião, mas ele sabia como escondê-la e incubá-la para poder executá-la melhor no momento oportuno.
Intanto era trascorso il tempo che i due fratelli dovevano passare alla Corte del nonno, e la contessa Costanza li richiamava con insistenza presso di sé, tanto più che aveva chiesto all'Imperatore l'investitura della	Enquanto isso, havia passado o tempo em que os dois irmãos deveriam passar para a Corte do avô, e a condessa Constaza os chamava insistentemente de volta para ela, tanto que havia pedido ao imperador a investidura do condado e

contea e dei feudi per il figlio maggiore, e attendeva il ritorno del méssso.	dos feudos para seu filho mais velho, e estava aguardando o retorno do mensageiro.
Il vecchio conte da Polenta fece ricchi donativi ai nipoti prima che partisero; egli raccomandò al maggiore di osservare sempre le regole di buona cavalleria, e al minore di ubbidire in tutto e per tutto al fratello come suo signore e padrone.	O velho Conde da Polenta deu ricos presentes a seus netos antes que partissem; aconselhou o mais velho a sempre observar as regras da boa cavalaria, e ao mais novo a obedecer a seu irmão em todas as coisas como seu senhor e patrão.
Queste parole fecero fremere Tegrino; ma il Diavolo, che s'era impossessato dell'animo suo, gli dette la forza di non mostrarsi turbato, anzi, di promettere al nonno d'uniformarsi in tutto e per tutto ai voleri del fratello.	Essas palavras fizeram tremer Tegrino, mas o Diabo, que havia se apossado de sua alma, deu-lhe forças para não se mostrar perturbado, na verdade, de prometer ao avô que concordava em tudo e por tudo aos desejos do irmão.
Molta turba di cavalieri accompagnò i due giovani oltre le porte della città, e Tendegrino e Tegrino continuarono il viaggio con la loro scorta. Essi dovevano ripassare dall'angusto sentiero fra le due montagne, nel quale il secondo era stato involato dalle aquile. Giunti in quel punto, Tendegrino scese da cavallo e ringraziò Gesù, la Madonna e san Giuseppe per la liberazione del fratello. Quindi rimontò a cavallo e proseguì il viaggio scambiando poche parole col fratello. Tendegrino era triste come se lo minacciasse una sventura, e Tegrino ruminava nella mente pensieri malvagi ed evitava di guardare in faccia il suo primogenito.	Uma multidão de cavaleiros acompanhou os dois jovens além dos portões da cidade, e Tendegrino e Tegrino continuaram sua jornada com a escolta deles. Eles tiveram que passar novamente pelo caminho estreito entre as duas montanhas, no qual o segundo havia sido levado pelas águias. Quando chegaram a esse ponto, Tendegrino desceu de seu cavalo e agradeceu a Jesus, Nossa Senhora e São José pela libertação de seu irmão. Em seguida, montou novamente em seu cavalo e prosseguiu, trocando poucas palavras com seu irmão. Tendegrino estava triste como se uma desgraça o ameaçasse, e Tegrino ruminava maus pensamentos em sua mente e evitava olhar no rosto do primogênito.
Quando il loro arrivo fu segnalato alla contessa Costanza dal soldato che stava sempre in vedetta sulla più alta torre merlata del castello, ella mosse incontro ai figli, lieta e sorridente, e s'imbattè in essi mentre varcavano il ponte levatoio.	Quando a chegada deles foi sinalizada para a condessa Constanza pelo soldado que estava sempre de vigia sobre a mais alta torre ameaçada do castelo, ela foi em direção aos filhos, feliz e sorridente, e esbarrou neles enquanto atravessavam a ponte levadiça.
I due giovani balzarono da cavallo per baciarle la mano, ed ella, stendendo la sinistra a Tegrino e la destra a Tendegrino, disse a questi:	Os dois jovens saltaram de seus cavalos para beijar sua mão, e ela, estendendo a mão esquerda para Tegrino e a direita para Tendegrino, disse a este último:
– Vi saluto, conte di Papiano. Per volontà dell'Imperatore voi siete investito de' feudi del padre vostro. Che possiate, messere, difenderli ed aumentarli!	– Eu o saúdo, Conde de Papiano. Pela vontade do Imperador, você foi investido com os feudos de seu pai. Que você, senhor, os defenda e os aumente!
Tegrino divenne cupo a quella notizia e sentì ribollirsi nel cuore tutto l'astio che aveva per il	Tegrino ficou triste com essa notícia e sentiu revoltar no seu coração todo o rancor que tinha

fratello, mentre questi, con fare umile, rispose alla madre:	por seu irmão, enquanto este, de forma humilde, respondeu à sua mãe:
– Madonna, con l'aiuto di Dio cercherò d'esser buon figlio, buon signore e buon cristiano.	– Nossa senhora, com a ajuda de Deus, tentarei ser um bom filho, um bom senhor e um bom cristão.
La Contessa ordinò subito grandi feste per solennizzare l'investitura di Tendebrimo nei feudi paterni, e spedì messi a Poppi, a Romena, a Porciano, a Montemignaio, per tutto dove avevano dominio i Guidi, e anche ad Arezzo e a Firenze.	A condessa imediatamente ordenou grandes festas para solenizar a investidura de Tendebrimo nos feudos de seu pai e enviou mensageiros a Poppi, Romena, Porciano, Montemignaio, em todos os lugares onde os Guidi tinham domínio, e também a Arezzo e Florença.
Tegrino, dominato il turbamento momentaneo, si mostrò lieto delle imminenti feste; ma sotto sotto si diede a cospirare contro il fratello. Prima di tutto fece intendere ai terrazzani che Tendebrimo, inclinato alla devozione più che alle armi, non avrebbe permesso scorrerie sulle terre vicine e si sarebbe mostrato severissimo con i predoni. Ora, siccome era dalle scorrerie in Romagna o sul territorio della Repubblica fiorentina che i terrazzani traevano il maggior guadagno, essi s'impensierirono di dover ubbidire al nuovo signore e incominciarono a dire che i devoti dovevano rinchiudersi nei conventi, e che non era giusto che gli uomini forti e valorosi avessero a poltrire nell'ozio.	Tegrino, tendo superado sua agitação momentânea, demonstrou sua alegria com as festividades iminentes; mas, por baixo, conspirou contra seu irmão. Em primeiro lugar, ele deixou claro para os moradores daquelas terras que Tendebrimo, mais inclinado à devoção do que às armas, não permitiria incursões em terras vizinhas e tinha se mostrado extremamente severo para com os saqueadores. Como era com as invasões na Romagna ou no território da República Florentina que os moradores ganhavam mais dinheiro, eles ficaram preocupados com o fato de terem de obedecer ao novo governante e começaram a dizer que os devotos deveriam se trancar em conventos e que não era certo que homens fortes e valentes ficassem ociosos.
Quando Tegrino fu sicuro di aver suscitato nei terrazzani il malcontento contro il fratello, parlò dei suoi sentimenti, disse che non sognava altro che guerre e conquiste, e che se il dominio gli fosse spettato, egli avrebbe meritato il nome del più ardito e intraprendente cavaliere d'Italia.	Quando Tegrino teve certeza de que havia despertado o descontentamento dos moradores contra seu irmão, falou sobre seus sentimentos, disse que não sonhava com nada além de guerras e conquistas e que, se o domínio fosse seu, ele mereceria o nome do mais ousado e empreendedor cavaleiro da Itália.
Naturalmente, dopo questi discorsi, ci fu chi gli disse:	Naturalmente, depois desses discursos, houve quem lhe dissesse:
– Peccato che voi non siate signore di Papiano !	– Pena que você não seja o senhor de Papiano!
E siccome una parola detta abilmente tira un'offerta, così ci fu anche chi gli propose di far sparire Tendebrimo. Il giovane finse di raccapricciare a quella proposta, ma poi si lasciò convincere, e fra Tegrino e i congiurati fu stabilito il come e il quando metterla ad effetto.	E, assim como uma palavra dita com inteligentemente faz uma oferta, então houve aqueles que propunham fazer Tegrino desaparecer. O jovem fingiu assustar-se diante dessa proposta, mas depois se deixou convencer, e entre Tegrino e os conspiradores foi decidido como e quando colocá-la em prática.

Intanto il castello di Papiano era pieno di ospiti, e fra questi si trovavano molte dame e fanciulle, parenti della contessa Costanza.	Enquanto isso, o castelo de Papiano estava cheio de convidados, e entre eles havia muitas damas e donzelas, parentes da condessa Costanza.
– Messer il Conte, è giunto ora un cavaliere seguito da due valletti, che chiede l'ospitalità.	– Senhor Conde, chegou agora um cavaleiro junto de dois valetes, pedindo hospitalidade.
– Il suo nome? – domandò Tende-grimo.	– Seu nome? - perguntou Tende-grimo.
– Ha detto che non può rivelarlo in segretezza altro che al signore di Papiano.	– Ele disse que não pode revelá-lo em segredo, a não ser para o senhor de Papiano.
– Fatelo entrare nella sala terrena, – ordinò Tende-grimo; e poco dopo, scusandosi con la radunanza, usciva per recarsi presso lo sconosciuto.	– Faça-o entrar na sala do térreo, – ordenou Tende-grimo; e logo depois, desculpando-se com a reunião, ele saiu para visitar o estranho.
Tegrìmo lo seguì con lo sguardo, e siccome i trovatori avevano interrotto il suono e il canto, egli disse:	Tegrìmo o seguiu com o olhar e, como os trovadores interromperam a música e a cantoria, ele disse:
– Gentili dame, diamo principio alle danze intanto che il Conte confabula col misterioso cavaliere.	– Senhoras, damos início à dança enquanto o conde confabula com o misterioso cavaleiro.
Al suo invito i trovatori ripresero a suonare, le dame si alzarono dagli scanni stemmati, i giovani le pregarono del favore di poterle accompagnare, e ben presto la sala vastissima echeggiò dello stropiccio dei passi di tante e tante coppie allegre.	Ao seu convite, os trovadores voltaram a tocar, as damas se levantaram das cadeiras estampadas, os rapazes imploraram o favor de acompanhá-las, e logo o salão vastíssimo ecoou com os sons dos passos de muitos e muitos casais alegres.
La contessa Costanza e alcune matrone soltanto erano rimaste sedute, e guardavano le coppie svelte di bei cavalieri e di belle dame, ammirando Tegrìmo, che si distingueva fra i giovani per la bella persona e per la foga nella danza.	A Condessa Costanza e algumas matronas permaneceram sentadas, observando os elegantes casais de belos cavaleiros e belas damas, admirando Tegrìmo, que se destacava entre os jovens por sua bela pessoa e sua paixão pela dança.
A un tratto, mentre i paggi entravano recando i preziosi vasi d'argento per mescer rinfreschi alla nobile comitiva, si sentì un rumore secco, come di fulmine caduto sul castello. Le danze cessarono, il liuto cadde dalle mani dei trovatori, i paggi lasciarono scivolare in terra i vasi d'argento, e le torce che illuminavano la sala si spensero a un tratto.	De repente, quando os pajens entraram carregando os preciosos vasos de prata para misturar refrescos para a nobre comitiva, ouviu-se um ruído agudo, como um raio caindo sobre o castelo. A dança cessou, o alaúde caiu das mãos dos trovadores, os pajens deixaram rolar pelo chão os vasos de prata e as tochas que iluminavam o salão foram apagadas subitamente.
Ma subito dopo si vide un gran chiarore, come d'incendio, e dalle finestre, che si erano spalancate, penetrò in sala il Diavolo; piombò su Tegrìmo e, afferratolo per un braccio, lo portò via. Sparì il chiarore, e nella sala buia	Mas logo em seguida foi visto um grande clarão, como se fosse de fogo, e através das janelas, que estavam escancaradas, entrou na sala o Diabo; abaixou-se sobre Tegrìmo e, agarrando-o pelo braço, levou-o embora. Some o clarão e, no

nessuno osava fiatare. La contessa Costanza era caduta in terra, le altre dame avevano perduto i sensi; e gli uomini si facevano in silenzio il segno della croce.	salão escuro, ninguém se atreveu a dar um pio. A Condessa Constanza havia caído no chão, as outras damas haviam perdido os sentidos e os homens faziam em silêncio o sinal da cruz.
Nel castello però echeggiavano i gridi di trionfo dei congiurati.	No castelo, entretanto, ecoavam os gritos de triunfo dos conspiradores.
– Evviva il conte Tegrino! – urlavano avvicinandosi alla sala per annunciare al nuovo signore che la sua volontà era compiuta.	– Viva conde Tegrino! – gritaram eles aproximando-se do salão para anunciar ao novo senhor que sua vontade havia sido cumprida.
A quelle grida i signori di Poppi, di Romena, di Porciano e di Montemignaio, tutti i Guidi, per farla breve, capirono che un delitto doveva essere stato commesso, e sguainarono tutti la spada. Così, quando i congiurati entrarono con le torce in mano per acclamare Tegrino, furono assaliti e disarmati e rinchiusi in una torre. I prodi signori, dopo aver compiuto quest'atto di giustizia, scesero al pianterreno, e, chiamando in loro aiuto i valletti che li avevano accompagnati, s'impadronirono degli altri congiurati. Poscia, entrati nella sala dove era stato attratto Tende-grino, lo trovarono steso in terra con una ferita di pugnale al petto, da cui sgorgava abbondantissimo il sangue.	Com esses gritos, os senhores de Poppi, Romena, Porciano e Montemignaio, todos os Guidi, para resumir a história, perceberam que um crime havia sido cometido e todos desembainharam as espadas. Assim, quando os conspiradores entraram com tochas na mão para aclamar Tegrino, foram atacados, desarmados e trancados em uma torre. Os valentes senhores, depois de realizar esse ato de justiça, desceram ao andar térreo e, chamando em seu auxílio os valetes que os acompanharam, prenderam os outros conspiradores. Depois, entrando no salão onde Tende-grino havia sido atraído, eles o encontraram caído no chão com um ferimento de punhal no peito, do qual o sangue jorrava abundantemente o sangue.
Alcuni dei congiurati, impauriti, rivelarono che il Conte era stato tratto in quell'agguato, col pretesto del cavaliere misterioso, per ucciderlo più facilmente in quella sera che egli non vestiva la maglia, e che Tegrino era stato l'istigatore del delitto.	Alguns dos conspiradores, amedrontados, revelaram que o conde havia sido atraído para a emboscada, sob o pretexto do cavaleiro misterioso, a fim de matá-lo mais facilmente naquela noite em que ele não estava usando a cota de malha, e que Tegrino havia sido o instigador do crime.
– Tegrino lo ha preso il Diavolo, – disse il conte di Romena. Udendo questo, i congiurati furono assaliti da grande paura, e colui che aveva vibrato il colpo, si gettò in terra supplicando che lo lasciassero in vita, affinché potesse pentirsi e far penitenza.	– O Diabo levou Tegrino – disse o Conde de Romena. Ouvindo isso, os conspiradores foram acometidos de grande medo, e o autor do golpe se jogou no chão, suplicando que o deixassem viver, para que pudesse se arrepender e fazer penitência.
In quel mentre il ferito, che tutti avevano creduto morto, aprì gli occhi, si sollevò a sedere, e disse:	Enquanto isso, o homem ferido, que todos acreditavam estar morto, abriu os olhos, sentou-se e disse:
– Perdono a tutti, anche a mio fratello.	– Perdão a todos, até mesmo meu irmão.

– Troppo tardi! – esclamò il conte di Romena.	– Tarde demais! – exclamou o conde de Romena.
– Come, lo avete ucciso? – domandò Tendegrino spalancando gli occhi.	– O quê, você o matou? – perguntou Tendegrino, arregalando os olhos.
– No, il Diavolo l'ha portato seco.	– Não, o Diabo o levou consigo.
– Gesù, Giuseppe e Maria! – esclamò il ferito, e ricadde con la testa per terra.	– Jesus, José e Maria! – exclamou o ferido, e caiu com a cabeça no chão.
Fu adagiato sopra una barella e portato in camera sua, dove frate Egidio gli curò la ferita con certi suoi farmachi, e la madre, ritornata in sé, gli preparò le bende.	Ele foi colocado em uma maca e levado para o quarto, onde o frade Egídio tratou a ferida com alguns de seus remédios, e sua mãe, que havia recuperado a razão, lhe preparou as bandagens.
La ferita si rimarginò in pochi giorni e il Conte non soffriva nulla, anzi diceva di sentirsi bene e di veder sempre tre angeli che non si staccavano mai dal suo letto. Il poveretto non lamentava altro che la dannazione dell'anima del fratello.	A ferida cicatrizou em poucos dias e o Conde não sofria nada; na verdade, ele disse que se sentia bem e sempre via três anjos que nunca saíam de sua cama. O pobrezinho não lamentava nada além da condenação da alma de seu irmão.
Quando fu guarito, cedé il suo feudo a un figlio del suo cugino di Romena, ed egli si ritirò nell'Eremo di Camaldoli, dove si raccolse in ardenti preghiere per riscattare i peccati del fratello e dove morì in concetto di santità.	Quando ficou curado, cedeu seu feudo a um filho de seu primo de Romena e retirou-se para o Eremitério de Camaldoli, onde se recolheu em fervorosas orações para redimir os pecados de seu irmão e onde morreu em conceito de santidade.
Se qualcuno va a Papiano, sentirà raccontare ancora della visita del Diavolo che andò a rapire in piena festa il conte Tegrino.	Se alguém for a Papiano, ouvirá contar ainda sobre a visita do Diabo que foi sequestrar, em meio à festa, o conde Tegrino.
– E qui la novella è terminata, – disse la Regina.	– E é aqui que termina a história – disse Regina.
Tutti quelli che avevano ascoltato la narrazione, rabbrivivano e dicevano:	Todos os que ouviram a narração estremeciam e diziam:
– Ma sarà vero?	– Mas será verdade?
Maso, per levar la paura da dosso ai bimbi, cominciò a dire:	Maso, para diminuir o medo das crianças, começou a dizer:
– Non lo sapete che le son fole! Uno comincia a dire che un uomo brutto capitò in mezzo alla festa; un secondo aggiunge che era brutto da far paura; un terzo afferma che era il Diavolo in persona, e così la notizia,	– Você não sabe que essas são bobagens! Um começa dizendo que um homem feio estava no meio da festa; um segundo acrescenta que ele era feio de dar medo; um terceiro afirma que ele era o Diabo em pessoa, e assim a notícia,

aumentata dalle fantasie, passando di bocca in bocca, fa come un torrente che raccolga l'acqua di tanti fossi prima di giungere al piano. Quando arriva a noi, quella tale notizia ha perduto tutta l'apparenza della verità, e serve soltanto a rallegrare le nostre veglie. Ma né Diavolo né Santi bazzicano nel mondo, e i morti non risuscitano.	aumentada por fantasias, passando de boca em boca, é como uma torrente que coleta água de muitas valas antes de chegar ao chão. Quando chegam até nós, essas notícias já perderam toda a aparência de verdade e servem apenas para alegrar nossas vigílias. Mas nem o Diabo nem os Santos vagam pelo mundo, e os mortos não ressuscitam.
La parola autorevole del capoccia rassicurò i bimbi, che si fecero intorno alla Vezzosa per chiederle i confetti che aveva cavato di tasca e che offriva.	A palavra influente do chefe tranquilizou as crianças, que se reuniram em torno de Vezzosa para pedir-lhe as amêndoas açucaradas que ela havia tirado do bolso e oferecia.
Ella fece spallucce e abbassò gli occhi; Cecco si voltò da un'altra parte, e le cognate sorrisero guardandosi fra loro di sottocchi.	Ela deu de ombros e baixou os olhos; Cecco se virou para uma outra parte, e as cunhadas sorriram olhando-se de lado.
Quella sera Cecco uscì a fumare prima che si sciogliesse la veglia, e poco dopo passò la Vezzosa, imbrancata con le altre ragazze, che cantava a squarciagola:	Naquela noite, Cecco saiu para fumar um cigarro antes de terminar a vigília e, pouco depois, Vezzosa passou por ali, enrolada com outras moças, cantando a plenos pulmões:
Giovanottin che semini fra' sassi, Non lo sperar d'aver buona raccolta; Tu cerchi di venir dietro a' mi' passi, Ma sai che ci se' stato un'altra volta.	Jovenzinho que semeia entre as pedras, não espere ter uma boa colheita; Você procura seguir os meus passos, Mas saiba que já esteve lá em outro tempo.
– Vorrei sapere se canta così per me! – disse Cecco mordendosi un dito.	– Eu gostaria de saber se canta assim por mim! - disse Cecco, mordendo o dedo.

Fonte: elaborado pela autora, 2025

4 COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO

Este capítulo apresenta os comentários a respeito da tradução realizada no capítulo anterior, passando pelo percurso de apresentação da tradutora, conceitos teóricos e comentários propriamente ditos.

4.1 Percurso para chegar até aqui: comentários sobre a tradutora

Ao longo da elaboração e da realização deste projeto, uma das preocupações sempre foi apresentar uma boa tradução. Mas só de pensar em boa, eu já lembro das minhas aulas de graduação na UFRGS onde discutíamos que o adjetivo por si só não responde nada: bom para quem ou bom em qual contexto? Mesmo assim, estava sempre presa a essa ideia de apresentar algo que fosse incrível.

Ao ingressar na pós-graduação em Estudos da Tradução, percebi que não saberia responder o que de fato é uma boa tradução e mais uma vez fui dominada pelas perguntas: Uma boa tradução para quem ou para o que? Em qual contexto? Como fazer? Como escolher o texto? Como tomar decisões sobre quais palavras ou termos utilizar em detrimento de outros? Questionamentos estes presentes ao longo de todo o processo.

Além da pretensão de apresentar um trabalho de qualidade, existe também a insegurança em relação ao meu vínculo com a língua italiana. Eu não nasci de uma família italiana, tampouco tenho a figura de uma *nonna* para chamar de minha; pelo contrário, muitas vezes minha origem foi alvo de incertezas: já fui identificada como japonesa, coreana ou chinesa, principalmente durante o período em que morei em São Paulo. Na realidade, pertenço a uma mistura comum para muitos brasileiros: portuguesa, espanhola e indígena, e sou, portanto, fruto dessa miscigenação. Nesse contexto, o italiano surgiu em minha vida de modo inesperado, como um encontro fortuito que acabou se tornando central no meu percurso.

Minha trajetória com a língua italiana começou após entrar no curso de Química, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Durante o um ano e meio em que estudei exatas, percebi que quando ficava estressada com as provas de cálculo eu gostava de ler para me acalmar. Depois de desistir de ficar lutando contra a minha natureza, pedi transferência para o curso de Letras, onde eu poderia ler para construir minha carreira acadêmica e profissional e não mais como método de

fuga. Na época em que isso ocorreu, no final de 2010, era necessário escolher a habilitação do curso de Letras já na solicitação de troca de curso e eu pensei “por que não português e italiano?” e assim o fiz. Totalmente de forma impulsiva, comecei a graduação e tive meu primeiro contato oficial com o idioma. Estudei italiano na UFRGS por quase dois anos e, no meio do caminho, decidi pela habilitação simples, somente em língua portuguesa e finalizei a graduação em 2016.

Mesmo tendo optado somente pela língua portuguesa, nunca mais deixei de ter contato com a língua italiana: comecei a ouvir mais músicas, ler mais notícias e reportagens, assistir vídeos sobre viagens no idioma. Durante todo o meu percurso pós-formatura eu sempre pensei em voltar a estudar italiano de forma oficial e, em 2020, acabei pedindo retorno de graduado na Universidade Federal de Santa Catarina. Nessa segunda graduação, fiz os primeiros semestres de forma remota devido à pandemia e espero terminar o curso da UFSC em breve, pois sim, esse ainda não é um capítulo vencido (mas em breve será).

Em relação à minha trajetória como pesquisadora em tradução, como citado na introdução, o primeiro contato com pesquisa na área de tradução veio através da experiência com a bolsa de Iniciação Científica PIBIC, orientada pela professora Karine Simoni, que me apresentou várias mulheres que não tiveram a mesma oportunidade de serem conhecidas em língua portuguesa e que muitas vezes são deixadas de lado também na Itália. Dentre essas mulheres, a obra de Emma Perodi foi a que mais me instigou, principalmente por causa da natureza de *Le Novelle della Nonna* [As novelas da avó]. Ao aprofundar os conhecimentos de literatura italiana, posso dizer que estudo italiano porque gosto de língua e literatura italiana.

Ao longo desse trajeto, que se intensificou principalmente durante o mestrado, pude entender melhor quais são os conceitos norteadores das traduções, por quais motivos uma tradução pode ser estrangeirizante ou domesticadora, por exemplo, considerando o contexto e a intenção do que se está traduzindo. Nas disciplinas da pós-graduação, aprendi mais sobre a teoria da tradução em si, sobre tradução comentada, sobre a metodologia da tradução e tantos outros conceitos que foram muito valiosos para chegar nessas traduções. Posso dizer que foram a partir das discussões que tivemos em sala de aula que entendi que a tradução é muito mais do que trazer um texto de um idioma para outro, é também a subjetividade do tradutor e o que ele pretende com aquilo que está trabalhando. A partir disso, posso dizer que não desejo mais uma tradução boa, e sim uma tradução que proporcione uma leitura

instigante da mesma forma que é para mim ler Emma Perodi, mas que também proporcione uma experiência da literatura italiana do século XIX, possibilitando o acesso à obra dessa escritora que me dediquei a estudar nos últimos anos.

Com essa pesquisa, além da tradução em si, evidentemente, quero mostrar, através da minha perspectiva, quais foram os desafios de tradução encontrados durante todo esse caminho. O que começo a construir nos próximos subcapítulos.

4.2 A tradução comentada

Como o título desta dissertação sugere, esta pesquisa se propõe a apresentar uma tradução comentada das duas novelas de Emma Perodi, mas primeiramente é importante delimitar o que se entende por tradução comentada. Marie-Hélène Torres em seu artigo “Por que e como pesquisar a tradução comentada?” (2017) discute sobre esse gênero textual, que, segundo a sua definição, pertence a um gênero acadêmico-literário. Para a autora, o comentário “explica e teoriza de forma clara e explícita o processo de tradução, os modelos de tradução e as escolhas e decisões feitas pelos tradutores” (Torres, 2017, p. 15). Acredita-se aqui que esse é o primeiro ponto de contato entre esta dissertação e a definição apresentada por Torres: a intenção é de apresentar todo esse percurso até chegar no produto final, que, nesse contexto, é o texto final da dissertação de mestrado. A denominação de tradução comentada como texto acadêmico-literário parece ser um ponto de partida para a reflexão; porém Zavaglia, Renard e Janczur no artigo “A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção” (2015) introduzem uma outra discussão importante: a de tradução anotada. Segundo as autoras, trabalhos acadêmicos denominações como “tradução comentada” e “tradução anotada” são frequentemente encontradas como sinônimos, conforme o que descrevem a seguir:

Uma pesquisa sobre publicações acadêmicas desse tipo em bancos de universidades brasileiras e em números de revistas disponíveis online e em traduções publicadas por editoras mostrou que duas denominações são frequentemente encontradas: “tradução comentada” e “tradução anotada”. O conteúdo desses trabalhos, no entanto, não aponta para características que levem a uma diferenciação do ponto de vista de sua natureza, função ou forma. Em alguns casos, os autores usam até mesmo as duas denominações, “tradução anotada e comentada”. (Zavaglia, Renard e Janczur, 2015, p. 333)

A natureza da afirmação das autoras evidencia um desafio: chamar este trabalho de tradução comentada, tradução anotada ou ainda tradução comentada e anotada. O artigo apresenta, ainda, a definição de Williams e Chesterman, explicando que os autores tratam ambas as opções como similares, sobressaindo a definição da natureza do texto ou do gênero textual, que é a de refletir acerca dos problemas enfrentados e as soluções encontradas durante o processo de tradução. As autoras complementam ainda: “toda e qualquer análise crítica envolvendo os textos fonte e alvo podem caracterizar o que chamam de tradução com comentários ou anotada.” (Zavaglia; Renard; Janczur, 2015, p. 333).

No entanto, Gilles Jean Abes em seu artigo *Reflexões sobre a tradução comentada como gênero acadêmico* (2023) estabelece uma distinção mais clara ao afirmar que a nota não é sinônimo de comentário. Para o autor, “a nota é tão somente uma das manifestações do comentário” (Abes, 2023, p. 332). Para explicar seu ponto de vista, procurou as acepções das duas palavras, e, segundo ele, o dicionário Aurélio define comentário como uma “ponderação, observação, análise ou opinião expressa sobre um fato”. A etimologia da palavra, vinda do latim *commentari* (“meditar”), reforça a ideia de uma reflexão necessária. O verbo “comentar”, por sua vez, estaria ligado a uma postura crítica, significando “desenvolver ou realizar um comentário e/ou análise crítica”. Por outro lado, o vocábulo “nota” é apresentado com as acepções de “indicação curta para lembrar alguma coisa; “marca” e “comentário sucinto; esclarecimento” (Abes, 2023, p. 331). A partir dessa diferenciação, argumenta que o comentário e a nota não são sinônimos. A nota seria, segundo ele, um dos possíveis espaços de expressão do comentário, essa nota cumpriria frequentemente uma função exegética, ou seja, a de ser um “breve esclarecimento necessário à inteligibilidade de um texto” (Abes, 2023, p. 332) para elucidar, por exemplo, uma noção cultural, enquanto o comentário vai além. Para o autor, não se pode “assemelhar uma nota informativa a um comentário que necessariamente deve comportar uma análise da obra ou do processo tradutório: deve meditar sobre o objeto” (Abes, 2023, p. 332).

Frequentemente, segundo Abes, a nota do(a) tradutor(a) cumpriria uma função mais pontual e explicativa, servindo para esclarecer referências culturais, históricas e linguísticas que poderiam dificultar a compreensão do leitor. Essa função é descrita por Sardin (2007), citada por Abes (2023):

É provavelmente quando preenche uma função exegética que a nota do tradutor aparece em seu uso mais comum, e igualmente menos controverso, quando ela é um "breve esclarecimento necessário à inteligibilidade de um texto" (Sardin, 2007, p. 121 apud Abes, 2023, p. 332).

A afirmação de Sardin parece definir que as notas são afirmações de caráter predominantemente informativo e objetivo, sua função é de apresentar um dado, um fato e, principalmente, um breve esclarecimento para preencher uma lacuna de conhecimento da pessoa que lê, tornando o texto mais acessível. Nesse sentido, a nota operaria para o(a) tradutor(a) informar o(a) leitor(a) para garantir a inteligibilidade.

Considerando essas afirmações sobre notas, percebe-se a dificuldade de definir a dissertação como uma tradução comentada ou anotada. Isso corrobora com o título do artigo de Zavaglia, Renard e Janczur, que denominam a tradução comentada como um gênero textual em construção. Apesar dos dez anos que se passaram desde a publicação desse artigo, as discussões ainda parecem não ter uma descrição definitiva, já que são poucos os trabalhos que lidam com esse assunto. Embora haja essa indefinição, parece que o ponto de contato entre os principais autores que tratam do assunto parece ser sobre a natureza do gênero textual.

Considerando a afirmação de Torres (2017) sobre a tradução ser um gênero acadêmico-literário, é possível compreender o processo a partir de um conjunto de traços fundamentais que o definem. Sendo esses pontos apresentados por ela:

O caráter autoral: o autor da tradução é o mesmo do comentário;
 O caráter metatextual: está na tradução comentada incluída a própria tradução por inteiro, objeto do comentário; a tradução está dentro do corpo textual (o texto dentro do texto);
 O caráter discursivo-crítico: o objetivo da tradução comentada é mostrar o processo de tradução para entender as escolhas e estratégias de tradução do tradutor e analisar os efeitos ideológicos, políticos, literários, etc. dessas decisões;
 O caráter descritivo: todo comentário de tradução parte de uma tradução existente e, portanto, reflete sobre tendências tradutórias e efeitos ideológico-políticos das decisões de tradução.
 O caráter histórico-crítico: todo comentário teoriza sobre uma prática de tradução, alimentando dessa forma a história da tradução e a história da crítica de tradução. (Torres, 2017, p. 18)

A estrutura proposta por Torres dialoga com a percepção de Zavaglia, Renard e Janczur (2015). Para elas, no contexto acadêmico, a prática de tradução comentada assume uma função primordialmente pedagógica, na qual a avaliação do

processo complementar a avaliação do produto. O valor do trabalho reside, portanto, no registro detalhado do percurso, conforme destacam as autoras:

Talvez uma das propriedades da tradução comentada em contexto acadêmico resida no registro do percurso tradutório do estudante, que deixa transparecer, por seus comentários de tipos diversos, suas dúvidas, suas escolhas iniciais, suas escolhas finais, seus embasamentos teóricos para os gestos cognitivos ou intuitivos, as justificativas das estratégias tomadas e os procedimentos fundamentais que colaboraram para a sua realização (Zavaglia; Rard; Janczur, 2015, p. 349).

As considerações de Torres (2017) complementam a perspectiva de Zavaglia, Renard e Janczur. Nesse trecho as autoras focam no caráter processual e reflexivo da tradução no ambiente universitário. Esta dissertação procura adotar essa visão, buscando ser uma forma de registro do percurso tradutório aqui realizado. O objetivo não é apresentar as traduções como um produto final e inquestionável, mas sim tornar o mais transparente possível as dúvidas, as escolhas e as justificativas que moldaram a versão do texto em língua portuguesa.

Além de sua função acadêmica, o comentário é um importante meio de luta contra a invisibilidade do(a) tradutor(a). Abes (2023, p. 333) ressalta que o hiato criado pelo comentário está longe de ser uma falha, sendo o comentário o lugar de surgimento da voz própria do(a) tradutor(a). É através da explicação de seu *modus operandi*, que o(a) tradutor(a) valoriza seu trabalho e revela que a tradução não é um fazer mecânico e, segundo as palavras do autor, é através do comentário presente em um prefácio, notas ou posfácios, dá visibilidade ao seu ofício (Abes, 2023, p. 333).

A partir dessas considerações, os comentários que se seguem buscam expor os desafios encontrados, como a necessidade de diferenciar a linguagem literária da tradição oral, a adaptação da pontuação para atender às normas da língua portuguesa procurando manter o ritmo da autora, e as decisões tomadas na tradução de nomes bíblicos e entidades religiosas. Ao fazer isso, a intenção é revelar não apenas as escolhas finais, mas também o raciocínio por trás delas. Portanto, esta dissertação se alinha ao que as autoras descrevem, transformando o ato de traduzir em um processo de pesquisa visível e documentado.

4.3 Reflexões sobre tradução

Como já visto, a tradução comentada enquanto campo de estudo e prática é muito mais do que a transposição do texto para um outro idioma. A prática se constitui como um ato ético, crítico e reflexivo, no qual o(a) tradutor(a) se posiciona como um(a) mediador(a) consciente. Para chegar nesse produto final, isto é, essa dissertação, muitas etapas foram necessárias. Este trabalho adota o percurso analítico proposto por Berman (1995) em *Pour une critique des traductions: John Donne* [Por uma crítica de tradução: John Donne]. O trabalho de Berman foi sistematizado por Marie-Hélène Torres (2021) em seu artigo “Método de análise e crítica de tradução de Antoine Berman: Autorresenha do seu livro Por uma crítica da tradução: John Donne”, texto esse que serve de material de estudo nesse momento. Para o autor, o projeto de tradução é um conceito central em sua metodologia de análise e crítica. Trata-se da finalidade, do plano ou da lógica que guia o trabalho do(a) tradutor(a) e que dá forma à tradução final. Um ponto importante a ser destacado, é que o elemento central na elaboração deste projeto de tradução é a definição do público-alvo, aqui estabelecido como o leitor infantojuvenil brasileiro. A escolha por esse perfil não busca simplificar a linguagem de Perodi, mas sim nortear as estratégias de mediação cultural necessárias para tornar a obra acessível sem apagar sua estranheza constitutiva.

É preciso salientar, antes de tudo, que o percurso analítico de Berman se estrutura em etapas interligadas que buscam desvelar a lógica interna de uma tradução.

A primeira fase é a pré-análise, um momento preliminar crucial que consiste em uma imersão tanto no texto de chegada quanto no de partida, mas de forma separada. Inicialmente, o crítico e, por extensão, o(a) próprio(a) tradutor(a) reflexivo(a), deve realizar leituras e releituras da tradução sem consultar o original. O objetivo é avaliar se o texto traduzido "funciona" autonomamente em sua língua, se possui consistência própria livre de qualquer comparação. Nessas leituras, identificam-se as "zonas textuais" problemáticas, onde o texto parece enfraquecer ou se contradizer, e também as zonas bem-sucedidas (Torres, 2021, p. 193). No contexto desta dissertação, a aplicação da pré-análise foi realizada através da leitura e da releitura anotadas dos textos- *corpus* da dissertação. Ao analisar o texto de partida de Emma Perodi, foram identificados seus traços estilísticos singulares,

como a estrutura de narrativa dupla que alterna um registro literário com um de tradição oral, o uso particular da pontuação e as frequentes inversões sintáticas. Somente após esse rastreamento, foi possível retornar às versões traduzidas e identificar as "zonas textuais" que exigiam maior atenção. Um diálogo que poderia soar artificial em português, por exemplo, poderia ser problemático porque não conseguia recriar a cadência oral presente nos textos de Perodi. Portanto, a pré-análise permitiu que a confrontação posterior, detalhada nos comentários sobre pontuação e sintaxe, por exemplo, fosse precisa e aprofundada.

Torres, considerando os estudos de Berman, afirma que somente após essa imersão é que se deve retornar ao original, não para uma comparação apressada, mas para uma análise de seus traços estilísticos, palavras-chave, redes metafóricas e ritmos. Esse é, fundamentalmente, o mesmo trabalho de leitura que o(a) tradutor(a) deveria ter realizado antes e durante seu processo tradutório (Torres, 2021, p. 194).

A segunda etapa do método volta-se para o(a) tradutor(a) e o trabalho de tradução. Berman insiste na pergunta "quem é o(a) tradutor(a)?" (Torres, 2021, p. 196) para investigar não seus dados biográficos, mas os três pilares que sustentam suas escolhas: a posição tradutória, o projeto de tradução e o horizonte de tradução. A posição tradutória é a concepção que o(a) tradutor(a) tem de sua tarefa, um compromisso entre sua consciência individual e o discurso histórico, social e literário que o cerca (Torres, 2021, p. 197). O projeto de tradução é a finalidade articulada que guia o trabalho, definindo a maneira como a translação literária será efetuada e como o(a) tradutor(a) assumirá suas escolhas, seja em paratextos, na seleção de um modo de traduzir, ou na própria estrutura da publicação (Torres, 2021, p. 198).

É neste ponto que a metodologia se enraíza na base filosófica apresentada em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013), também de Antoine Berman. Para este trabalho, o projeto de tradução alinha-se ao que Berman define como o objetivo ético do traduzir: "reconhecer e receber o Outro enquanto Outro" (2013, p. 95). Isso significa que a intenção de manter o texto mais próximo ao texto de partida não é só uma preferência estilística; ela se constitui como uma posição tradutória, em que procura recusar a tradução etnocêntrica, que conforme diz o autor aquela que "traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores" (Berman, 2013, p. 39).

É fundamental ressaltar que a aplicação do modelo de Antoine Berman nesta pesquisa constitui uma adaptação metodológica. Enquanto concebeu sua crítica da tradução como um exercício analítico voltado para obras já traduzidas, um olhar externo sobre o produto final, este trabalho situa-se no âmbito da tradução comentada. Nesta modalidade, o pesquisador assume simultaneamente os papéis de tradutor e de crítico de sua própria prática, o que exige uma transposição do modelo original. Dessa forma, a etapa bermaniana de “ler a tradução primeiro” é aqui ressignificada. Uma vez que a tradução é o objeto em construção, a análise foca na identificação dos principais pontos de resistência e também dos pontos em que a autora se destaca. Ao mapear esses pontos no texto fonte antes e durante o ato tradutório, o modelo de Berman deixa de ser apenas um instrumento de avaliação externa para tornar-se uma ferramenta analítica que guia e fundamenta as escolhas da tradutora, tornando o processo de decisão transparente e teoricamente embasado.

Um outro ponto, é que a tradução que apresentei aqui procurou, quando possível, tomar cuidado para não realizar, ou realizar o mínimo possível, as treze tendências deformadoras que Berman apresenta, sendo elas: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos, a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções, o apagamento das superposições de línguas (2013, p. 68). Cada uma dessas tendências prejudica, sendo o autor, a “letra” do original. Evitar esses sistemas de deformação, contudo, não é uma tarefa simples, pois é necessário uma vigilância constante contra impulsos que visam facilitar, embelezar ou normalizar o texto. O meu entendimento do que é tradução vai além do processo de transformar o texto da língua de partida em um texto coeso na língua de chegada, a tradução é um processo consciente e complexo, com objetivos bem definidos. Na prática desta dissertação em específico, isso se materializa como uma vigilância das tendências deformadoras, recusando-me a facilitar, embelezar ou normalizar a prosa singular de Emma Perodi. Traduzir para mim, neste contexto, é preservar a natureza do texto, o que significa honrar suas inversões sintáticas, sua cadência oral e suas particularidades rítmicas, mesmo quando elas desafiam as convenções da língua de chegada. No contexto específico de Emma Perodi, a tradução se torna também um

ato de reparação: é um compromisso de não apagar, pela segunda vez, uma voz que foi historicamente silenciada. Por isso, os comentários de tradução que se seguem não são apenas justificativas de escolhas, mas também uma maneira de demonstrar os desafios ao lidar com esse texto tão rico.

Voltando ao texto de Torres, o horizonte de tradução é o conjunto de parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que determinam o sentir, o pensar e o agir do(a) tradutor(a), delimitando seu campo de possibilidades e o espaço no qual sua tradução ganha sentido (Torres, 2021, p. 200). Para esta dissertação, o horizonte é a valorização de uma autora esquecida pelo cânone, onde o ato de traduzir se torna também um ato de reparação histórica. A escolha por Emma Perodi é, assim, a maneira de garantir que sua voz não seja novamente silenciada por uma tradução que a embelezaria ou a corrigiria.

A terceira etapa é a análise propriamente dita, ou a confrontação (Torres, 2021, p. 201). Este é o momento em que o material coletado na pré-análise é sistematicamente comparado. Torres diz que Berman propõe quatro modos de confrontação, sendo eles:

- 1) a comparação dos elementos selecionados no original com suas correspondências na tradução;
- 2) a confrontação inversa, partindo das zonas textuais problemáticas ou bem-sucedidas da tradução para o original;
- 3) a comparação da tradução com outras traduções existentes da mesma obra, inserindo-a no contexto da retradução; e
- 4) a confrontação da tradução com seu próprio projeto, para verificar como ele foi realizado e quais foram suas consequências em relação ao original (Torres, 2021, p. 203).

Esse percurso analítico culmina em uma avaliação, que, para Berman, deve se fundamentar em um duplo critério: eticidade e poeticidade. Para Berman, segundo Torres, essa análise deve levar a uma avaliação que transcenda o julgamento de "certo" ou "errado" (Torres, 2021, p. 206), fundamentando-se em critérios de eticidade (o respeito e a honestidade para com o original) (Torres, 2021, p. 208) e poeticidade (a capacidade do(a) tradutor(a) de realizar um "fazer-obra" na língua-cultura de chegada) (Torres, 2021, p. 207).

Esta terceira etapa analítica e avaliativa se materializa, no âmbito desta dissertação, nos próprios comentários de tradução que se seguem. É por meio da descrição e da justificativa do processo tradutório que busco demonstrar como os

critérios de eticidade e poeticidade, fundamentais para Berman, foram ativamente buscados a cada escolha.

O critério de eticidade será evidenciado na constante preocupação em acolher a alteridade do texto de Emma Perodi, justificando as estratégias adotadas para preservar a "letra" do original, buscando resistir às tendências deformadoras que visam apagar sua estranheza em favor da fluidez na língua de chegada.

Ao mesmo tempo, o critério de poeticidade será observado na análise das soluções encontradas para recriar, na língua portuguesa, o "fazer-obra" da autora. Isso envolve demonstrar o trabalho com a materialidade da língua de chegada para que se possa espelhar a força e o estilo do texto de partida, num esforço de construir um texto que funcione poeticamente na cultura de chegada, sem, contudo, neutralizar sua identidade estrangeira.

A seguir, faço os comentários de tradução, iniciando por uma explicação sobre a linguagem de Emma Perodi.

4.4 Características da linguagem e do gênero textual

A obra *Le novelle della nonna* [As novelas da avó], de Emma Perodi, apresenta uma estrutura narrativa que combina elementos da tradição oral com uma escrita acessível ao público infantil e juvenil da época. A linguagem utilizada pela autora reflete não apenas as características do gênero textual da novela italiana, mas também a intenção pedagógica e cultural de sua obra, que se insere no contexto do final do século XIX e do processo de alfabetização na Itália pós-Unificação (Russo, 2023).

A linguagem de Perodi se caracteriza por uma construção sintática fluida e por um tom narrativo que remete à oralidade, aproximando o leitor do universo das histórias populares. Exemplo disso é o trecho a seguir:

Quadro 4 - Oralidade contida no texto

Tendegrino, che aveva il cuore buono, si fermò per domandarle che cosa aveva, e la poveretta gli rispose di aver perduto da poco un figlio, il quale era Punico appoggio che le restasse al mondo, e che si trovava abbandonata alla carità dei cristiani.	Tendegrino, que tinha o coração bom, parou para perguntar-lhe o que havia de errado com ela, e a pobre moça respondeu que havia perdido recentemente um filho, o qual era o único apoio que lhe restava no mundo, e que estava abandonada à caridade dos cristãos.
--	--

Fonte: elaborado pela autora, 2025

A repetição do "e" para evidenciar uma sequência de acontecimentos sucessivos aqui é fundamental para remeter à oralidade, pois na fala cotidiana é comum conectar ideias dessa forma, adicionando informações uma após a outra. O "e" funciona como uma ponte simples e contínua, que liga as ações e descrições sem pausas complexas ou hierarquias gramaticais. A narração não se detém para criar uma estrutura complexa, ela simplesmente acontece, evidenciado na frase “e que estava abandonada à caridade dos cristãos.” O uso repetido da conjunção também cria um ritmo constante, que imita a cadência de um contador de histórias. Em vez de usar estruturas subordinadas mais complexas (como "a pobre moça, que estava abandonada por ter perdido seu filho, respondeu..."), o texto opta pela simplicidade e pela expressividade, buscando preservar o ritmo e a cadência das narrativas contadas tradicionalmente de geração em geração. Esse aspecto se torna evidente no uso de frases que reproduzem o fluxo da fala, na repetição de expressões e na presença de diálogos diretos, elementos que reforçam a ideia de que a avó Regina, personagem central do livro, desempenha o papel de contadora de histórias (Baroncini, 2023).

A sintaxe da obra segue padrões tradicionais da literatura infantojuvenil do período, com períodos relativamente curtos e estrutura clara, facilitando a compreensão pelo público-alvo. Exemplo disso é o seguinte trecho:

Quadro 5 – Exemplo de períodos curtos

Tegrino, che non lo sapeva, entrò a cavallo nel sentiero con tutta la scorta. Il Gigante, udendo rumore di ferri sui sassi, si destò e disse:	Tegrino, que não sabia disso, entrou no caminho com toda a escolta. O Gigante, ouvindo o som de ferros nas pedras, se levantou e disse:
– Su, miei bracchi, dove siete?	– Vamos lá, meus cães de caça, onde vocês estão?

L'aquila bianca e l'aquila rossa accorsero alla chiamata.	A águia branca e a águia vermelha atenderam ao chamado.
– Andatemi a ghermire chi passa, e così avrò la cena! – esclamò l'Orco.	– Vão e peguem quem passa, e assim eu janto! – exclamou o Ogro.
I due uccelli smisurati fenderono l'aria come due dardi, piombarono sul sentiero scavato nella terra e, afferrato che ebbero Tegrino, lo portarono alla casa dell'Orco.	Os dois pássaros enormes rasgaram o ar como dois dardos, desceram sobre o caminho esculpido na terra e, depois de pegar Tegrino, levaram-no para a casa do ogro.
La scorta, spaventata, voltò briglia e si diede alla fuga.	A escolta, assustada, virou a rédea e se pôs a fugir.

Fonte: elaborado pela autora, 2025

Embora o trecho seja de um momento de ação, isto é, do momento em que as águias estão tentando capturar Tegrino, a sequência de eventos é apresentada de forma linear e muito clara: Tegrino entra no caminho, o gigante ouve, chama as águias, dá uma ordem, as águias a executam e, por fim, a escolta foge. Não há inversões temporais ou quaisquer mudanças que compliquem o entendimento. Emma Perodi prioriza também a narrativa da sequência dos fatos, utilizando verbos de ação ("entrò", "si destò", "accorsero", "fenderono", "piombarono", "si diede alla fuga"). As frases não são extensas e a pontuação dá o ritmo do texto, como pausas para que a avó-narradora respire, olhe para os netos que a escutam, ajudando a criar um clima de curiosidade e suspense. Essa composição é típica da narrativa oral, cujo objetivo é manter o ouvinte interessado na sucessão dos acontecimentos.

No entanto, há momentos em que a autora adota uma construção mais elaborada, especialmente na descrição de cenários e personagens, o que confere maior riqueza imagética ao texto. No trecho acima, ao utilizar a figura "I due uccelli smisurati fenderono l'aria come due dardi" [Os dois pássaros enormes rasgaram o ar como dois dardos] pode-se aferir que a autora faz uso de uma imagem literária clássica para descrever a velocidade e a precisão do voo das aves.

Além disso, Emma Perodi utiliza um vocabulário que mescla termos cotidianos da vida rural, como *Pezzente* [mendigo], utilizado como insulto, com expressões literárias mais refinadas, como no trecho "*che cosa volete, buon vecchio?*" [O que o senhor quer, bom velho?] – neste caso, sendo a abordagem de Tendegrino respeitosa e formal, vê-se a escolha em refletir tanto a oralidade do ambiente camponês quanto o caráter instrutivo da obra.

A seguir, apresenta-se um aprofundamento sobre esses dois momentos distintos da narrativa.

4.5 Narrativa dupla e a presença da tradição oral: comentários.

Compreendidas as características gerais da linguagem e do gênero textual no subcapítulo anterior, esta seção detalha as estratégias de tradução adotadas para diferenciar os dois níveis narrativos presentes na obra. O foco será em como a estrutura de narrativa dupla foi abordada, distinguindo a voz mais literária, que descreve o cotidiano da família Marcucci, daquela que emula a tradição oral nos contos da avó Regina.

Como já dito anteriormente, a estrutura de *Le novelle della nonna* [As novelas da avó] se baseia em uma narrativa dupla, que se alterna entre o cotidiano da família Marcucci e os contos fantásticos narrados pela avó Regina. Essa organização permite que a obra se desenvolva em dois níveis: um mais realista, que acompanha os eventos do dia a dia da família, e outro mais imaginativo, onde os contos apresentam elementos sobrenaturais, morais e religiosos (Monaco, 2013).

O papel da avó como mediadora entre essas duas camadas narrativas reforça seu lugar como guardiã da tradição oral. Suas histórias não apenas entretêm, mas também preservam a memória coletiva, transmitindo valores e ensinamentos que foram passados ao longo de gerações. Essa estrutura resgata um formato clássico das narrativas populares, nas quais um narrador central, sendo este geralmente uma figura idosa e respeitada, é responsável por transmitir conhecimento e cultura aos mais jovens (Baroncini, 2023). Além disso, os contos da avó Regina frequentemente combinam elementos do folclore italiano, referências religiosas e figuras sobrenaturais, criando uma atmosfera mística que caracteriza a obra. A fusão entre realismo e fantasia permite que Perodi aborde temas universais como o bem e o mal, o destino e a justiça divina, ao mesmo tempo em que apresenta personagens e cenários inspirados na cultura popular da Toscana (Mascolino, 2022).

Considerando esses pontos, no processo de tradução foi necessário também uma sensibilidade em relação a essa mudança na composição das narrativas. De um lado, existe a parte que descreve o cotidiano da família Marcucci e que adota uma linguagem mais literária e descritiva, sendo esses momentos de caráter mais realista ou mais próximo do cotidiano, para os quais Emma Perodi utiliza

construções sintáticas mais complexas a fim de situar a pessoa que lê no tempo e no espaço, detalhando o ambiente e as interações familiares. De outro, ao assumir a voz da avó Regina, o texto se transforma, simulando as características da tradição oral; nessa parte a linguagem torna-se mais direta e rítmica, marcada por repetições, frases curtas e uma cadência que remete ao "fluxo da fala" de uma contadora de histórias, cujo principal objetivo é cativar o público e transmitir ensinamentos de geração em geração. Portanto, o desafio tradutório consistiu em capturar essa dualidade estilística, alternando entre um registro mais formal e um menos formal. Para ilustrar como essa distinção se manifesta no texto e foi abordada na tradução, os quadros a seguir apresentam exemplos específicos de cada um desses estilos narrativos. O primeiro quadro será a narração da família Marcucci:

Quadro 6 – Exemplo diálogo família Marcucci

Língua de partida	Língua de chegada
La domenica successiva a quella in cui la Regina aveva raccontato la novella della Stella consolatrice, ricorreva la Pentolaccia, e in casa Marcucci avevano fatti grandi preparativi per festeggiarla.	No domingo sucessivo àquele em que Regina havia contado a novela da Estrela consoladora, acontecia a Pentolaccia, e, na casa dos Marcucci, eles haviam feito grandes preparativos para festejá-la.
Nel centro della cucina era stata appesa al soffitto una pentola incrinata, piena di noci, di nocciole, di castagne secche e di confetti, che Cecco aveva riportato da Firenze e dopo, uno alla volta, grandi e piccini dovevano bendarsi e con una pertica cercar di rompere la pentola, affinché quel che v'era dentro cadesse e tutti si gettassero per terra per acchiappare frutta e dolci.	No centro da cozinha, tinha sido presa ao teto uma panela rachada, cheia de nozes, avelãs, castanhas secas e amêndoas açucaradas que Cecco trouxera de Florença; e então, um de cada vez, grandes e pequenos tinham que vendar-se e, com uma pértica, tentar quebrar a panela, a fim de que o que estivesse dentro caísse e todos se jogassem no chão para apanhar as frutas e os doces.
Quella sera la Vezzosa non giunse sola a casa Marcucci. Era imbrancata fra molte ragazze e cercava di rimanere in mezzo a loro per non trovarsi a parlare da sola a solo con Cecco.	Naquela noite, Vezzosa não chegou sozinha à casa dos Marcucci. Ela estava entre muitas moças e procurava ficar entre elas para não ter que se ver sozinha frente a frente com Cecco.
Cecco aveva una voglia matta di unire le sue lodi a quelle altrui, ma la presenza delle donne di fuori lo tratteneva e avrebbe taciuto se la Vezzosa non l'avesse stuzzicato...	Cecco teve vontade de combinar seu elogio com o dos outros, mas a presença das mulheres do lado de fora o impedia e ele teria ficado em silêncio se a Vezzosa não o tivesse provocado...

Fonte: elaborada pela autora, 2025.

Com base nesses exemplos, é possível perceber que, embora em alguns momento a linguagem se apresente de modo menos elaborado, com estrutura de frases breves e sem grandes complexidades, em outras passagens a linguagem utilizada por Emma Perodi torna-se mais densa e mais estruturada. No primeiro trecho do Quadro 6, o texto em italiano inicia com estrutura temporal longa “No domingo sucessivo àquele em que Regina havia contado a novela da Estrela consoladora”, que situa exatamente o período em que o fato está acontecendo. Por esse motivo, a tradução buscou apresentar essa mesma extensão do texto em italiano, para que seja percebida essa diferença entre os dois momentos da história. Da mesma forma, a escolha de vocábulos como “sucessivo” e “preparativos” em vez de termos como “seguinte” ou “arrumações”, por exemplo, acompanha a forma em que o texto foi escrito. Essas alternativas ajudam a diferenciar a voz do narrador e da avó contadora de histórias.

Já no segundo trecho, há uma descrição detalhada do ambiente: “No centro da cozinha, tinha sido presa ao teto uma panela rachada, cheia de nozes, avelãs, castanhas secas e amêndoas açúcaradas que Cecco trouxera de Florença(...)”. Neste exemplo, a autora emprega a voz passiva “era stata appesa”, o que foca a atenção no objeto descrito, nesse caso a panela, e não em quem a pendurou. Esse é um recurso comum na escrita literária para criar descrições impessoais, por isso, a tradução para “tinha sido presa” recria essa mesma estrutura na voz passiva da língua portuguesa, mantendo o foco descritivo. Além disso, a descrição é construída por uma enumeração de vários itens contidos dentro da panela como: cheia de nozes, avelãs, castanhas secas e amêndoas açúcaradas. A escolha foi preservar a construção visual elaborada por Perodi com intuito de descrever o cenário da festa, neste caso a cozinha. Além da função descritiva, essa escolha de Emma Perodi também atua diretamente no ritmo da narrativa, pois ao apresentar uma frase longa e carregada de detalhes, a autora atrasa a ação e cria expectativa do que acontecerá em seguida. Com intuito de sinalizar a ação, a segunda parte da frase contida no trecho “e então, um de cada vez, grandes e pequenos tinham que vender-se e, com uma pértica, tentar quebrar a panela, a fim de que o que estivesse dentro caísse e todos se jogassem no chão para apanhar as frutas e os doces” a narradora descreve o procedimento e as regras do jogo. A estrutura explica o passo a passo “um de cada vez”; os participantes “grandes e pequenos” e o objetivo final do jogo, introduzido pela locução conjuntiva “a fim de que”. Pode-se dizer, então,

que o período tem dois momentos distintos: o primeiro de descrição do espaço e um segundo momento de ação, sendo que ambos são devidamente descritos pela autora.

No terceiro exemplo do Quadro 6, há uma descrição da cena em que a personagem estava tentando ficar com as amigas e evitar o encontro com Cecco. A linguagem a ser transmitida aqui é a demonstração das intenções de Vezzosa, muito diferente das ações normalmente apresentadas em uma narrativa oral, que focam principalmente nas ações dos personagens e não em uma descrição mais psicológica ou de conflito. Um ponto a ser destacado, porém, é que para essa tradução, ao invés de utilizar um termo mais literário para a expressão “da sola a solo”, ou ainda uma tradução literal do termo, houve a escolha pela expressão em português “frente a frente”, que parece capturar a natureza do encontro que a personagem desejava evitar: um confronto íntimo, direto e inevitável. Nesse sentido, a escolha pela expressão idiomática “frente a frente” em vez de um “sozinha a sós” (uma tradução literal) se deu para mostrar justamente a natureza dos fatos, a de que a personagem não queria o encontro direto.

O quarto exemplo está ligado à construção literária e de conflito do personagem Cecco. Do ponto de vista de construção sintática, possui tempos verbais compostos e hipotéticos. A estrutura condicional no passado em “avrebbe taciuto se [...] non l’avesse stuzzicato” descreve uma ação que não ocorreu, um cenário hipotético que revela a hesitação e o estado mental do personagem. A tradução para “ele teria ficado em silêncio se a Vezzosa não o tivesse provocado...” buscou procurar a complexidade apresentada no texto em italiano, e, na versão em português, a minha estratégia foi utilizar tempos verbais igualmente compostos para recriar essa nuance hipotética do texto em italiano.

Assim como já explicado no subcapítulo anterior e em outros momentos deste trabalho, a narrativa contém momentos de oralidade, principalmente nas contações de histórias. O segundo quadro apresenta alguns exemplos de como isso aparece e como foi traduzido:

Quadro 7 – Exemplos tradução de oralidade

Língua de partida	Língua de chegada
– Al tempo de' tempi, quando il nostro Signor Gesù Cristo scendeva ancora in terra per aiutare i bisognosi, avvenne che...	– Nos séculos dos séculos, quando nosso Senhor Jesus Cristo ainda descia à Terra para ajudar os necessitados, aconteceu que...
Quell'uomo aveva un fior di papavero in bocca e cantava una canzonaccia, come sogliono cantare quelli che non hanno timor di Dio.	O homem tinha uma flor de papoula na boca e estava cantando uma cançãozinha, como costumam cantar aqueles que não temem a Deus.
E il Conte l'abbracciò; ma mentre la ragazza tentava di svincolarsi da lui, il signore vide l'anello di ferro che portava nell'indice, e le domandò da chi l'aveva avuto.	E o conde a abraçou; mas quando a moça tentou se desvencilhar, o cavalheiro viu o anel de ferro que ela usava no dedo indicador e perguntou-lhe de quem o havia ganhado.
Ebbene, stammi a sentire, – riprese Gesù Cristo, – io voglio proporti un patto.	– Bem, ouça-me – continuou Jesus Cristo, – quero lhe propor um pacto.

Fonte: elaborado pela autora, 2025

No primeiro exemplo, a autora começa com a frase “al tempo dei tempi” que poderia ser traduzido de forma literal como “o tempo dos tempos”, porém ao pesquisar no dicionário do *Corriere della Sera*³⁷, a seguinte definição foi encontrada: “un passato remotissimo, in un'epoca lontana e in qualche misura leggendaria o favolosa” [em um passado remotíssimo, numa era distante e algo lendária ou fabulosa] que se assemelha muito com o “era uma vez” em língua portuguesa, já que também traz essa indefinição temporal. Uma tradução literal, como “no tempo dos tempos”, soaria pouco natural em português, perdendo a força de um marcador de oralidade. Por esse motivo, a tradução buscou não utilizar essa fórmula tradicional do uso de “era uma vez”, já que essa expressão, embora tradicional, está fortemente associada a um universo de contos de fadas mais genérico, o que não reflete o caráter particular das narrativas de Perodi. Por esse motivo, a tradução exigiu uma reflexão para evitar o que Antoine Berman (2013) define como empobrecimento qualitativo. Essa tendência, segundo o teórico, ocorre quando se substituem “termos, expressões, modos de dizer [...] do original por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa ou — melhor — icônica” (p.75). A iconicidade, para Berman, é a qualidade de uma palavra que “cria imagem” e possui uma “corporeidade icônica” o

³⁷ <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/T/tempo.shtml#3> Acesso em 7 de abril de 2025.

que, nesse caso, não seria alcançado pelo uso da expressão. A escolha por "Nos séculos dos séculos" buscou um equivalente cultural que, em português, cumprisse a mesma função. Essa expressão, com forte influência religiosa, busca transportar a pessoa que lê para o mesmo ambiente de oralidade e tradição, mas foi uma escolha deliberada considerando os personagens presentes na história como Jesus, Satanás, São José e também a própria figura da avó, que, vale lembrar, traz sempre elementos da religiosidade.

O segundo exemplo novamente exemplifica a objetividade sintática da oralidade. A frase é construída de forma aditiva, conectando duas ações com a conjunção "e", sem hierarquias complexas. O ponto mais interessante do trecho, no entanto, é a generalização final: "como costumam cantar aqueles que não temem a Deus.", não se tratando apenas de uma simples descrição, mas um comentário da narradora (aqui a avó) para seu público, estabelecendo um juízo de valor com base na religiosidade da matriarca. A tradução procurou buscar essa estrutura linear e traduziu a generalização de forma direta com "como costumam cantar aqueles que não temem a Deus". Essa opção busca manter o tom e a intrusão da voz da narradora, que guia a interpretação moral da cena, uma vez que a narradora não é uma observadora neutra, mas uma transmissora de valores da sua comunidade.

Juntamente dos exemplos do subcapítulo anterior, o terceiro item do quadro demonstra a rapidez em que os acontecimentos precisam ser narrados, utilizando muitas vezes orações coordenadas e conjunções mais simples, como "mas" e "e", estratégia que aumenta a expectativa do que acontece em seguida, criando um ritmo ágil que impulsiona a história para frente. Uma escrita mais literária poderia reorganizar as informações de forma subordinada, podendo ser reescrita dessa maneira: "Ao ver o anel no dedo da moça enquanto ela tentava se desvencilhar de seu abraço, o conde perguntou...", porém essa solução enriqueceria o texto de tal forma que se afastaria muito da versão em italiano. Por isso, procurei evitar a tendência deformadora do enobrecimento, que conforme explica Berman, seria um "processo que consiste em produzir frases "elegantes" usando, por assim dizer, "o original como matéria prima". (Berman, 2013, p.74), isto é, se eu optasse por "embelezar" a frase, a tradução a transformaria em um "exercício de estilo", resultando em uma tradução que seria, na visão de Berman, "'mais bela' (formalmente) do que o original. No entanto, o custo dessa elegância seria altíssimo.

Como aponta o teórico, este tipo de reescrita "aniquila simultaneamente a riqueza oral e a dimensão polilógica informal da prosa" (Berman, 2013, p.74).

Ao realizar a tradução, optei por manter a estrutura da produção em italiano, preservando a cadência da narração oral. A sequência "E... mas... e..." foi recriada para manter o fluxo contínuo e a sensação de que os eventos estão se desenrolando em tempo real ou imediatamente um atrás do outro, sendo essa escolha fundamental para manter a "performance" da avó, que certamente contaria essa cena com uma entonação rápida e cheia de suspense. Como já dito, a narração da avó tem características da comunicação familiar, íntima, ou seja, a de que, segundo Berman, procede de uma "certa oralidade, que possui efetivamente seu prestígio, o do bem falar popular" (2013, p.74), e nas minhas escolhas de tradução procurei honrar essa característica. A elegância retórica da alternativa, por outro lado, destruiria essa voz autêntica.

O quarto exemplo demonstra a oralidade por meio de diálogos que dão voz não apenas à avó-narradora, mas também a outros participantes da história. Aqui foi importante procurar manter as hesitações, as pausas e os marcadores de oralidade. Exemplo disso é a tradução do termo "Ebbene" (nesse caso funcionando como um marcador discursivo típico da fala) e do imperativo direto "stammi a sentire" (literalmente, "fique para me ouvir") cria uma sensação de imediatismo e realismo. A tradução buscou recriar essa vivacidade com equivalentes idiomáticos. "Bem" funciona também como marcador discursivo em português, gerando a sensação de pausa e pensamento. Além disso, houve a escolha de "ouça-me" para "stammi a sentire" tentando simular a autoridade e a urgência da fala de Jesus Cristo de forma direta e natural.

4.6 Tradução de nomes bíblicos e de entidades religiosas

As figuras religiosas desempenham papéis importantes nas histórias de Emma Perodi, não sendo apenas um adorno, mas personagens significativos, que interagem entre si e que influenciam diretamente no curso dos acontecimentos. Considerando isso, traduzir os nomes foi um importante ponto de reflexão, já que optar por traduzi-los ou não seria capaz de modificar o impacto da história. Estas figuras, muitas vezes representam o sagrado, o demoníaco, mas podem ainda representar a fé popular e suas superstições. Além disso, as ações dessas

entidades, conselhos, aparições ou mesmo suas omissões podem ser catalisadores de conflitos, portadoras de revelações cruciais ou agentes de salvação e perdição para os demais personagens, elas corporificam forças que transcendem o cotidiano e que muitas vezes subvertem os acontecimentos. Por esse motivo, a decisão sobre a tradução dos nomes desses personagens religiosos torna-se uma questão de reflexão.

Nesse sentido, manter os nomes no italiano, por exemplo, poderia preservar a sonoridade do texto, ou manter um vínculo mais direto com o folclore e a religiosidade da região da Toscana. Por outro lado, optar pela tradução pode buscar uma aproximação maior, tornando o personagem e seu simbolismo mais próximos daquela pessoa que lê. A escolha, nesse caso, é sobre qual aspecto da obra se deve realçar: a especificidade cultural italiana ou a simbologia que um personagem bíblico ou religioso traz para a história.

Um primeiro exemplo é a de *Gesù Cristo*, que para uma pessoa falante de língua portuguesa, mesmo sem domínio do italiano, poderia reconhecer, devido à proximidade fonética e gráfica com "Jesus Cristo". A manutenção da forma italiana, neste caso, poderia até enriquecer a leitura ou, ainda, causar a curiosidade, conferindo uma experiência cultural ou um distanciamento respeitoso, sem, contudo, obscurecer a identidade da figura central do Cristianismo e seu peso simbólico.

Porém, ao utilizar *Satanasso*, por exemplo, não fica tão evidente e, portanto, pode passar despercebido, principalmente para o público infantojuvenil. Ao pesquisar o significado da palavra *Satanasso* no dicionário da Treccani³⁸, o mesmo aponta como o “mesmo que *Satana*, mas mais popular”. Ao pensar sobre esse aspecto, houve um grande ponto de reflexão: apontar essa diferença entre as palavras *Satanasso* e *Satana*, ou utilizar a mesma palavra para ambos os termos? Uma das possibilidades para essa diferença poderia ser a de apontar uma das palavras como Satanás e outra como Satã, já que de forma vernacular ambas são frequentemente utilizadas como sinônimos, porém, ao pesquisar o uso de ambas as palavras, não parece ser unânime que essas duas palavras em português possam ser utilizadas dessa mesma forma. Para investigar as diferenças de etimologia e também de significado entre as duas palavras (de Satã e Satanás) recorri primeiramente ao dicionário online Michaelis³⁹ onde a entrada das palavras Satã e

³⁸ <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/Satanasso/>. Acesso em 9 de setembro de 2025.

³⁹ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 28 de julho de 2025.

Satanás obtiveram o seguinte resultado: o termo “satã” é definido como "O chefe dos anjos rebeldes contra Deus" e também como "diabo". Já “satanás” é apresentado como sinônimo de "diabo", mas também com as acepções de "mal" e "indivíduo maléfico, perverso". Considerando as duas acepções, parece viável utilizar ambas as palavras quando empregadas no sentido de “diabo”, porém a palavra “Satã” parece não só identificar o diabo de uma maneira geral, mas também parece identificar um ser em específico, que segundo o dicionário seria o chefe dos anjos rebeldes.

Com intenção de identificar ainda as diferenças entre as duas palavras em língua portuguesa e, dessa forma, encontrar a melhor solução para a tradução das duas palavras, recorri a um segundo dicionário online, o Priberam⁴⁰. Nele, o verbete "satanás" apresenta as definições de "Anjo rebelde expulso do céu" (com a observação de que é geralmente usado com inicial maiúscula) e "Princípio do mal, segundo várias crenças religiosas", indicando "Diabo" e "Satã" como sinônimos. Já o verbete "satã" é definido de forma mais direta como "O mesmo que satanás".

Esse dicionário, diferentemente do anterior, trouxe como significado de Satanás um anjo expulso do céu e, em sua definição para Satã, aponta que este é "O mesmo que satanás", tratando-os como sinônimos.

Realizada essa pesquisa, foi decidido utilizar “Satanás” como termo padrão para as duas variações presentes no texto em italiano, *Satana* e *Satanasso*. Isso deve-se ao fato de que a autora parece definir as duas palavras como a mesma entidade, e por isso, no meu entendimento, a opção mais genérica pareceu ser a mais coerente para esse contexto. Isso deve-se, também, ao fato de o diabo estar presente em várias das novelas contidas no livro, sendo impossível precisar se a autora pretendia ou não que ele fosse sempre visto como a mesma figura de liderança máxima do inferno.

A palavra “Satã”, como visto, pode implicar essa posição de chefe, uma especificidade que não necessariamente está contida em todas as passagens do livro. Ao usar Satanás, um termo mais abrangente, a tradução mantém o foco na identidade unificada do personagem como o Diabo, sem exagerar com uma hierarquia que pode não ser pertinente para todas as histórias da coletânea. Essa escolha tenta manter a coerência do livro como um todo, tratando o personagem de

⁴⁰ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/pesquisar>. Acesso em 28 de julho de 2025.

maneira consistente em todas as suas manifestações, refletindo a aparente intenção da autora de apresentar uma única entidade maligna.

Além da discussão sobre esses seres, outras entidades e figuras bíblicas exigiram decisões de tradução específicas. Para demonstrar essas escolhas de maneira clara, o quadro abaixo apresenta os nomes em italiano, as traduções adotadas.

Quadro 7 – Nomes bíblicos e entidades religiosas

Nome (Italiano)	Tradução adotada (Português)
Gesù Cristo	Jesus Cristo
Signore	Senhor
Diavolo	Diabo
Satana	Satanás
Satanasso	Satanás
Re dell’Inferno	Rei do Inferno
gran madre di Dio, Maria	grande mãe de Deus, Maria
Vergine Maria	Virgem Maria
San Giuseppe	São José
Signora del Cielo	Senhora do Céu
San Francesco	São Francisco
Madonna	Nossa Senhora
Fra’ Leonardo	Frade/irmão
Frate Egidio	Frade Egídio
Fratellino	fradezinho

Fonte: elaborado pela autora, 2025

Através do quadro, percebe-se que em grande maioria dos casos foi utilizado a tradução do termo de forma literal ou de uso mais comum para o português, sendo palavras como *Signore* [Senhor], *Diavolo* [Diabo], *Vergine Maria* [Virgem Maria] e os nomes de santos como *San Giuseppe* [São José] e *San Francesco* [São Francisco] que possuem formas amplamente aceitas na língua de chegada. Essa escolha

respeita a natureza do texto, que como explicado em outros momentos, emprega os personagens religiosos como parte da história e não como adorno. Além disso, também foram mantidas as traduções quando em português se manteve.

4.7 Pontuação

A pontuação na língua italiana, apesar de ser muito semelhante com a do português, possui particularidades que exigem atenção no processo de tradução. Embora a tendência inicial seja manter a pontuação igual devido essas semelhanças, existem diferenças que, ainda que sutis, podem alterar o ritmo, a ênfase e a clareza de uma frase se não forem devidamente ajustadas. Diante desse cenário, a abordagem em um projeto de tradução precisa encontrar um equilíbrio entre o texto na língua de partida e a adequação às normas da língua de chegada. Neste projeto, por exemplo, optou-se sempre por manter a pontuação o mais próximo possível do texto de partida, buscando preservar o estilo e a cadência pretendidos por Emma Perodi. Contudo, nem sempre isso foi possível, pois, em alguns momentos, manter a pontuação italiana original iria desrespeitar os padrões estabelecidos da língua portuguesa. Por isso, pode-se dizer que ao realizar a tradução busquei um equilíbrio entre o estilo de Perodi e as convenções da língua de chegada. Em alguns casos, como se demonstrará, a alteração da pontuação original não representa um desvio do projeto, mas sim uma estratégia necessária para recriar, para o leitor brasileiro, o mesmo ritmo e clareza narrativa presentes no texto de partida.

Um dos casos mais frequentes foi o uso de vírgulas em adjuntos adverbiais deslocados. Na gramática portuguesa, é comum (e muitas vezes obrigatório) isolar com vírgula um adjunto adverbial que foi movido para o início ou para o meio da oração, especialmente se ele for de média ou longa extensão. Para fundamentar essa questão, foi consultada a gramática de Faraco e Moura (2000) que confirma a regra de que a vírgula é empregada para separar o adjunto adverbial antecipado.

A língua italiana, por sua vez, pode apresentar uma maior flexibilidade nessa regra, omitindo a vírgula em contextos onde o português a exigiria para maior clareza. Por essa razão, observou-se que grande parte dos acréscimos de vírgulas na tradução se deu justamente nos adjuntos adverbiais deslocados, uma intervenção

necessária para garantir a correção e a e às exigências da norma culta do texto em português. Primeiro exemplo disso é o quadro abaixo:

Quadro 8 - Exemplos de pontuação

Língua de partida	Língua de chegada
Quella sera la Vezzosa non giunse sola a casa Marcucci.	Naquela noite, Vezzosa não chegou sozinha à casa dos Marcucci.

Fonte: elaborado pela autora, 2025

Conforme ilustrado acima, a tradução do trecho “Quella sera la Vezzosa non giunse sola a casa Marcucci” para “Naquela noite, Vezzosa não chegou sozinha à casa dos Marcucci” exemplifica uma das intervenções mais recorrentes e necessárias neste projeto. A inserção da vírgula, embora se afaste da pontuação do texto de partida, é uma escolha que se justifica não apenas pela conformidade com a norma culta do português, mas se justifica também pela função que desempenha na experiência de leitura. A vírgula, aqui, atua como um sinalizador para o leitor, criando uma delimitação clara do quadro temporal “Naquela noite” aparece antes de introduzir a ação principal iniciada pelo sujeito “Vezzosa”. Além disso, a pausa reflete o ritmo da oralidade, imitando um contador de histórias que, ao iniciar um novo episódio, primeiro estabelece o cenário para depois apresentar os acontecimentos. Caso semelhante acontece no trecho a seguir:

Quadro 9 – Traços de oralidade

Língua de partida	Língua de chegada
In cucina due sarte erano occupate a cucire il corredo della sposa, e nel resto della casa un falegname accomodava i mobili della camera nuziale.	Na cozinha, duas costureiras estavam ocupadas costurando o enxoval da noiva, e no resto da casa, um carpinteiro estava arrumando os móveis para o quarto nupcial.

Fonte: elaborado pela autora, 2025

Assim como no exemplo anterior, o adjunto adverbial aparece deslocado e no início da frase, delimitando o espaço dos acontecimentos e o que demonstra, além de tudo, a escolha da autora em dar ênfase nesses lugares, criando, assim, uma

experiência de leitura mais próxima da oralidade. A inserção da vírgula na tradução torna-se, portanto, uma ferramenta para recriar esse efeito de pausa e garante, também, a estrutura narrativa.

Um outro exemplo, agora no meio da frase em que o uso da vírgula foi necessário foi na frase a seguir:

Quadro 10 – Acréscimo de vírgulas

Língua de partida	Língua de chegada
La domenica successiva a quella in cui la Regina aveva raccontato la novella della Stella consolatrice, ricorreva la Pentolaccia, e in casa Marcucci avevano fatti grandi preparativi per festeggiarla.	No domingo sucessivo àquele em que Regina havia contado a novela da Estrela consoladora, acontecia a Pentolaccia, e, na casa dos Marcucci, eles haviam feito grandes preparativos para festejá-la.

Fonte: elaborado pela autora, 2025

A tradução do trecho "La domenica successiva a quella in cui la Regina aveva raccontato la novella della Stella consolatrice, ricorreva la Pentolaccia, e in casa Marcucci avevano fatti grandi preparativi per festeggiarla." para "No domingo sucessivo àquele em que Regina havia contado a novela da Estrela consoladora, acontecia a Pentolaccia, e, na casa dos Marcucci, eles haviam feito grandes preparativos para celebrá-la." exemplifica uma intervenção feita na tradução. A inserção das vírgulas, embora se afaste da pontuação do texto de partida, é justificada por razões gramaticais e também, nesse caso, estilísticas, com intenção de preservar a oralidade da narrativa. No texto em português, há três vírgulas que desempenham papéis diferentes conforme a localização no texto. A primeira vírgula, após "estrela consoladora", isola o longo adjunto adverbial de tempo "No domingo sucessivo àquele em que Regina havia contado a novela da Estrela consoladora" que inicia a oração. Essa pausa é uma exigência da norma culta da língua portuguesa para adjuntos adverbiais deslocados de longa extensão, conforme aponta a gramática de Faraco e Moura, já citado anteriormente. A segunda e a terceira vírgulas isolam o adjunto adverbial de lugar "na casa dos Marcucci", que assim como no caso anterior, essa estrutura demarca um cenário específico, dando ênfase ao local onde a ação se desenrola pausa criada pelas vírgulas, reforçando a

estrutura narrativa e o ritmo da oralidade, permitindo a pessoa que lê visualizar o ambiente antes de saber o que acontecia ali.

Mas não só esses adjuntos adverbiais deslocados tiveram que sofrer acréscimos de vírgulas, um outro exemplo em que foi necessário o acréscimo de vírgula foi o trecho abaixo:

Quadro 11 – Acréscimo de vírgula adjuntos adverbiais

Língua de partida	Língua de chegada
– Mangiamo allora.	– Comemos, então.
– Mangiamo.	– Comemos.

Fonte: elaborado pela autora, 2025

No texto em português, foi inserida uma vírgula para isolar o advérbio conclusivo "então". Na versão da língua de partida, o advérbio *allora* aparece ao final da frase, integrando-se diretamente à oração sem uma pausa gráfica, resultando em uma declaração de fluxo contínuo, porém, na estrutura em português, poderia soar abrupto e possivelmente parecer informal para o contexto literário, quase como uma fala apressada. Um dos pontos principais aqui não é somente a separação do advérbio, mas também a preocupação de sinalizar a hesitação dos personagens da história, já que nesse momento da narrativa os personagens ainda estão pensando sobre comer ou não a refeição, e a troca de justificativas que precede a decisão final, com frases como “o frade nos permitiu” ou “é uma coisa sagrada”, que evidencia uma crescente racionalização para ceder à tentação da gula. Portanto, a vírgula sinaliza essa decisão que não é imediata, mas que é o resultado de um debate interno que busca apaziguar a consciência.

A escolha da vírgula como marcador de hesitação se torna ainda mais evidente quando analisada em contraste com a frase que a sucede imediatamente, sendo que a primeira declaração, “– Comemos, então.”, representa, como explicitado no parágrafo anterior, o culminar do debate interno dos personagens; a presença do advérbio conclusivo, separada pela pausa, sinaliza uma decisão racionalizada, o momento em que a justificativa para o pecado é finalmente aceita. Em contraste, a resposta seguinte é apenas “– Comemos.”. Essa repetição, agora

sem o uso do advérbio e de qualquer hesitação, funciona como um eco que confirma a ação. A estrutura de dois tempos criada pela tradução, primeiro a decisão deliberada e depois a afirmação definitiva, torna a resolução dos personagens mais significativa, a pausa inicial amplifica o peso da segunda declaração, tornando o acordo na aceitação de sua falha moral.

Um ponto em que houve mudança de pontuação, de forma deliberada foi no trecho a seguir:

Quadro 12 – Exemplo mudança de pontuação

Língua de partida	Língua de chegada
– M'è venuto a noia di stare a occhi chiusi; chi è più bravo di me si faccia avanti.	– Me cansei de ficar com os olhos fechados, quem for melhor que eu, vá em frente.

Fonte: elaborado pela autora, 2025

A tradução desse parágrafo envolveu duas decisões principais de pontuação que, embora sutis, foram tomadas de forma deliberada. No italiano, o ponto e vírgula (;) é usado para separar duas orações independentes que possuem uma forte conexão de sentido. A primeira que indica o cansaço de ficar com os olhos fechados é a causa da segunda que é um desafio, mas que está diretamente ligada a essa ação. Essa pontuação cria uma pausa mais marcada do que uma vírgula, conferindo um tom ligeiramente mais formal. Na versão em português, a escolha de substituir o ponto e vírgula por uma vírgula busca alinhar-se ao objetivo de manter a oralidade e a fluidez da narrativa. A fala da personagem Vezzosa é espontânea e um tanto impaciente, por isso a vírgula parece criar uma ligação mais suave, resultando em um fluxo de fala mais contínuo e natural, que reflete melhor o tom de uma conversa do que a pausa mais estruturada do ponto e vírgula. Essa escolha, que poderia ser vista como uma forma de racionalização ou clarificação criticada por Berman (2013), uma vez que o autor define a racionalização como a tendência de recompor as frases para alinhá-las "conforme uma certa ideia da ordem de um discurso" (p. 68), muitas vezes forçando uma estrutura linear onde o texto de partida é complexo. A substituição do ponto e vírgula por uma vírgula poderia ser interpretada como um movimento nessa direção, pois suaviza a pausa e a separação estrutural entre as duas ideias, podendo parecer uma simplificação. A pausa mais longa e formal do

ponto e vírgula arriscaria quebrar a cadência natural da fala, impondo um ritmo de escrita a um momento que é, por natureza, oral. A vírgula, ao contrário, mantém o fluxo contínuo e a fluidez da fala. Portanto, a escolha se afasta da crítica de Berman, pois o objetivo não é "embelezar" ou "corrigir" o texto, mas sim manter a sua riqueza de oralidade. Dessa forma, evita-se o que o teórico chama de destruição dos ritmos. Berman adverte que alterações na pontuação podem "quebrantar a rítmica de um texto". Neste caso, a manutenção do ponto e vírgula teria precisamente este efeito: destruiria o ritmo da fala espontânea, substituindo-o por um ritmo mais lento e literário que não corresponde à intenção da personagem. Como já dito, essa escolha prioriza a cadência da conversa sobre a separação formal das ideias, preservando a vívida construída no diálogo.

Já a inserção da segunda vírgula em "...quem for melhor que eu, vá em frente" vem de uma necessidade gramatical e estilística da língua portuguesa. A estrutura "quem for melhor que eu" é uma oração que antecede a oração principal "vá em frente". De acordo com a norma culta do português, é padrão separar com vírgula a oração subordinada anteposta. Além disso, o acréscimo da vírgula nesse caso está amparado também pela decisão de traduzir "si faccia avanti" por "vá em frente" que é uma forma mais direta do que a construída em italiano. A expressão italiana, ao empregar o *congiuntivo* – modo semelhante ao subjuntivo em português – na palavra *faccia* carrega um tom ligeiramente mais formal ou polido, comum na escrita. Em contrapartida, a locução "vá em frente" é um imperativo direto e no português brasileiro, que captura a impaciência e o tom de desafio da personagem Vezzosa.

Ainda em relação à pontuação, um outro momento em que a pontuação foi modificada foi o recorte que aparece em seguida:

Quadro 13 – Mudanças de pontuação

Língua de partida	Língua de chegada
Questo fatto ti servirà d'esempio, Nazzareno. Tu saprai un'altra volta che per perdere gli uomini vi è un mezzo ben sicuro; quello di beneficiarli. Addio!	Esse fato te servirá de exemplo, Nazareno. Você saberá, em uma outra ocasião, que para perder homens, há um meio bem seguro: o de beneficiá-los. Adeus!

Fonte: elaborado pela autora, 2025

Aqui estão apresentadas algumas das mudanças escolhidas para o texto, com intenção, novamente, de realçar a característica oralidade do discurso. A primeira e mais significativa alteração foi a substituição do ponto e vírgula por dois pontos. No texto de partida, o ponto e vírgula conecta a afirmação "há um meio bem seguro" à sua consequência explicativa "o de beneficiá-los", criando uma pausa que une duas ideias coordenadas e com forte relação de sentido. Evidentemente que o ponto e vírgula daria essa mesma sensação de uma pausa maior ou hesitação que o texto em italiano apresenta, mas a compreensão aqui é que a opção pelos dois pontos intensifica essa relação, transformando-a em uma apresentação direta. Essa escolha dá ênfase à fala do Diabo, que não está apenas explicando, mas também revelando com cinismo o ponto central de sua argumentação.

Adicionalmente, foram inseridas vírgulas para isolar o adjunto adverbial deslocado "em uma outra ocasião", atendendo, novamente, às exigências da norma culta do português. Além da correção gramatical, essa pausa contribui para o ritmo da frase, conferindo uma cadência mais natural e próxima da fala. Acrescento ainda que a inserção de uma vírgula após a oração "que para perder homens" representa também uma escolha, já que não é gramaticalmente obrigatória, mas essa vírgula cria uma pausa calculada, que segmenta o raciocínio do Diabo e confere um peso maior à afirmação que vem a seguir.

4.8 Sintaxe: Inversões dos itens da frase

Um dos traços estilísticos da prosa de Emma Perodi é o uso frequente da inversão sintática, especialmente ao posicionar o adjetivo antes do substantivo. Essa construção é empregada pela autora de forma a conferir ênfase, ritmo e intencionalidade à narrativa. Essas inversões têm múltiplos objetivos, a depender do que contexto em que são utilizadas, podendo ser empregadas para intensificar uma qualidade, como em "miracoloso tagliere"; expressar um juízo de valor "falso frate" [falso frade] ou, ainda, evocar um sentimento de compaixão "povera umanità". O quadro a seguir detalha os momentos em que esse recurso aparece nas novelas analisadas, ilustrando como cada inversão foi abordada na tradução para a língua portuguesa, buscando preservar a mesma expressividade do em italiano.

Quadro 14 – Inversões da ordem do adjetivo

Língua de partida	Língua de chegada
una povera vecchia	uma pobre velha
santo luogo	santo lugar
falso contadino	falso camponês
povero reprobato	pobre réprobo
falso Frate	falso frade
povera umanità	pobre humanidade
lunga visita	longa visita
miracoloso tagliere	milagrosa tábua de cortar
dura prova	dura provação
povera innocente	pobre inocente
giovine alto e robusto	jovem alto e robusto
nuovo dentale	novo dente
giovani di gentil sangue	jovens de gentil sangue
buon palafreno	bom palafrém
povera donna	pobre mulher
buon vecchio	bom velho
poveri animalucci	pobres animaizinhos
misterioso cavaliere	misterioso cavaleiro
preziosi vasi d'argento	preciosos vasos de prata
buon giovanetto	bom juvenzinho
nuovo signore	novo senhor

Fonte: elaborado pela autora, 2025

Analisando o quadro, percebe-se que a estratégia de manter os adjetivos antepostos ao substantivo é um recurso frequente na obra de Emma Perodi, e, por isso, a estratégia de tradução adotada consistiu, de forma majoritária, em preservar essa construção no texto em português. Essa escolha tem como intenção manter a voz da autora, já que a inversão não é apenas ornamental, mas uma ferramenta que molda o ritmo e o tom da narrativa. Ao manter estruturas como "uma pobre velha" e

"um bom palafrém", a tradução recria em português uma cadência que soa à oralidade de um conto popular, transportando o leitor para o universo narrativo do século XIX proposto por Perodi.

É possível classificar as inversões apresentadas em diferentes funções semânticas e narrativas. Em casos como *falso frate* [falso frade], *povero reprobato* [pobre réprobo] e *povera donna* [pobre mulher], a anteposição do adjetivo estabelece um enquadramento moral ou afetivo imediato. O adjetivo age para classificar o que vem depois, definindo a essência do personagem antes mesmo de nomeá-lo, o que intensifica o juízo de valor (no caso de "falso") ou o sentimento de compaixão (no caso de "pobre").

Em um segundo grupo, com exemplos como *lunga visita* [longa visita], *dura prova* [dura provação] e *preziosi vasi d'argento* [preciosos vasos de prata], a inversão serve para enfatizar uma qualidade intrínseca do substantivo, conferindo maior peso e vividez à descrição. Uma "longa visita" parece mais extensa e carregada de significado do que uma "visita longa", demonstrando como a sintaxe influencia diretamente a percepção do leitor.

A manutenção dessa estrutura também se mostra crucial para a caracterização dos personagens e a construção da atmosfera. Expressões como *buon vecchio* [bom velho] e *buon giovanetto* [bom juvenzinho] funcionam quase como um título de respeito e cordialidade, estabelecendo a índole benevolente das figuras.

Em contrapartida, a inversão em *misterioso cavaliere* [misterioso cavaleiro] é essencial para o suspense, pois a principal característica que define o personagem e move a trama é, justamente, o seu mistério. Dessa forma, a tradução, ao espelhar a sintaxe original, não realiza somente a transposição lexical, mas um esforço consciente de recriar a textura e os efeitos narrativos da prosa de Emma Perodi para o leitor de língua portuguesa.

A manutenção da ordem adjetivo + substantivo na tradução também não é apenas uma escolha estilística, mas um posicionamento ético em relação ao texto de partida, conforme teorizado por Berman (2013). Reverter sistematicamente a ordem para o padrão mais comum do português substantivo + adjetivo acataria em várias das "tendências deformadoras" que o autor identifica como prejudiciais à integridade da obra traduzida.

Primeiramente, tal reversão seria um ato de racionalização. Berman descreve essa tendência como o ato de recompor as frases para alinhá-las "conforme uma certa ideia da ordem de um discurso" (2013, p. 68). A prosa de Perodi, com suas inversões, desvia-se de uma linearidade discursiva previsível. Essa estrutura forçaria o texto a uma lógica mais abstrata e menos concreta, destruindo o que Berman chama de estrutura em "arborescência" da prosa em favor de uma clareza que o texto em italiano não apresenta.

Em segundo lugar, a tradução estaria cedendo ao enobrecimento e à homogeneização. O enobrecimento, para Berman, consiste em produzir frases elegantes que usam o original como matéria prima, resultando em uma reescrita ou retoricização. Ao optar pela ordem padrão do português, a tradutora poderia estar buscando uma bela forma que, no entanto, apagar a heterogeneidade do original. (Berman, 2013, p. 74). A repetição da inversão é uma marca do estilo de Perodi e normalizá-la seria homogeneizar a escrita, fazendo com que a autora soasse como qualquer outro escritor de prosa e eliminando um traço distintivo de sua voz. Além disso, alterar a sintaxe implicaria também na destruição dos ritmos, pois a inversão cria uma cadência específica, próxima da oralidade de um conto. Mudar a ordem das palavras, mesmo que o sentido seja mantido, quebra a ordem do texto.

Considerando esses pontos e os demais trabalhados nesse capítulo, o tratamento dado à sintaxe, pontuação e outros itens nesta tradução representa um alinhamento com o projeto ético proposto por Antoine Berman (2013). Ao resistir conscientemente às tendências deformadoras que teriam apagado uma característica fundamental do estilo de Emma Perodi, a tradução busca preservar a "letra" do texto original. Essa abordagem procura manter a cadência oral e o ritmo particular da narração não sejam perdidos e que não se tenha um texto artificial na língua de chegada.

4.9 Topônimos

Um dos aspectos importantes na obra de Perodi são os lugares em que as histórias se desenrolam, pois é a partir da dimensão espacial em *Le Novelle della Nonna* [As novelas da avó] que Casentino deixa de ser um simples cenário para se tornar um elemento estruturante da própria narrativa. A obra está enraizada na geografia e na cultura da região, o vale toscano cujas florestas, castelos e mosteiros

são povoados, segundo Emma Perodi, tanto por criaturas fantásticas quanto por uma densa camada de história e religiosidade.

É importante entender, de forma inicial, que os topônimos são motivados por questões culturais, idiomáticas, históricas e de localização. Em *A motivação toponímica e a realidade brasileira*, a pesquisadora Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick, define a toponímia da seguinte forma:

Exercendo na Toponímia a função de distinguir os acidentes geográficos na medida em que delimitam uma área da superfície terrestre e lhes conferem características específicas, os topônimos se apresentam, da mesma maneira que os antropônimos, como importantes fatores de comunicação, permitindo, de modo plausível, a referência da entidade por eles designada. Verdadeiros "testemunhos históricos" de fatos e ocorrências registrados nos mais diversos momentos da vida de uma população, encerram, em si, um valor que transcende ao próprio ato da nomeação: se a Toponímia situa-se como a crônica de um povo, gravando o presente para o conhecimento das gerações futuras, o topônimo é o instrumento dessa projeção temporal. Chega, muitas vezes, a se espalhar além de seu foco originário, dilatando, conseqüentemente, as fronteiras políticas, e criando raízes em sítios distantes. Torna-se, pois, a reminiscência de um passado talvez esquecido, não fora a sua presença dinâmica. (Dick, 1990, p. 21-22)

A partir da definição de pode-se entender a função do Casentino na obra de Perodi. Se, como afirma a pesquisadora, a toponímia é a "crônica de um povo", então a insistência de Emma Perodi em inserir suas narrativas em uma geografia real e nomeada é uma estratégia narrativa para inscrever suas histórias nessa mesma crônica. O vale toscano assume um papel importante à medida que cada local apresentado passa a funcionar como o "testemunho histórico" assim como a citação descreve. Dessa forma, a dimensão espacial na obra torna-se instrumento dessa projeção temporal mencionada por Dick.

No que diz respeito à sua localização geográfica, Casentino é um vale localizado na província de Arezzo, na região da Toscana, ficando próximo, também, de Florença. É também a parte mais alta do Vale do Arno, cercado de um lado pelas montanhas de La Verna, Camaldoli e Alpes Catenaia e do outro lado pela cordilheira Pratomagno. Para além do mapa, Casentino também é um território de profunda ressonância histórica e espiritual. Suas vastas e antigas florestas, hoje protegidas no *Parco Nazionale delle Foreste Casentinesi*, são o berço do rio Arno, o mesmo que corta Florença e Pisa. A paisagem é composta por burgos medievais e castelos imponentes, como o de Poppi, que um dia foi o centro do poder dos condes Guidi e testemunhou batalhas históricas, como a de Campaldino, na qual lutou Dante

Alighieri. Batalha, essa, que é retratada na novela *L'ombra del Sire di Narbona* [A sombra do Senhor de Narbona].

A região do Casentino é o cenário eleito por Emma Perodi para suas narrativas, um fato que a autora demarca desde o início de sua obra ao descrever a moradia da família Marcucci: “Em uma casa de Farneta, pequena vila na estrada de Camaldoli”⁴¹. Para entender mais sobre Farneta, utilizou-se a ferramenta do Google Maps⁴², com intuito de confirmar se de fato a localidade existe e, em caso afirmativo, em qual lugar de Casentino se encontra. A pesquisa confirmou a localização de Farneta, conforme pode-se observar na imagem a seguir:

Figura 10 - Localização de Farneta conforme o Google Maps



Fonte: Google Maps (2025)

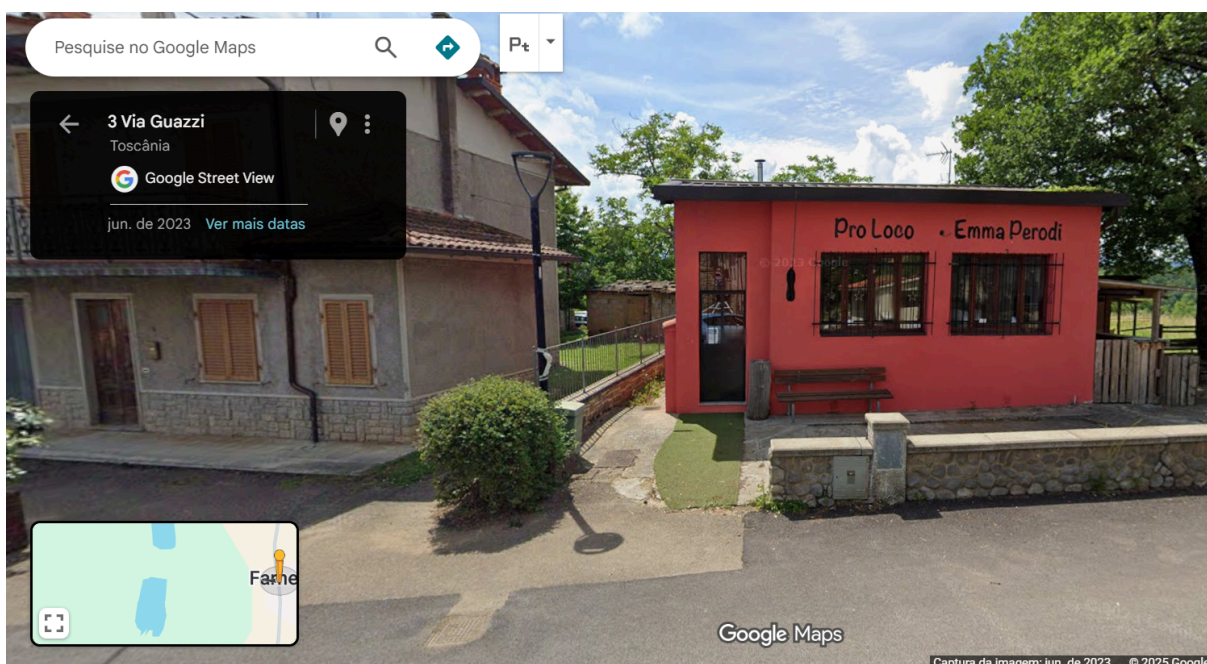
⁴¹ In una casa di Farneta, piccolo borgo sulla via di Camaldoli.

⁴² Localização exata
https://www.google.com/maps/place/52011+Farneta,+Arezzo,+It%C3%A1lia/@43.739905,11.7906074,17z/data=!3m1!4m2!1m15!4m14!1m6!1m2!1s0x132b761873dfa767:0xb736717a13f5cb87!2sCamaldoli,+Arezzo,+It%C3%A1lia!2m2!1d11.8203778!2d43.7944916!1m6!1m2!1s0x132b761873dfa767:0xb736717a13f5cb87!2scamaldoli+italia!2m2!1d11.8203778!2d43.7944916!3m5!1s0x132b9e9c979e148d:0x91e5f7a172f90820!8m2!3d43.7399584!4d11.7930645!16s%2Fg%2F11b6g9lm14?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI1MTAxNC4wIKXMDSoASAFQAw%3D%3D. Acesso em 17 de outubro de 2025.

Conforme o indicado, Farneta é um pequeno povoado situado entre localidades mais conhecidas como Poppi e Soci, em uma das estradas que leva a Camaldoli, conforme o indicado por Emma Perodi. A escolha de um local tão específico e secundário, em vez de uma cidade principal, demonstra o conhecimento de Emma Perodi sobre o local retratado. As localidades sinalizadas pela autora fazem parte da história, deixando de ser apenas um cenário para se tornarem um elemento estruturante da própria narrativa. Essa precisão geográfica funciona como um mecanismo para promover imaginário no real, o que confere verossimilhança aos acontecimentos e convida a pessoa que lê a aceitar o universo ficcional como uma extensão do mundo concreto.

Ao pesquisar mais sobre a localidade de Farneta, evidencia-se um elemento revelador de sua identidade contemporânea: a associação *Pro Loco Emma Perodi* [a favor de Emma Perodi]. A existência de um *Pro Loco*, por si só, já aponta para uma comunidade engajada na preservação de suas tradições através de projetos, já que esses espaços voluntários têm o propósito de manter projetos em âmbitos culturais, sociais e ambientais.

Figura 11 - Associação *Pro Loco Emma Perodi* em Farneta



Fonte: Google Maps (2025)

A existência dessa associação é uma prova de que a comunidade é ativa e consciente de sua própria história, o que reforça sua valorização em decorrência de sua representação na obra de Emma Perodi. Isso demonstra que a relação entre o espaço real e o ficcional é uma via de mão dupla: se Perodi usou Farneta para dar autenticidade à sua narrativa, hoje a própria vila acolhe essa herança literária como parte de sua identidade.

A partir da identificação da localização geográfica da família Marcucci retratada em *Le Novelle della Nonna* [As Novelas da avó] foi necessário pensar sobre as estratégias de tradução que melhor retratam essa intenção da autora em estabelecer lugares reais para suas narrativas. Em "*Il Diavolo che si fece frate*" [O diabo que se fez de frade] a novela inicia falando da localidade de La Verna. Nesse episódio, Jesus Cristo vem pessoalmente até a Terra ajudar os necessitados, conforme indica o trecho a seguir:

Quadro 15 – Passagem em que Jesus vem à Terra ajudar os necessitados

Língua de partida	Língua de chegada
– Al tempo dei tempi, quando il nostro Signor Gesù Cristo scendeva ancora in terra per aiutare i bisognosi, avvenne che, tornando un giorno da una spiaggia vicina alla Verna dov'era stato a piantar certe querce per una povera vecchia, affinché crescessero subito e facessero ghiande per i maiali di lei, che non avevano da mangiare, egli s'imbattesse, sopra una via costeggiata da siepi, in un uomo che cavalcava un asino e aveva un sacco davanti a sé.	– Nos séculos dos séculos, quando nosso Senhor Jesus Cristo ainda descia à Terra para ajudar os necessitados, aconteceu que, voltando um dia de um campo perto de La Verna, onde tinha ido plantar alguns carvalhos para uma pobre velha, para que crescessem logo e fizessem bolotas para os porcos dela, que não tinham nada para comer; ele encontrou um homem em uma estrada ladeada por sebes, montado em um burro e carregando um saco à sua frente.

Fonte: elaborado pela autora, 2025

O trecho revela uma das estratégias narrativas de Emma Perodi: a fusão entre o sagrado e o geográfico como forma de conferir verossimilhança e profundidade cultural às histórias. O trecho inicia com a fórmula *Al tempo dei tempi* [Nos séculos dos séculos], que transporta o leitor para um tempo mítico, característico da tradição oral. No entanto, a autora imediatamente ancora a narrativa em um espaço físico e de grande ressonância espiritual: o santuário franciscano de La Verna. Esse não é um santuário qualquer, mas sim o lugar em que São Francisco de Assis recebeu os estigmas, sendo, portanto, um ponto de contato

entre os religiosos e os santos. Isso significa que Emma Perodi não escolheu de forma aleatória o lugar em que a história iria passar, mas sim um local considerado sagrado.

Ao tentar localizar mais informações sobre a data em que São Francisco de Assis esteve em La Verna, localizou-se a seguinte descrição sobre o momento:

No verão de 1224, última vez que esteve no Alverne[La Verna], Francisco procurou um lugar ainda mais "solitário e secreto", onde pudesse fazer, com maior recolhimento, a quaresma de São Miguel Arcanjo. Na manhã do dia 14 de setembro de 1224, os céus se abriram, e Cristo crucificado desceu ao Monte Alverne [La Verna] na forma de um serafim. (Impressão, 2025)

A citação elucida a matriz narrativa que fundamenta a escolha toponímica de Perodi. O registro canônico da estigmatização, descrito textualmente como o momento em que "Cristo crucificado desceu ao Monte Alverne [La Verna]", qualifica o local como um ponto de intersecção entre o terreno e o sagrado. A novela de Perodi, ao simular esse evento e propor uma nova descida de Jesus nas proximidades, ativa conscientemente esse intertexto sacro. Desta forma, a narrativa da avó opera como uma reencenação ficcional que transfere a autoridade mística, intrínseca a La Verna, do milagre de São Francisco de Assis, para o evento ficcional da história.

Diante disso, a decisão de não traduzir o topônimo *La Verna* para sua forma em português, "Alverne", constitui uma escolha feita a partir da intenção de manter o texto próximo ao texto em italiano, já que o nome "La Verna" funciona apenas como um designador geográfico; ele, nesse caso, está termo carregado de significados culturais, históricos e religiosos específicos do contexto italiano e, mais precisamente, toscano. Traduzi-lo para "Alverne" poderia resultar em um empobrecimento qualitativo, indicado por Berman (2013) já que substituindo um nome com forte iconicidade e ressonância local por um equivalente que, embora correto, não possui a mesma carga cultural para o leitor brasileiro.

Além disso, a manutenção do topônimo original ancora a narrativa em sua geografia concreta, conforme indicado anteriormente, reforçando a verossimilhança que Perodi busca ao entrelaçar o fantástico com o real. A escolha da autora foi intencional, visando evocar no leitor italiano um imaginário coletivo associado àquele lugar sagrado. A tradução do termo, nesse caso, romperia esse vínculo,

domesticando o texto e apagando a riqueza do lugar escolhido para ser cenário da história.

Um outro ponto que trabalha diretamente com esse aspecto de espaço físico e religiosidade é o Eremo di Camaldoli, um local que, assim como La Verna, não funciona apenas como um marcador geográfico, mas como um destino simbólico de profunda carga espiritual. Na novela *Diavolo alla festa* [Diabo na festa], é para o Eremitério de Camaldoli que o irmão, Tende-grimo, se retira após a tragédia. O espaço é apresentado como o refúgio final da santidade, onde o personagem passa o resto de seus dias e morre em santidade, conforme indica a passagem a seguir:

Quadro 16 – Passagem em que Tende-grimo passa seus últimos dias em santidade

Língua de partida	Língua de chegada
(...) dove si raccolse in ardenti preghiere per riscattare i peccati del fratello e dove morì in concetto di santità.	(...) onde se recolheu em fervorosas orações para redimir os pecados de seu irmão e onde morreu em conceito de santidade.

Fonte: elaborado pela autora, 2025

Mais uma vez, a escolha de Emma Perodi por este local não é acidental; Camaldoli é, historicamente, um dos centros da vida monástica e eremítica na Toscana. Ao utilizar esse espaço de fé e reflexão, ela tenta fazer a distinção entre os irmãos, sendo Tende-grimo o virtuoso que passa seus últimos dias em oração enquanto, em contrapartida, seu irmão representa a mundanidade e o pecado que levaram à tragédia. O Eremitério, como espaço sagrado, serve assim para sublinhar essa dicotomia moral: é o local físico que legitima a santidade de Tende-grimo, permitindo-lhe dedicar-se a fervorosas orações, com intenção de “redimir os pecados”, consolidando o seu papel de mártir em oposição direta à conduta do outro.

Em relação à tradução, aqui foi necessário uma outra estratégia, mantendo o nome Camaldoli já que remete diretamente à localidade, mas traduzindo o termo eremitério. Esta decisão busca um equilíbrio: "Eremitério" torna a natureza do local imediatamente compreensível, tornando claro onde Tende-grimo passou seus últimos dias em oração. Simultaneamente, preservar "Camaldoli" mantém o espaço geográfico e cultural específico do Casentino.

Um outro ponto cultural e importante das histórias narradas são os castelos. Se locais como La Verna e o Eremitério de Camaldoli representam os pólos do poder espiritual e os espaços de santidade e redenção no Casentino, os castelos funcionam como centros de poder temporal e de nobreza. A paisagem da região é composta por burgos medievais e castelos imponentes. Um desses é o Castelo de Poppi, que historicamente foi o centro do poder dos condes Guidi. A própria autora demonstra a centralidade desse local ao mencioná-lo já na primeira novela da coletânea, descrevendo os sinos de Poppi badalando na noite de Natal. Essa referência histórica e geográfica fica evidente em *Diavolo alla festa* [Diabo na festa], uma das novelas traduzidas neste trabalho, cuja trama é centrada justamente na nobre família Guidi. A narrativa se desenrola no castelo de Papiano, que serve de palco para a inveja destrutiva entre os dois irmãos da família.

Nesta história, o castelo deixa de ser um cenário de conto de fadas, tornando-se um espaço de poder onde a ambição e a conspiração levam a um pacto diabólico. O clímax da história transforma o baile festivo no castelo, muitas vezes comuns nas histórias infantis, em um palco para a revelação diabólica e o castigo sobrenatural, o que demonstra mais uma vez a intencionalidade da autora em usar esses topônimos reais para explorar temas como a corrupção moral da nobreza, por exemplo. Por esse motivo, a tradução preocupou-se em manter diretamente as referências a esses lugares escolhidos, já que eles funcionam como elementos estruturantes que enraízam a narrativa na geografia e na cultura real do Casentino. Manter os nomes originais, como castelo de Poppi, é uma decisão que preserva a estratégia da autora de conferir verossimilhança e inscrever suas histórias no imaginário local. Assim, a tradução manteve o nome dos castelos conforme o nome italiano, exemplo disso é o trecho abaixo:

Quadro 17 – Trecho em que os castelos do domínio dos Guidi são citados

Língua de partida	Língua de chegada
La Contessa ordinò subito grandi feste per solennizzare l'investitura di Tendebrimo nei feudi paterni, e spedì messi a Poppi, a Romena, a Porciano, a Montemignaio, per tutto dove avevano dominio i Guidi, e anche ad Arezzo e a Firenze.	A condessa imediatamente ordenou grandes festas para solenizar a investidura de Tendebrimo nos feudos de seu pai e enviou mensageiros a Poppi, Romena, Porciano, Montemignaio, em todos os lugares onde os Guidi tinham domínio, e também a Arezzo e Florença.

Fonte: elaborado pela autora, 2025

No trecho acima, é possível notar que a autora deixa claro quais são os locais de domínio dos Guidi, sendo eles: Poppi, Romena, Porciano, Montemignaio. Dessa forma, manter a forma italiano traz imediatamente a verossimilhança proposital de Emma Perodi garantindo que a pessoa que lê reconheça a conexão entre a ficção e o cenário histórico.

Um outro ponto, porém, é que nesse trecho houve a tradução da localidade de Firenze [Florença]. Enquanto topônimos como Poppi ou Romena são específicos do Casentino e desconhecidos do público leitor geral, Florença já pertence ao léxico e ao imaginário cultural do falante de português. Nesse caso, a manutenção da forma italiana Firenze teria o efeito oposto ao desejado: em vez de criar verossimilhança, causaria um estranhamento desnecessário. O leitor ou a leitora poderiam hesitar, ou até mesmo não reconhecer imediatamente a capital da Toscana, quebrando a fluidez da leitura.

Mais importante do que isso, ao usar a forma familiar Florença, oferece ao público leitor uma importante localização geográfica. Para o público que muito provavelmente desconhece a localização exata do Casentino (o verdadeiro palco da ação), situar a narrativa em relação a uma cidade famosa ajuda a construir o mapa mental da história. Isso reforça a própria verossimilhança que se busca em outros pontos, pois Florença confere uma dimensão de realidade imediata à região menos conhecida onde a trama se desenrola.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de dissertação teve como objetivo central propor a tradução comentada para o português brasileiro de duas novelas da obra *Le Novelle della Nonna* [As novelas da avó] (1892-93), de Emma Perodi: *Il Diavolo che si fece frate* [O Diabo que se fez de frade] e *Diavolo alla festa* [Diabo na festa].

Para alcançar este objetivo, a dissertação foi estruturada em quatro capítulos. O primeiro capítulo, a Introdução, serviu como base, delimitando o objeto de estudo, que, nesse caso, são as duas novelas escolhidas para essa dissertação. Também justificou a relevância da pesquisa e apresentou os objetivos, situando o trabalho na intersecção dos Estudos da Tradução com a necessidade de apresentar vozes femininas marginalizadas. No caso de Emma Perodi, a motivação desta pesquisa foi instigada pelo interesse em traduzir uma obra que, sob a aparência de histórias da avó, revela-se uma complexa crônica da vida familiar e social do Casentino no final do século XIX, muito distante do estereótipo dos contos de fadas.

O segundo capítulo, "A Autora e sua Obra", dedicou-se a construir o alicerce teórico e contextual necessário para a compreensão do corpus. Este capítulo aprofundou a biografia de Emma Perodi, revelando sua trajetória como intelectual versátil e analisou criticamente sua obra principal, *Le Novelle della Nonna*. Foram explorados o contexto histórico-literário da Itália pós-unificação, a estrutura de narrativa dupla (moldura), a complexa distinção entre os gêneros "novela" e "conto" e a tímida presença de Perodi no Brasil. Este capítulo fundamentou a análise subsequente ao destacar as características centrais da obra: a fusão do sagrado com o profano, a presença do grotesco e a importância da geografia real do Casentino como elemento estruturante da narrativa. Foi precisamente nesse complexo enquadramento entre elementos sobrenaturais e verossímeis que instigou esta pesquisa, revelando a profundidade da obra para além de sua classificação infantil.

Mais do que simplesmente apresentar uma tradução, este trabalho é um movimento acadêmico e contemporâneo de recuperação de escritoras que foram sistematicamente ignoradas pela crítica e pela historiografia literária. Ao longo do século XX, e também dos séculos anteriores, o cânone literário consolidou-se em bases predominantemente masculinas, relegando autoras como Emma Perodi a uma invisibilidade que não condiz com sua relevância e produção em vida. Traduzir

Perodi hoje não é apenas um exercício de transposição linguística; é um ato de reparação histórica e crítica, que busca reinserir sua voz no diálogo literário e oferecer ao leitor de língua portuguesa o acesso a uma perspectiva feminina fundamental para a compreensão da literatura italiana do *Ottocento*. Ao dar visibilidade a uma mulher, também dou voz à uma tradutora assumindo a tradução como antes de mais nada, um ato político, conforme descreve Sheila Maria dos Santos, em sua tese intitulada *(Des)Aparecer no texto: O escritor-tradutor na tradução coletiva de a La Recherche Du Temps Perdu de Marcel Proust*:

(...) tradução é, antes de mais nada, uma leitura participativa, um ato colaborativo, que demanda participação ativa da tradutora, tendo por objetivo maior a inscrição do corpo feminino no texto traduzido. Trata-se, igualmente, de dar voz não somente à tradutora de maneira individual, mas à mulher de modo geral, buscando, com isso, retirá-la da clausura em que foi colocada pelo mundo androcêntrico. Por essa razão, as teorias feministas da tradução não poderiam limitar sua reflexão a questões puramente linguísticas, visto que as implicações textuais, nesse caso, são um reflexo de uma sociedade patriarcal que limita, quando não exclui, a participação da mulher em diversas instâncias, exigindo, assim, que a tradução seja, antes de mais nada, um ato político. (Santos, 2018, p.411)

A citação de Santos (2018) oferece, assim, a base para o gesto prático realizado nesta dissertação. O que este trabalho define como um ato de reparação histórica — trazer Perodi da invisibilidade imposta pelo cânone masculino — é exatamente o que Santos (2018, p. 411) denomina um “ato político” que busca retirá-la da clausura em que foi colocada pelo mundo androcêntrico. A tradução, nesse sentido, se torna a leitura participativa e o ato colaborativo que Santos descreve, é o lugar onde a voz da pesquisadora-tradutora e a voz de Emma se entrelaçam, demonstrando que a prática tradutória é, de fato, um espaço de atuação crítica.

O terceiro capítulo apresentou o cerne prático desta pesquisa: a tradução das duas novelas selecionadas, dispostas em duas colunas distintas, apresentando o texto em italiano à esquerda e a tradução à direita para facilitar a consulta, a análise e a confrontação direta entre o texto de partida e o texto de chegada.

Por fim, o quarto capítulo, “Comentários da Tradução”, detalhou o processo tradutório, assumindo-se como um espaço de reflexão crítica e metodológica. Iniciou-se com uma reflexão sobre o percurso da tradutora e, em seguida, definiu-se o gênero “tradução comentada” e o referencial teórico-ético de Antoine Berman que

norteou as escolhas. A análise aprofundou os principais desafios encontrados, como a necessidade de diferenciar estilisticamente a linguagem literária da moldura narrativa e a cadência da tradição oral presente na voz da avó Regina. Também foram discutidas as estratégias para a tradução de nomes bíblicos e entidades religiosas, as decisões relativas à pontuação e à sintaxe – com especial atenção à manutenção das inversões (adjetivo + substantivo) – e a importância da manutenção dos topônimos originais para preservar a verossimilhança e a crônica cultural do Casentino.

Sendo assim, o comentário é o espaço onde o(a) tradutor(a) articula seu projeto de tradução. No caso desta dissertação, foi o local de aplicação da teoria bermaniana, embora muitas outras opções fossem possíveis, e permitindo, assim, uma vigilância consciente contra as tendências deformadoras. Ao justificar a manutenção da sintaxe, a preservação dos ritmos da oralidade ou a resistência à racionalização, o comentário se tornou a ferramenta para defender um projeto focado em perceber as singularidades do texto de partida, buscando preservar a "letra" indicada por Berman e a singularidade do estilo de Emma Perodi.

Pedagogicamente, a tradução comentada exige que o(a) tradutor(a)-pesquisador(a) torne visível seu processo decisório, registrando o percurso, as dúvidas e as fundamentações teóricas que transformam a intuição em método. Ele funciona como um laboratório de prática reflexiva, essencial para a formação nos Estudos da Tradução. Para esta pesquisadora, foi o espaço de transformar as incertezas iniciais em projeto de tradução claro, focado em preservar a oralidade, a complexa religiosidade (e por que não subversiva?) e a verossimilhança da obra. Do ponto de vista da construção desta dissertação, o projeto representou um grande desafio, motivado por fatores tanto acadêmicos quanto pessoais. Primeiramente, o fato de Emma Perodi ser uma autora fora do cânone literário impôs dificuldades significativas à pesquisa. Encontrar materiais sobre sua vida e obra foi um processo árduo; as fontes eram escassas e, muitas vezes, repetitivas, não contribuindo para a reconstrução de sua trajetória. Foram necessários meses de investigação para localizar outros pesquisadores que haviam se aprofundado em seu trabalho.

A este desafio somou-se um evento externo de grande impacto: a enchente que assolou o município de Canoas, no Rio Grande do Sul, em maio de 2024. A necessidade de dedicar tempo à reconstrução da casa de meus pais, sendo esta a

casa na qual cresci e me desenvolvi, tornou-se um desafio extra, e este processo emocionalmente doloroso nem sempre permitiu o aprofundamento nos estudos no ritmo que eu gostaria. Além disso, esse evento trouxe reflexões sobre memória e como tudo pode ir mais rápido do que gostaríamos.

No que tange à minha posição como tradutora, a relação com o idioma italiano, sendo uma escolha acadêmica e não de herança familiar, gerou questionamentos externos sobre minhas motivações. A sensação inicial de "não pertencimento", contudo, foi se dissolvendo ao longo dos anos de estudo, sendo substituída pela confiança adquirida através de estudos de língua italiana e também pelo processo de tradução, acredito que entendi nesses momentos que a tradução está diretamente ligada à pesquisa e não só a um conhecimento linguístico.

O momento de maior clareza na pesquisa ocorreu durante a análise do texto em si. A percepção de que Emma Perodi "brinca" com os elementos narrativos, e que suas escolhas de personagens e lugares são inteiramente propositais, foi o instante em que o domínio sobre o objeto de estudo se consolidou. Foram também nesses momentos que entendi a riqueza do que estava sendo estudado e isso me motivou sempre a continuar a minha trajetória. Estabelecer escolhas tradutórias em parâmetros claros, fundamentados pela teoria, ajudou a solidificar o entendimento do próprio ato de traduzir. Muitas vezes ao ler um texto traduzido não é possível compreender o volume de pesquisa que o tradutor precisa empreender para tomar suas decisões.

Ao concluir esta pesquisa, espero ter alcançado os objetivos propostos, oferecendo as primeiras traduções brasileiras das novelas *Il Diavolo che si fece frate* e *Diavolo alla festa*, e contribuindo para a incipiente fortuna crítica de Emma Perodi no Brasil. Almeja-se que este trabalho sirva de incentivo para futuras investigações e traduções, não apenas de outras novelas de Perodi, mas de tantas outras escritoras que aguardam ser redescobertas, ampliando e diversificando o repertório de literatura traduzida e o diálogo entre as culturas.

REFERÊNCIAS

ABES, Gilles Jean. **Reflexões sobre a tradução comentada como gênero acadêmico**. Revista de Letras, Fortaleza, v. 42, n. 1, p. 329-339, jan./jun. 2023. DOI: 10.36517/2525-3468.rdl.v1i42.2023.85156. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/85156>. Acesso em: 15 de outubro de 2025.

ANDREOLI, Annamaria. Introduzione. In: PERODI, Emma. **Le Novelle della Nonna: Fiabe Fantastiche**. Roma: Newton Compton, 2013.

BARONCINI, Daniela. **Emma Perodi scrittrice di moda nella Roma del "Piacere"**. In: MAJO, Anna Maria de; MARTINI, Elisa (orgs.). Emma Perodi: il periodo romano (1878-1898) – Atti del Convegno Internazionale. Roma: Edizioni Clori, 2023, p. 45-62.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres; Mauri Furlan; Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/178888/Antoine_Berman_-_Traducao_e_a_Letra_2a%20ed_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 4 de dezembro de 2023.

CHKLOVSKI, Viktor. **A construção da novela e do romance**. In: Sobre a teoria da prosa. TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). Teoria da Literatura: formalistas russos. 4. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. Cap. 14. p. 205-226.

DEPAOLIS, Federica; SCANCARELLO, Walter (org.). **Emma Perodi: la vita attraverso le lettere**. Firenze: Consiglio Regionale della Toscana, 2019.

DEPAOLIS, Federica. **Piccoli italiani leggono: Emma Perodi e “Il Giornale per i bambini”**. In: MAJO, Anna Maria de; MARTINI, Elisa (orgs.). Emma Perodi: il periodo romano (1878-1898) – Atti del Convegno Internazionale. Roma: Edizioni Clori, 2023, p. 103-122.

DELUEG, Matthias. **Il gotico nella narrativa fantastica italiana del secondo ottocento-origini, sviluppo e ricezione con applicazione didattica**. 2018. 157 p. Dissertação. Universität Innsbruck, Universität Innsbruck, 2018. Disponível em: <<https://diglib.uibk.ac.at/ulbtirolhs/download/pdf/2895477?originalFilename=true>>. Acesso em: 10 de maio de 2023.

DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. **A motivação toponímica e a realidade brasileira**. São Paulo: Arquivo do Estado, 1990.

FARACO, Carlos Emílio; MOURA, Francisco Marto de. **Gramática**. 19. ed. São Paulo: Ática, 2000

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad.: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

GOTLIB, Nádía Batella. **Teoria do conto**. 1.ed. São Paulo: Ática, 2006. Ebook.

GUERINI, Andreia; SIMONI, Karine. **O fantástico e o gótico em Tarchetti**. In: TARCHETTI, Iginio Hugo. *Contos Fantásticos*. Tradução de Théo de Borba Moosburger. Edição de Bruno Costa e Cid Vale Ferreira. [S.l.]: Editora Ex Machina; Editora Sebo Clepsidra, 2022. p. 5-21.

IMPRESSÃO das Chagas de São Francisco de Assis. **Franciscanos**, [s.d.]. Disponível em: <https://franciscanos.org.br/carisma/especiais/impressao-das-chagas-de-sao-francisco-de-assis>. Acesso em: 20 out. 2025.

MAJO, Anna Maria de; MARTINI, Elisa (orgs.). **Emma Perodi: il periodo romano (1878-1898) – Atti del Convegno Internazionale**. Roma: Edizioni Clori, 2023.

MASCOLINO, Eva Luna. **Romanzo gotico: origini, caratteristiche e classici da leggere**. Il Libraio, 22 out. 2024. Disponível em: <https://www.illibraio.it/news/narrativa/romanzo-gotico-1417629/>. Acesso em: 12 de abril de 2025.

MENZA, Maddalena. **Emma Perodi giornalista**. In: MAJO, Anna Maria de; MARTINI, Elisa (orgs.). *Emma Perodi: il periodo romano (1878-1898) – Atti del Convegno Internazionale*. Roma: Edizioni Clori, 2023, p. 39-44.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: Prosa I**. 20.ed. rev. São Paulo: Cultrix, 2006.

MONACO, Francesca R. **Il «Medioevo contraffatto» di Emma Perodi: L'ombra del Sire di Narbona**. *Storicamente*, Bologna, n. 9, p. 1-12, 2013.

NOVELLA. In: **Treccani**. 2025. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/novella/>. Acesso em: 9 de setembro de 2025.

PERODI, Emma. **Le novelle della nonna: fiabe fantastiche**. Introdução de Annamaria Andreoli. Roma: Newton Compton Editori, 1992.

RAMOS, Maria Celeste Tommasello (org.). **Considerações sobre o maravilhoso na literatura e seus arredores**. São José do Rio Preto: UNESP/IBILCE, 2021. E-book (268 p.). Disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/Home/Pos-Graduacao475/Letras/e-book-consideracoes-sobre-o-maravilhoso-na-literatura-e-seus-arredores-2021-versao3.pdf>. Acesso em: 14 de julho de 2025.

RUSSO, Benedetto G. **Emma Perodi**. In: BALEIRO, R.; CAPECCHI, B, G.; ARCOS-PUMAROLA, J. (Orgs.). *E-Dictionary of Literary Tourism*. University for Foreigners of Perugia, 2023.

SANTOS, Sheila Maria dos. **(Des)aparecer no texto: o escritor-tradutor na tradução coletiva de A la Recherche Du Temps Perdu de Marcel Proust**. Tese (doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2018.

SATANASSO. In: **Treccani**. 2025. Disponível em: <<https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/Satanasso>>. Acesso em: 9 de setembro de 2025.

SATANÁS. In: **Houaiss**. 2025. Disponível em: <https://houaiss.online/houaission/plugin_html.php>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

SATANÁS. In: **Michaelis**. 2025. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

SATANÁS. In: **Priberam**. 2025. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/pesquisar>>. Acesso em: Acesso em 28 de julho de 2025.

SATÃ. In: **Houaiss**. 2025. Disponível em: <https://houaiss.online/houaission/plugin_html.php>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

SATÃ. In: **Michaelis**. 2025. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: Acesso em 28 de julho de 2025.

SATÃ. In: **Priberam**. 2025. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/pesquisar>>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

SCANCARELLO, Walter. **I ‘numeri’ di Emma Perodi**. In: MAJO, Anna Maria de; MARTINI, Elisa (orgs.). Emma Perodi: il periodo romano (1878-1898) – Atti del Convegno Internazionale. Roma: Edizioni Clori, 2023, p. 95-102

SCAPIGLIATURA In: **Treccani**, enciclopedia online. Disponível em: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/emma-perodi/>>. Acesso em: 4 de outubro de 2024.

TEMPO. In: **Corriere dell Sera**. 2025. Disponível em: <<https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/>>. Acesso em: 7 de setembro de 2025.

TORRES, Marie Helene C. **Método de análise e crítica de tradução de Antoine Berman: Autorresenha do seu livro Por uma crítica da tradução: John Donne**. Tradução em Revista, Rio de Janeiro, n. 30, p. 192-213, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.53001>>. Acesso em: 14 de julho de 2025.

TORRES, Marie-Hélène. **Por que e como pesquisar a tradução comentada?**. In: HEIDERMAN, Werner; SILVA, Gisele M. de F. da (org.). Perspectivas da

Investigação em Tradução e Interpretação. Florianópolis: DLLE/CCE/UFSC, 2017. p. 15-35. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/40930/1/2017_captiv_mhtorres.pdf. Acesso em: 14 de julho de 2025.

ZAVAGLIA, Adriana; RENARD, Carla M. C.; JANCZUR, Christine. **A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção**. Aletria, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 331-352, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18655/15507>. Acesso em: 14 de maio de 2025.