Cadernos de Tradução
INSTITUTO DE LETRAS - UFRGS
Porto Alegre, n. 49, 2023
ISSN: 2594-9055 / ISSN -L 1807-9873

Itália e Brasil em Tradução

Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva
Gisele de Oliveira Bosquesi
Organização

Cadernos de Tradução
do Instituto de Letras

Número 49, 2023

Itália e Brasil em Tradução

Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva

Gisele de Oliveira Bosquesi

(organizadoras)

UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS –UFRGS

DIREÇÃO
Carmem Luci da Costa Silva (Diretora)
Marcia Montenegro Velho (Vice-Diretora)

COMISSÃO EDITORIAL
Gisele de Oliveira Bosquesi
Cristian Macedo

ORGANIZAÇÃO DESTE NÚMERO
Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva
Gisele de Oliveira Bosquesi

ISSN 2594-9055
ISSN-L 1807-9873

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras
Av. Bento Gonçalves, 9500 -CEP 91540-000 -Porto Alegre (RS)
https://www.ufrgs.br/letras/

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: / i

Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva
Gisele de Oliveira Bosquesi

ARTIGO

EM BUSCA DO MÉTODO: COMO ANALISAR ADAPTAÇÕES DE NARRATIVAS FICCIONAIS PARA A TELEVISÃO / 1

Regina Farias de Queiroz

TRADUÇÕES E TRADUÇÕES COMENTADAS

NOVELAS X E LXV DO IL NOVELLINO (SÉC. XVIII) TRADUZIDAS PARA O PORTUGUÊS/ 24

Autor anônimo
Tradução: Eduarda Tadwald Nunes, Ivana Isdra, Julio Soares da Silva Neto e Victória Medeiros da Silva

TOBLACK: TRADUZINDO A CIDADE-SANATÓRIO DE CORAZZINI / 27

Autor: Sergio Corazzini
Tradução e comentários: Henrique Franco Orige

A TRADUÇÃO DOS NOVE PRIMEIROS CAPÍTULOS DE TETTO MURATO E A POÉTICA E A OBRA DE LALLA ROMANO / 35

Autora: Lalla Romano
Tradução e comentários: Wiliam Farnesi

Apresentação

O número 49 da *Cadernos de Tradução* – "Itália e Brasil em Tradução" – reúne trabalhos de pesquisadores e tradutores brasileiros que se debruçam sobre textos em língua italiana e questões relevantes aos estudos da tradução. Nesse debruçar-se, o objetivo principal é verificar de qual forma ocorre a conjugação de culturas (SPIVAK, 2003) e, por consequência, as possibilidades de quem traduz em face ao texto-fonte. Além disso, uma vez que o tradutor é convidado a mobilizar diversas dimensões do material textual, trabalhando por exemplo com aspectos retóricos, estilísticos e terminológicos, vêm à tona reflexões que tocam a questão da forma, pensando a obra literária a ser traduzida do ponto de vista de seu caráter estético e entendida como um objeto criado "através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética" (CHKLOVSKI, 1978, p. 41). Nesse sentido, o presente número procurou acolher textos e relatos da experiência tradutória discente e docente.

No artigo *Em busca do método, como analisar adaptações de narrativas ficcionais para a televisão*, a autora Regina Farias de Queiroz, atualmente professora adjunta de língua italiana e produção textual da Universidade do Estado do Amazonas, propõe um modelo para a tradução intersemiótica tomando como base seus estudos sobre a adaptação para a televisão da obra *I Promessi Sposi*, de Alessandro Manzoni.

A primeira das traduções aqui oferecidas é um recorte do trabalho atualmente empreendido por bacharelandos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em nível de iniciação científica, que tem como objeto uma das primeiras coletâneas escritas em língua vulgar italiana, de autoria anônima. Os dois textos escolhidos para a tradução tratam de temas recorrentes ao longo da coletânea, como a resolução de contendas baseadas em curiosos jogos retóricos.

A segunda tradução também é fruto do Bacharelado em Letras Italiano da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mais especificamente do trabalho de conclusão de curso defendido por Henrique Franco Orige, em setembro de 2023, cujo *corpus* é a tradução comentada da coletânea poética *L'amaro calice*, do poeta Sergio Corazzini. Para o presente número, Henrique nos oferece um recorte com a apresentação do poema "Toblack".

Concluindo o número, Wiliam Farnesi, mestre em Letras pela Universidade de São Paulo, apresenta a tradução dos nove primeiros capítulos da obra *Tetto murato*, de Lalla Romano. A fim de contextualizar a escrita e a poética de Romano, o tradutor também oferece um panorama de sua trajetória literária e dos principais nomes que compõem sua fortuna crítica.

Boa leitura!
Aline Fogaça | Gisele Bosquesi

EM BUSCA DO MÉTODO: COMO ANALISAR ADAPTAÇÕES DE NARRATIVAS FICCIONAIS PARA A TELEVISÃO[1]

Regina Farias de Queiroz[2]

Resumo: Neste artigo, pretendo apresentar uma proposta simplificada de metodologia para aplicação em pesquisas das áreas de intermidialidades, tradução intersemiótica e adaptações audiovisuais, mais especificamente, nos estudos que dizem respeito às adaptações televisivas, a partir de uma releitura das metodologias propostas por Stam (2006) e Casetti e Dio Chio (2006). O resultado desse estudo culminou na sistematização de um quadro metodológico composto por categorias de análise, a fim de ser aplicado à análise de adaptações de clássicos literários para a mídia televisiva, focando nos aspectos linguísticos das produções, no que se refere à língua falada.
Palavras-chave: Adaptação. Metodologia de análise. Literatura e televisão. Literatura italiana.

Abstract: In this article, I intend to present a straightforward methodology proposal ideally applicable to research in the fields of intermediality, intersemiotic traduction and audiovisual adaptations, more specifically, in studies concerning television adaptations, following on from a re-reading of the methodologies as proposed by Stam (2006), Casetti e Di Chio (2006). The results of this study culminated in the systematization of a methodological framework, consisting of analysis categories, applicable to the analysis of literature classic adaptations for the television medium, with a focus on the linguistic aspects of the productions, in what concerns the spoken language.
Keywords: Adaptation. Analysis methodology. Literature and television. Italian literature.

1. Introdução

Os pesquisadores que estudam o produto das relações entre literatura e audiovisual por vezes não se ocupam em sistematizar metodologias que facilitem a sua atuação enquanto analistas. Desse modo, ainda que sejam bem fundamentadas teoricamente, muitas pesquisas desse tipo são realizadas de modo intuitivo, sem uma sequência lógica e organizada dos componentes de análise do *corpus*. Algumas vezes, essas análises se limitam apenas ao estudo das imagens, desconsiderando o material verbal e até mesmo o próprio texto literário que antecede o produto audiovisual. Outras vezes, elas se limitam a apontar semelhanças e divergências entre o texto literário e o texto adaptado, não trazendo um aprofundamento dessa relação e, consequentemente, não apresentando um resultado relevante e claro para o leitor.

[1] O presente trabalho é resultado de um projeto de pós-doutorado com o mesmo título deste artigo, realizado no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, sob a supervisão do Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva, entre maio de 2021 e maio de 2022.

[2] Professora Adjunta de Língua italiana e Produção textual da Universidade do Estado do Amazonas, Dra. Em Linguística Aplicada (UNICAMP) com Pós-doutorado em Estudos da Tradução (UFC). Email: rqueiroz@uea.edu.br

Como consequência disso, o que deveria ser um texto analítico com base em critérios de categorização alinhados aos objetivos da pesquisa resulta em um texto meramente descritivo, que apenas reconta a trama do livro e o roteiro do filme ou da (mini)série por meio de uma sequência de imagens ou por meio de uma lista das diferenças entre um e outro. Convém pontuar que essas diferenças, geralmente, colocam o audiovisual (ou as adaptações) como inferiores ao livro. Nesse sentido, o analista mais inexperiente encontra dificuldades para analisar uma adaptação audiovisual, e o seu leitor, por sua vez, nem sempre consegue apreender a metodologia adotada na pesquisa. Dada a escassez de materiais que se destinam à sistematização de um método mais objetivo, simplificado e introdutório para a finalidade aqui discutida, proponho a sistematização de um modelo que auxilie os pesquisadores dos estudos de adaptação. Sendo assim, com este artigo, pretendo contribuir para os estudos de televisão, pois ainda não há um modelo pensado para a adaptação de textos literários para essa mídia em específico e, menos ainda, com enfoque no material verbal.

Na maioria das vezes, os pesquisadores precisam recorrer a metodologias aplicadas às adaptações cinematográficas, mas, mesmo em relação a essas adaptações, são raras as propostas sistematizadas de análise. Pensar a sistematização de um quadro metodológico não é uma ação inédita, mas é uma ação necessária, já que a maioria dos trabalhos acadêmicos sobre o tema não apresenta uma análise sistematizada e específica, o que pode fragilizar a metodologia da pesquisa e o campo acadêmico como um todo, já que não há uma organização clara, objetiva e de fácil compreensão. Assim, a diferença da presente proposta para as demais, reside no fato de ela estipular a esquematização de um passo a passo detalhado para essa tarefa, pautado especificamente na mídia televisiva. Esse passo a passo pode auxiliar os pesquisadores dessa área em suas análises, por meio de uma facilitação e de uma organização do processo analítico. Nos últimos anos, deparei-me com uma grande quantidade de publicações acerca da adaptação de romances literários para o cinema, em detrimento de poucas publicações sobre a adaptação televisiva de textos literários de modo geral. Na ausência de referenciais teóricos destinados à adaptação televisiva, procurei me apropriar de alguns modelos teóricos-metodológicos que tratavam da adaptação fílmica. Nesse contexto, pude constatar que, embora o cinema e a televisão sejam ambas mídias audiovisuais, elas necessitam de instrumentos de análise distintos.

Contudo, é preciso, antes de apresentar a proposta de metodologia, estabelecer alguns conceitos como ponto de referência para se discutir de forma mais sistemática esse fenômeno da adaptação, a fim de compreendermos, de antemão, que há possibilidades variadas de relações

a serem estabelecidas entre os textos, as quais são abordadas em áreas também variadas, como é o caso dos Estudos de Tradução e dos Estudos de Intermidialidades. Além disso, em um mundo tão globalizado e influenciado pelas mídias, fica cada vez mais difícil estabelecer "fronteiras conceituais" para diferenciar uma área da outra. Mesmo assim, a pesquisa acadêmica se faz com base em recortes do objeto de estudo, e, nesse ponto, deparamo-nos com a tarefa de delimitar áreas de estudos e definir conceitos. Dessa maneira, para fins práticos de delimitação, insiro este trabalho nos estudos de adaptação, buscando assim um enfoque mais específico nessa área, mas não uma limitação a essa área (com isso, nada impede que outras áreas também dialoguem com este estudo em algum momento).

Para tanto, parto do princípio de que "a adaptação pode ser descrita do seguinte modo:- uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; - um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação; - um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada" (HUTCHEON, 2011, p.30). Nesse sentido, entendo a adaptação como o resultado de um processo de transformação de textos em qualquer tipo de suporte; esse processo parte, na maioria das vezes, do livro, e resulta em um texto ressignificado, como é o caso de uma adaptação televisiva.

2. A adaptação televisiva

A adaptação de romances literários para o cinema e, posteriormente, para a televisão, era, no início de sua prática, vista de modo negativo pelo meio acadêmico, já que, até o surgimento da crítica televisiva, a televisão era praticamente desconhecida, e não havia uma teoria própria sobre ela. Com o tempo, o estudo da televisão foi sendo levado mais a sério a nível acadêmico, por volta dos anos 1970, quando alguns autores mais próximos da Literatura, como Umberto Eco e Raymond Williams, começaram a teorizar sobre a televisão como um objeto de estudo. Nesse contexto, devido à sua própria configuração, a sociedade passou a influenciar a grade de programação e, em contrapartida, a deixar-se influenciar por ela, conforme defende Grasso (2011). A televisão ganhou espaço no campo das Ciências Humanas, quando se percebeu:

> [...] a capacidade deste meio de mudar hábitos e estilos de vida pessoais e familiares por toda a parte, de despertar a atenção à sua volta e de propor modelos de comportamento, de representar uma forma significativa de uso

> diário do tempo e de construir um ponto de referência para aqueles que a assistem (MENDUNI, [1998] 2002, p. 11)[3, 4].

Nessa conjuntura, a televisão se tornou, de acordo com Wolton (1996), um objeto de difícil análise, por conta da sua trivialidade e do seu poder midiático sobre a sociedade. Para Bonanno (1991, p. 95), "cada mídia nos diz 'algo', tanto com base nos conteúdos que transmite como nas linguagens que utiliza e nos pontos de vista a partir dos quais observa e comenta. O objetivo do pesquisador é, portanto, focar nesse 'algo'"[5]. Na busca por esse "algo", o pesquisador pode estudar a televisão sob diferentes pontos de vista. Dessa forma, historicamente, as mídias audiovisuais passaram a ser vistas com outros olhos. Nesse contexto, foram assumidas outras perspectivas, o que permitiu o rompimento da antiga dicotomia "original *versus* adaptação" e fez com que se ampliassem as pesquisas na área. Nesse sentido,

> [...] abriu-se espaço para a análise de temas abordados na pós-modernidade, tais como: identidade, gênero, memória e nação. Desse modo, foi possível romper com a perspectiva dos estudos de tradução intersemiótica – até então, entendida apenas sob o aspecto da comparação entre o texto-fonte e o texto-alvo – e também ampliar esses estudos dentro do panorama global proposto pelos Estudos Culturais. Diante dessa nova perspectiva, o cânone literário vai paulatinamente perdendo a sua supremacia e "sacralidade" ante as mídias (QUEIROZ, 2021, p. 52).

Sendo assim, questões que antes não recebiam destaque passaram a ganhar espaço a partir de uma perspectiva mais moderna sobre os estudos de adaptação. Passou-se a considerar também questões ligadas à interpretação, já que a adaptação seria uma releitura de uma obra, não um produto totalmente dependente dela. Ou seja, houve o questionamento da supremacia da mídia escrita diante da mídia audiovisual. Em relação à interpretação, Venuti (2007, p. 27) explica que ela:

> [...] é sobredeterminada pela situação cultural e pelo momento histórico em que a adaptação é produzida, de modo que, ao interpretar materiais anteriores, a adaptação intervém em uma conjuntura específica de relações e desenvolvimentos sociais, independentemente de o cineasta pretender intervir em lutas políticas ou tomar partido nas divisões sociais[6].

---

[3] "[...] *la capacità di questo mezzo di modificare ovunque abitudini e stili di vita personali e familiari, di suscitare attenzione attorno a sé e di proporre modelli di comportamento, di rappresentare una forma significativa di uso quotidiano del tempo, e di costruire un punto di riferimento per coloro che la guardano*".

[4] Todas as traduções não referenciadas neste artigo são minhas.

[5] "*Ogni medium ci dice 'qualcosa' sia in base ai contenuti che veicola sia in base ai linguaggi che usa e ai punti di vista dai quali osserva e commenta. Scopo del ricercatore è mettere a fuoco quel 'qualcosa'*".

[6] "*[The interpretation, furthermore,] is overdetermined by the cultural situation and historical moment in which the adaptation is produced, so that in interpreting prior materials the adaptation intervenes in a specific conjuncture of social relations and developments, regardless of whether the filmmaker intends to intervene in political struggles or to take sides in social divisions*".

Conforme exposto pelo autor, questões de adaptação envolvem elementos sociais e históricos, que não podem ser dissociados dos objetivos das adaptações dentro de uma determinada sociedade. Ou seja, não há espaço para a visão "tradicional" de adaptação como um mero produto advindo de um original ou como algo inferior a ele. É necessário considerar todo o contexto histórico e social no qual a sua produção e a sua recepção estão envolvidas.

Com essas transformações, surgiram alguns pesquisadores que começaram a formular estudos especificamente para as adaptações audiovisuais, como é o caso Robert Stam (2006). Esse autor discute a adaptação de romances para o cinema, questionando a visão tradicional de "perda" ou até mesmo de "violação" do texto literário. Ele se opõe a essa visão, criticando o preconceito existente nela e a defesa do texto literário como algo superior ao texto cinematográfico. Em vez disso, o autor busca apontar os ganhos desse processo, a partir de uma proposta metodológica para a análise das adaptações fílmicas. Entretanto, Stam se refere especificamente ao cinema, assim como a maioria dos pesquisadores na área de adaptação audiovisual.

Com o conceito de arte mudando bastante nos últimos tempos, o preconceito com as adaptações televisivas das obras literárias também foi diminuindo. Sendo assim, os conceitos de fidelidade e – por que não dizer também – de originalidade foram perdendo o espaço privilegiado que ocupavam antigamente, apesar de terem deixado seus rastros. Em uma época na qual as diferenças e as pluralidades ganham cada vez mais espaço na sociedade, podemos considerar que as adaptações são instrumentos capazes de dar voz às diferenças, como a diferença linguística, por meio das diferentes falas das personagens:

> O texto verbal transmitido na TV é, em princípio, o resultado da relação sinérgica entre autores/diretores/produtores/editores e apresentadores/atores, tendo em vista que os autores se preocupam menos, talvez, com os textos verbais do que com as modalidades estruturais e comunicativas do programa, em relação à sua abordagem, à finalidade e ao público-alvo; nos textos dialógicos, então, evidentemente, a interação intervém entre as diferentes vozes presentes na transmissão (ALFIERI; BONOMI, [2012] 2014, p. 11)[7].

Ou seja, tais "vozes" na transmissão abrem espaço para a exposição das variações linguísticas, das diferenças, das identidades (culturais e sociais) e, consequentemente, para a

[7] "*Il testo verbale trasmesso in tv è in linea di massima il risultato del rapporto sinergico tra autori/ registri/ produttori/ editori e conduttori/ presentatori/ attori, tenendo conto che gli autori si preoccupano forse meno dei testi verbali che delle modalità strutturali e comunicative del programma, in relazione alla sua impostazione, alla finalità e al target di spettatori a cui si rivolge; nei testi dialogici, poi, evidentemente, interviene l'interazione tra le diverse voci presenti nella trasmissione*".

reflexão sobre elas, a partir dos propósitos de determinada adaptação dentro de uma sociedade. Por isso, os estudos de adaptação dialogam com diversas áreas. Por exemplo, tem se tornado uma prática comum a adaptação de romances literários para as telas com um viés que perpassa os estudos culturais e de identidade, a fim de, propositalmente, "transgredir" o que, em outras épocas, foi escrito com base nos modelos de uma sociedade normativa. "Transgredir" é, nesse sentido, quase que obrigatório, quando se quer dar voz a temáticas antes vistas como inferiores, tais como as questões de gênero, de etnia e de sexualidade. Perante o exposto, os estudos de adaptação têm um papel importante ao "transgredir", pois permitem, por meio da releitura, (re)construir outras narrativas e outros discursos para a sociedade atual.

3. Considerações iniciais sobre a proposta metodológica

Na tentativa de propor um modelo para a análise de adaptações de textos escritos para a televisão, pensamos na problemática que se põe ao pesquisador de como analisar narrativas adaptadas da literatura, pois, nas pesquisas que envolvem essas produções, carecem metodologias bem definidas de análise.

Faz-se necessário, inicialmente, pontuar que tal mídia pode ser considerada uma mídia mais local, ou seja, uma mídia que, mais do que outras, exige de seu consumidor uma rede muito maior de elementos extratextuais para a produção de sentidos. Essa necessidade de reconhecer os referentes culturais em um texto televisivo adaptado aponta para o resultado de uma mescla cultural ou de um hibridismo, para usar o termo de Homi Babha (1995), que considera o discurso como uma construção de significados, apoiada em transformações culturais, por meio das interpretações.

É necessário considerar que, mesmo assim, é a questão local que determinará a importação (ou não) de séries, devido, por exemplo, às preferências do público, às questões sociais e de censura, entre outras. Sendo assim, considero que não são todas as séries e telenovelas que podem ser exportadas. Do mesmo modo, não é certo que uma mesma série faça igual sucesso em todos os países onde é transmitida, justamente porque cada país tem uma cultura diferente e vivencia questões sociais diferentes.

Dessa forma, conhecer o contexto de produção e a autoria é fundamental para se iniciar qualquer análise. Nesse ponto, retomo o quadro metodológico de Stam (2006), que apresenta um modelo de análise para as adaptações audiovisuais focado, principalmente, no cinema e baseado em três categorias de análise: (1) análise estrutural (subdividida em autoria,

personagem e narratologia); (2) análise contextual (subdividida em contexto temporal, censura, ideologia e discurso social; inserção em uma época anterior ou atualização e cenário nacional ou transnacional); e (3) narratologia comparativa (na qual o analista procura responder o porquê das diferenças nos dois textos, estabelecendo uma comparação).

Corroboro as ideias de Stam (2006), quando o autor defende que, ao analisarmos uma adaptação audiovisual, devemos nos preocupar em analisá-la sob dois aspectos, os quais ele chama de análise estrutural e análise contextual. No primeiro caso, o pesquisador se atenta para a estrutura do texto adaptado e para os elementos que compõem a sua narrativa. Nesse sentido, analisam-se a construção dos personagens, do tempo e do espaço e as modificações do enredo, além da autoria. No segundo caso, todavia, o olhar do pesquisador se volta para fora do texto adaptado, observando o contexto cultural em que esse texto está inserido. Sob essa perspectiva, analisamos o contexto temporal, o lugar onde foi produzida a adaptação, as questões referentes à censura, à ideologia e ao discurso social, já que "a obra é reescrita para alinhar-se à poética dominante" (LEFEVERE, 2007, p. 40). Dessa forma, a rede de elementos extratextuais – à qual me referi anteriormente – se sobrepõe ao próprio texto enquanto "estrutura".

Na categoria "análise estrutural", formulada por Stam (2006), o autor trata de questões relacionadas à ideologia e ao discurso social. Entretanto, penso, enquanto linguista, que tais questões não podem ser trabalhadas fora do texto, mas considerando o contexto de produção, pois elas se materializam de forma mais concreta na linguagem. Assim, para lidar com esse assunto, é preciso analisar a construção dos discursos sociais por meio, sobretudo (mas não exclusivamente), das falas das personagens, pois é principalmente por meio do discurso que conhecemos seus anseios, seus segredos e suas opiniões. Por isso, trago uma reformulação dessa categoria.

Nessa perspectiva, o discurso ocupa um lugar marcado no tempo e no espaço; é o que Casetti e Di Chio (2006) chamam de "evento", e, nesse lugar, coexistem várias vozes coletivas. A escolha dos vocábulos, a posição dos advérbios, as entonações e as pausas marcam o discurso de um falante e dão pistas sobre a sua personalidade. Não menos importantes são as variações linguísticas presentes no discurso desse falante, que podem ser extremamente reveladoras, já que deixam traços de sua origem, sua identidade, sua posição social e seu grau de formalidade nos ambientes.

Como já disse anteriormente, o modelo proposto por Stam (2006) foi pensado para analisar adaptações cinematográficas. Já que meu propósito de análise se destina às adaptações televisivas, também tomei como referência outros autores que se pautam na televisão como

objeto de estudo. Nesse sentido, os autores italianos Francesco Casetti e Federico Di Chio (2006) propõem algumas possibilidades de análise para pesquisas que tomam a televisão como objeto de estudo, a partir de três perspectivas diferentes: a produção, a oferta televisiva e o consumo, os quais, por sua vez, podem estar presentes em onze diferentes grandes áreas de estudos. Entre as áreas apresentadas, aquelas que mais dialogam com a minha proposta de um modelo de análise de adaptação de romances para a televisão são as áreas 10 e 11, respectivamente, "análise dos textos televisivos" e "os Estudos Culturais". No tocante à área 10, concordo com os autores, quando eles consideram um programa de televisão como uma realização linguística, com regras e funcionamento próprios, responsáveis pela construção dos sentidos direcionados ao telespectador. Para eles:

> [...] a análise textual visa à recuperação de conjunturas essenciais: por um lado, desloca o foco sobre os componentes concretos do texto e sobre as formas em que ele é construído e funciona; por outro lado, amplia a atenção para as formas em que os temas de que se fala são valorizados e para as formas de comunicação do próprio discurso (CASETTI; DI CHIO, 2006, p. 212)[8].

Essa perspectiva de enxergar um programa televisivo como um construto textual, passível de análise, dialoga com a concepção de pesquisa das linguistas italianas Alfieri e Bonomi ([2012], 2014), que concebem o texto televisivo como um construto linguístico, no qual o material verbal não pode ser desvinculado do material visual. Nesse sentido, para Casetti e Di Chio (2006), é necessário assistir a um programa de televisão fazendo uma leitura, tal qual se faz a leitura de um livro. Esse esquema de leitura servirá, então, como um instrumento de análise para o pesquisador da área. Desse modo, a produção televisiva precisa ser decomposta, para depois ser recomposta, do mesmo modo como é realizado nas análises de Linguística, em que o enunciado é decomposto em partes menores e depois recomposto, para se chegar à sua interpretação.

Casetti e Di Chio consideram, na perspectiva dos Estudos Culturais, o texto televisivo não apenas como um construto linguístico, mas também como um evento (acontece em determinado tempo e espaço), como uma proposta (o texto televisivo propõe interpretações para quem o assiste) e como um recurso (o telespectador interpreta o texto televisivo de acordo com suas funções sociais). Dessa forma, os autores consideram, como objeto de estudo, "a relação entre televisão e sociedade, funções e ideologias" (CASETTI; DI CHIO,2006, p. 29). Com isso,

[8] "[...] *l'analisi testuale mira a recuperare snodi essenziali: da un lato essa sposta l'attenzione sulle componenti concrete del testo, e sui modi in cui esso è costruito e funziona; dall'altro lato essa allarga l'attenzione ai modi in cui vengono valorizzati i temi di cui si parla, e alle forme di comunicazione del discorso stesso*".

é interessante notar que mesmo uma análise pautada nesse viés não desconsidera os aspectos linguísticos e que essas abordagens podem, portanto, ser complementares.

Diante do exposto até o momento, convém pontuar que, ao abordarmos adaptações televisivas, estamos tratando de questões culturais, identitárias e políticas, que compõem o contexto de produção e que conduzem às escolhas dos adaptadores. Sendo assim, é mister pautar as análises de adaptações televisivas sob dois aspectos, conforme defende Stam (2006): contextual e estrutural. Para tanto, revisitei os autores aqui mencionados e sistematizei um modelo próprio de análise, o qual descrevo a seguir.

Revisitando a proposta de Stam (2006), tomo dois elementos, dentre os três que ele apresenta, como sendo os mais importantes para formular um novo quadro teórico, o qual proponho aqui: a autoria e a análise contextual. Baseando-me nessas categorias do autor, considero, para esta sugestão de modelo, duas categorias semelhantes: (1) autoria, direcionada aos diretores e aos produtores da adaptação, bem como à emissora de televisão, que veicula a adaptação; e (2) contexto de produção, relacionado ao tempo e ao espaço, com suas especificidades e com seus discursos sociais vigentes; para essa última categoria, também me baseei em Casetti e Di Chio (2006). Tomando como referência as contribuições desses últimos autores citados, bem como as de Alfieri e Bonomi ([2012], 2014), sugiro uma terceira categoria de análise: (3) aspectos linguísticos.

Dentro da minha perspectiva metodológica, a análise das personagens em uma adaptação é outro fator-chave para a discussão do pesquisador, pois é a partir dos personagens que obteremos o material verbal que, por sua vez, aponta as temáticas com as quais podemos fazer um estudo comparativo entre livro e série. Por isso, defendo a necessidade de fazer da discussão do personagem uma categoria própria de análise. Sendo assim, parece-me fazer mais sentido analisar as questões de identidade numa adaptação partindo também da produção discursiva dos personagens e não apenas do contexto de produção da obra (embora eu também considere o contexto de produção como uma categoria de análise).

Entendo, com isso, que os aspectos linguísticos estão correlacionados aos aspectos sociais. Isso se mostra de modo muito verossímil nas narrativas televisivas com personagens que dão voz aos discursos produzidos na sociedade atual (ou que tentam escrever novos discursos disruptivos). Assim, “a capacidade da televisão de intervir na realidade social e de

modificá-la nos conduz a questões sobre as funções sociais desempenhadas pela mídia". (CASETTI; DI CHIO, 2006, p. 263)[9]. Sobre essas funções, vale observar que:

> enquanto *corpus* imponente de narrativas produzidas especificamente para a televisão e apreciadas por milhões de telespectadores, a ficção expressa valores sociais e éticos essenciais: a) *função identitária* com efeitos modeladores; b) *função mimético-diegética* ou de simulação cognitiva através da narração; c) *função lúdica* ou de entretenimento, com rituais de consumo bem determinados (ALFIERI; BONOMI, 2014, p. 99, grifos no original)[10].

Diante do exposto até então, proponho, a partir da teoria e das considerações apresentadas, a organização de um quadro teórico-metodológico para a análise de narrativas televisivas, a partir de um estudo que enfoque a figura de um ou mais personagens. Vale lembrar, aqui, que as várias áreas do conhecimento podem adotar diferentes perspectivas de análise para um mesmo objeto. Contudo, a minha visão analítica enquanto pesquisadora parte da Linguística aplicada, de modo que o meu olhar recai, primeiramente, nas questões linguísticas e só depois estabeleço associações com outras linguagens, tendo sempre da palavra como o ponto de partida.

Mediante o exposto, convém observar como a adaptação é percebida nas diferentes áreas de conhecimento. É perceptível, por exemplo, quando vemos os trabalhos de adaptação localizados na área de Literatura Comparada, que o analista foca na palavra para a sua interpretação do texto. Já na discussão da adaptação dentro da Linguística, alguns trabalham com a análise do discurso em filmes, e isso se dá também pela palavra. Se pensarmos na Sociolinguística, ela pode tomar uma adaptação para analisar as variações linguísticas em comparação com o livro, e isso também ocorre pela palavra. Se, por outro lado, pensamos na área da Sociologia que quer trabalhar com literatura e audiovisual, as questões sociais nascem de discursos atrelados a imagens. Embora exista a máxima "uma imagem diz mais que mil palavras", o que estou querendo dizer é que, para mim, não é possível analisar a adaptação de um romance sem partir do texto verbal, porque é no texto verbal que se revelam muitas das dinâmicas que conduzem as estratégias de adaptação. Contudo, é primordial esclarecer que não descarto a parte visual; tanto é assim que ela faz parte do modelo de análise que proponho aqui.

---

[9] "*La capacità della televisione di intervenire sulla realtà sociale e di modificarla porta a interrogarsi sulle funzioni sociali svolte dai media*".

[10] "*In quanto corpus imponente di storie realizzato espressamente per il piccolo schermo e fruito da milioni di telespettatori, la fiction esplica essenziali valenze sociali ed etiche: a)* funzione identitaria *con effetti modellanti; b)* funzione mimetico-diegetica *o di simulazione cognitiva attraverso la narrazione; c*) funzione ludica *o di intrattenimento, con precisi rituali di consumo*".

4. Aplicação prática do modelo de análise

Mediante o exposto, apresento, a seguir, a aplicação prática do quadro teórico já descrito. Para tanto, utilizo-me de um exemplo de análise da adaptação televisiva *Renzo e Lucia*, dirigida por Fracesca Archibugi (2004), baseada no romance italiano *I promessi sposi, de Alessandro Manzoni* (1840-1842). O meu objetivo, nesta seção, é exemplificar as etapas do modelo que estou propondo, partindo da análise de uma única cena com poucos segundos de duração, com enfoque no protagonista da trama, e mediamente a delimitação dessa cena, dou prosseguimento à análise da minissérie de modo mais amplo.

Fase 1: Procedimentos de seleção e tratamento do *corpus*

Nessa primeira fase, exponho o que seriam os primeiros passos de qualquer pesquisa que analisa uma adaptação televisiva: o levantamento de informações básicas e a coleta de dados, para, a partir daí, o pesquisador pensar nas etapas de análise propriamente ditas. Essa primeira fase é essencial para que haja uma boa organização do material de análise, pois isso facilita muito o trabalho do analista, posteriormente.

a) Escolha do texto literário e da adaptação televisiva, com a síntese das informações básicas

A primeira atividade a se fazer na organização dos dados da pesquisa é coletar as informações de autoria, produção, quantidade de capítulos, entre outras, conforme mostro a seguir.

Texto literário: *I promessi sposi*, de Alessandro Manzoni, de 1842 (*Os noivos*, na tradução brasileira, de Fracisco Degani).

Trama: o livro retrata a história de um casal de noivos, Renzo e Lucia[11], dois jovens simples e iletrados que vivem na região da Lombardia, na Itália, e são impedidos de se casarem, por conta de um poderoso membro da elite espanhola, que detém o domínio da região, chamado don Rodrigo. Esse último manda os seus capangas ameaçarem de morte don Abbondio, o

[11] Neste texto, mantenho os nomes de todos os personagens citados da mesma maneira como constam no texto televisivo, em italiano.

pároco do vilarejo, caso ele celebre o casamento de Renzo e Lucia. A motivação para esse impedimento por parte de don Rodrigo ocorre de modo diferente em cada mídia. No livro, don Rodrigo quer impedir o casamento de Lucia e Renzo por simples capricho, por conta de uma aposta que fez com seu primo para conquistar a moça. Na minissérie televisiva, por sua vez, o impedimento ocorre porque don Rodrigo, de fato, apaixona-se por Lucia e, ela, por sua vez, parece corresponde-lo apenas no início da trama.

Adaptação: *Renzo e Lucia*, minissérie de TV em dois capítulos, produzida pelo Canale 5 e dirigida por Francesca Archibugi; lançada em 2004, na Itália.

b) Elaboração de perguntas norteadoras, que dialoguem com os objetivos da pesquisa

Entendo que uma pesquisa surge de uma problemática, e essa problemática suscita alguns questionamentos para o analista. Ao encontrar a resposta para esses questionamentos, é possível realizar uma conclusão. No exemplo que trago, sugiro, como pergunta norteadora: "Que estratégias foram adotadas na adaptação para ressignificar o texto literário manzoniano e fazê-lo permanecer vivo na memória coletiva dos telespectadores italianos?" A partir desse questionamento, delimito o seguinte objetivo: "analisar de que modo a adaptação televisiva de Achibugi (2004) ressignifica o romance em outros contextos socioculturais, a partir da construção de seus personagens".

c) Seleção de personagem(ns) que caracterize(m) aspectos da temática escolhida

Renzo, o protagonista.

d) Delimitação da temática ligada à personagem

Na construção desse modelo, defendo que cada personagem pode representar uma temática. Pensando no exemplo que trouxe para este artigo, baseado na obra literária de Manzoni, é possível pontuar algumas temáticas relacionadas à construção das personagens: Fra Cristoforo representa o lado bom da Igreja; a Monaca di Monza representa a hipocrisia da Igreja; Renzo representa o povo; e Don Rodrigo representa os poderosos. Diante do exposto, o pesquisador poderia escolher os personagens com base em uma temática ou simplesmente só escolher um personagem representativo e, a partir daí, abordar as suas próprias temáticas.

e) Seleção de capítulos/cenas (no texto literário e no texto televisivo) nos quais esses personagens dialogam com outros

Cena do encontro entre Renzo e don Abbondio, quando Renzo vai tomar satisfação com o pároco sobre o motivo pelo qual ele não pode celebrar o seu casamento com Lucia. No livro, a cena aparece no capítulo 1; na adaptação, no final do primeiro episódio.

f) Captura de imagens representativas

Escolhi a imagem que mostra Renzo, com uma faca na mão, ameaçando don Abbondio.

Figura 1 – Renzo enfiando a faca na cama de don Abbondio

Fonte: Archibugi (2004).

g) Transcrição de fragmentos de diálogos representativos da adaptação (e tradução para a língua de redação da pesquisa, quando for o caso)

De acordo com o exemplo aqui apresentado, precisei fazer a tradução das falas do italiano para o português. Posto isso, cabe ressaltar que algumas vezes, é possível recuperar o texto dos diálogos copiando as legendas, caso o vídeo disponha desse recurso; porém, é necessário atentar-se para o tamanho das falas e selecionar apenas o essencial, fazendo alguns recortes, marcando a supressão de falas com o símbolo "[...]", para a transcrição não ficar muito longa. Na necessidade de transcrever falas em língua estrangeira, por vezes, algumas palavras podem parecer incompreensíveis; nesse caso, recomendo o uso do símbolo "[xxx]", para indicar a supressão de uma palavra ou de um conjunto de palavras, por conta da sua falta de inteligibilidade. Por fim, sugiro o acréscimo de algumas rubricas entre parênteses, a fim de guiar o leitor em relação às características da cena. Segue o exemplo:

Don Abbondio com Renzo

Diálogo em italiano – adaptação de Archibugi (2004)	Diálogo em português – adaptação de Archibugi (2004)
Renzo: *Chi è?! Chi è?!* [gritando] Don Abbondio: *Fermo! Bene.. è don... è don Rodrigo.Qui non si tratta di diritto* [pausa] *è la forza.*	Renzo: Quem é?! Quem é! [gritando] Don Abbondio: Parado! Bem... é don... don Rodrigo.Aqui não se trata de direito [pausa] é a força.

Fonte: Archibugi (2004).

Fase 2: Procedimentos de análise geral

Nesta fase, o analista revisita todas as suas anotações e todos os materiais que separou com base nas etapas descritas na primeira fase. Essas anotações soltas e pontuais, juntamente com as transcrições de textos e com as capturas de imagens, constituem um levantamento de dados, um recorte das partes do texto literário e do texto televisivo, recorte esse importante na delimitação do *corpus*. Contudo, esse material necessita ser organizado e apresentado ao leitor em forma de texto. A escrita do texto de pesquisa, por sua vez, não se dá de modo automático, pois esse é um processo de construção e de organização das informações que se têm em mãos. Por isso, aconselho que esse texto seja escrito por etapas, como se fosse o preenchimento de uma *checklist*, para orientar o pesquisador na sua análise e, consequentemente, o leitor no seu entendimento. Dessa forma, o analista conseguirá contemplar todas as etapas básicas de análise de uma adaptação televisiva, de acordo com os pressupostos teóricos que apresentei nas sessões anteriores deste artigo.

As etapas que apresento na fase 2 visam apenas à organização do material de análise. Elas serão preenchidas de acordo com o que é mais importante para cada pesquisa, sem se perderem de vista os objetivos e as perguntas norteadoras que o pesquisador se propôs a investigar. Ou seja, essas etapas ajudam a sistematizar o material que o pesquisador selecionou. Nesse sentido, vale pontuar que a base teórica e os exemplos selecionados, com os quais o pesquisador estruturará esse texto, dependerão dos seus objetivos na sua pesquisa. Por isso, o que proponho é um modelo amplo, que possa ser aplicado pelos pesquisadores aos seus propósitos específicos, mas que, ao mesmo tempo, dê a possibilidade a cada pesquisador de especificar o seu objeto de estudo dentro dessas etapas propostas. Sendo assim, a nomeação das etapas fala por si só e, por isso, dispensa teorizações. A fim de esclarecer essas etapas, aplico, a seguir, em forma de texto discursivo, os procedimentos demonstrados na fase 1.

a) Contextualização da cena selecionada no texto literário

Renzo é o protagonista da trama, junto com a sua noiva, Lucia. Eles estão com o casamento marcado, e a celebração ficaria por conta de don Abbondio, o pároco do vilarejo de Lecco. Entretanto, don Abbondio inventa uma desculpa para adiar a celebração. Renzo, descontente com a situação, tenta tirar satisfações com o pároco a respeito de quem poderia tê-lo ameaçado para não celebrar o casamento.

b) Citação do texto literário

Nesse ponto, faz-se necessário que o olhar do pesquisador se volte para o texto de partida, pois a adaptação só existe na relação entre o texto literário e o texto televisivo (no caso desta pesquisa). Por conseguinte, da mesma forma que na análise são necessárias referências de cenas da adaptação, são também necessárias referências de passagens do livro, que dialoguem com essa adaptação, de modo que possam estabelecer um rumo para a análise comparativa entre texto televisivo e texto literário. No exemplo que utilizo, escolhi uma citação que representa algumas características de Renzo e a sua atitude inicial na cena retratada. Segue o exemplo:

"Lorenzo, ou, como todos chamavam, Renzo, não se fez esperar muito. Apenas lhe pareceu a hora de poder, sem ser indiscreto, apresentar-se diante do pároco; foi até à paróquia com a alegre fúria de um homem de vinte anos que vai se casar naquele dia com a mulher que ama" (MANZONI, 2012, p. 44).

c) Contextualização da cena selecionada no texto televisivo

Contextualizar é, em poucas palavras, dizer onde se passa a cena, quem são os personagens que a compõem, observando o que foi modificado na contextualização da mesma cena no texto literário e analisando esses efeitos no produto da adaptação. Aqui, o analista faz seus apontamentos e, a partir deles, elabora o texto final de síntese comparativa (usado na fase 4a). A seguir, há um exemplo desses apontamentos:

A cena do texto televisivo é bem parecida com a cena do texto literário, com algumas pequenas diferenças. Enquanto, no livro, temos uma descrição muito esmiuçada dos

sentimentos de Renzo e um diálogo longo entre ele e o pároco, na adaptação, seus sentimentos são revelados por meio dos gestos. As palavras são poucas, mas muito assertivas.

d) Apresentação da transcrição de fragmentos de diálogos na adaptação

Transcrição apresentada no item 1- g).

e) Descrição da cena com base nos recursos audiovisuais

Faz-se necessário deixar claro, neste modelo metodológico, que a parte visual é de fundamental importância para a compreensão da parte verbal, em uma relação de interdependência. No entanto, o ponto de partida será sempre o material verbal. A seguir, faço um exemplo de descrição de cena com base nos recursos audiovisuais.

A cena a ser analisada está registrada no primeiro episódio da minissérie, quase no final, à 1 hora, 19 minutos e 44 segundos. A cena começa com o *close* da câmera em Renzo, mostrando a sua expressão de fúria. O enquadramento da câmera é alternado de acordo com a fala dos dois personagens, em posição de campo e contracampo, sempre em *close* nos dois, e há um enfoque nas mãos de don Abbondio, em plano detalhe, para mostrar o seu temor. O deslocamento da câmera para mostrar os dois personagens se dá de modo muito rápido, guiando o telespectador e causando um aumento da tensão.

Após o enquadramento em detalhe das mãos de don Abbondio, a imagem se amplia em plano conjunto fechado, mostrando as duas personagens dentro do quarto de don Abbondio, com iluminação lateral e tons marrons. Nesse enquadramento, Renzo está à esquerda, inclinado sobre a cama, e o outro personagem à direita, em uma posição mais baixa, demonstrando que está acuado diante da ameaça do rapaz. Em meio aos dois, é possível perceber a faca centralizada na imagem do plano conjunto.

Fase 3: Procedimentos de análises específicas

Nessa fase, o analista deverá aprofundar suas análises com base em seu recorte de pesquisa e em seus objetivos. Para tanto, é fundamental que o referencial teórico de base da pesquisa dialogue com as análises. A minha proposta de análise da adaptação televisiva prevê três aspectos a serem observados, que considerarei como três categorias de análise, as quais

chamarei aqui de: (1) autoria, (2) contexto de produção e (3) aspectos linguísticos, categorias essas que partem da construção de personagens no texto televisivo. Tais categorias foram sistematizadas a partir das minhas referências de leitura, comentadas nas sessões iniciais, que são, basicamente, Stam (2006) – no qual me apoiei para formular as categorias 1 e 2 –, Casetti e Di Chio (2006) – nos quais me apoiei para formular as categorias 2 e 3 – e Alfieri e Bonomi ([2012] 2014) – nas quais também me apoiei para formular a categoria 3, e de quem tomei o conceito de texto televisivo, central para a minha sistematização. É aqui, na fase 3, que, de fato, o pesquisador toma o que organizou nas etapas anteriores, revisa esse material e o estrutura no texto final. Trato desses aspectos, em separado, a seguir, por meio de alguns comentários relacionados ao exemplo apresentado aqui, que se refere à adaptação do livro para a minissérie.

(1) Autoria

A direção da minissérie é de Francesca Archibugi. Essa minissérie é, entre todas as adaptações televisivas do romance de Manzoni, a única produzida em um canal comercial e dirigida por uma mulher. A emissora que a veiculou é o Canale 5, caracterizado por ter uma grade de programação que privilegia o entretenimento e por não censurar a nudez ou os palavrões ao vivo, ao contrário de outras emissoras mais conservadoras – como é o caso da RAI. A fortuna crítica disponível sobre essa adaptação na internet encontra-se em quantidade bem maior que as dedicadas às demais adaptações da mesma obra. Em uma das entrevistas concedidas pela diretora da produção, ela diz que, depois de outras adaptações do romance manzoniano para a televisão, era necessário fazer algo novo, que prendesse o telespectador do século XXI, e, por isso, quis dar destaque à personagem feminina na obra.

(2) Contexto de produção

O contexto de produção é o ano de 2004; o ambiente retratado no texto televisivo é semelhante ao do livro, ou seja, a região da Lombardia entre 1628-1630 e apresenta um trabalho de fotografia que deixa as imagens bastante escurecidas. O figurino usado também retrata a época do romance. A censura que havia na época da escrita do romance com relação à performatividade feminina não existe mais nessa adaptação, que mostra cenas como a do beijo e a da troca de carícias (antes do casamento) entre os protagonistas, Lucia e Renzo. Além disso,

a adaptação retrata a imagem de uma mulher decidida a sair sozinha de sua cidade; nesse caso, Lucia, que expressa a vontade de ir embora de Lecco sem a companhia de sua mãe.

(3) Aspectos linguísticos

A linguagem usada pelos atores é fluida e próxima da atualidade. No que se refere aos aspectos linguísticos, Archibugi recorreu a uma linguagem mais coloquial que a das produções anteriores e se utilizou da inserção de uma língua marcada pelo regionalismo lombardo e o coloquialismo para atingir o seu objetivo: aproximar a fala das personagens do contexto real. Assim, constatamos que, quando se trata de uma adaptação, o que, em uma época, não é permitido, em outra, pode servir até mesmo de estratégia para alcançar os objetivos propostos pelos adaptadores.

A fim de esclarecimentos a respeito do que foi dito, se pensarmos, por exemplo, nas adaptações televisas da mesma obra manzoniana anteriores a essa, temos, primeiramente, em 1967, um italiano muito literário com o predomínio da norma padrão e de uma dicção que tende a ser neutral, marcando o período didático da televisão italiana[12]. Posteriormente, em 1989, a segunda adaptação da obra traz uma linguagem mais fluída do que na primeira adaptação, porém privilegiando o uso da norma padrão. Vale dizer que por ser uma produção televisiva de cunho comercial para exportação, muitos dos atores eram estrangeiros e, por isso, suas falas eram dubladas do inglês para o italiano. Um dado curioso dessa adaptação, é que Alberto Sordi- um dos atores italianos do elenco- foi criticado pela mídia da época por deixar transparecer o seu sotaque romano. Finalmente, em 2004, a adaptação que tomo como exemplo neste artigo, apresenta propositalmente atores lombardos desconhecidos do público, que não escondem o seu sotaque e apresentam construções sintáticas fora da norma padrão do italiano, mas condizentes com o italiano usual dos falantes.

Fase 4: Apresentação dos resultados

Esta fase foi pensada como a do fechamento da pesquisa. Assim como fazem parte da estrutura de qualquer texto a introdução, o desenvolvimento e a conclusão, a apresentação dos

[12] Para maiores esclarecimentos acerca das demais adaptações televisivas da obra *I promessi sposi*, bem como o uso da língua italiana adotado em cada uma delas e as características que marcaram a história da televisão nos diferentes contextos, consultar QUEIROZ, 2021.

resultados traz uma conclusão para a pesquisa, que não precisa necessariamente "concluir", mas sintetizar o que foi feito até então, para dar um desfecho ao texto. Nesse ponto, deve-se retomar as questões desenvolvidas nos itens anteriores, rever os objetivos e verificar se as hipóteses levantadas no início da pesquisa ainda se sustentam. A fase 4, bem como a fase 1, parece óbvia, mas nem por isso é menos importante.

Muitos pesquisadores não dão importância à conclusão de uma pesquisa, depois de ter feito uma análise exaustiva, e isso causa uma quebra de comunicação entre eles e os seus leitores, porque, algumas vezes, não fica tão claro para os leitores como os pesquisadores chegaram a tais resultados, se esses resultados ainda sustentam a sua hipótese inicial e, até mesmo, se eles interferem nos objetivos. Isso ocorre, porque, antes de começarmos uma pesquisa, fazemos um projeto bem estruturado, mas, ao colocá-lo em prática, muitas variáveis mudam ao longo do processo, principalmente após a análise dos dados, de modo que nem sempre o resultado dessas análises cabe nos objetivos do projeto inicial.

Assim, na qualidade de pesquisadores, somos levados a rever esses objetivos, a fim de adequá-los aos resultados alcançados. Contudo, alguns pesquisadores não abrem mão de modificar o seu projeto inicial e querem, a todo custo, encaixar seus objetivos aos resultados obtidos, sendo que muitas vezes esses resultados revelam o contrário do que foi incialmente proposto e as primeiras hipóteses são refutadas. Diante disso, abri mais um tópico na minha proposta metodológica, para que esses resultados fossem verificados e para que eles dialogassem com o projeto preliminar da pesquisa, registrado na fase 1. Para tanto, desenvolvo o exemplo a seguir:

a) Elaboração de uma síntese comparativa entre as análises do texto literário e do texto televisivo

Observando a transcrição do diálogo entre as personagens, notamos que ele é reduzido a apenas duas falas. Aqui, don Abbondio apresenta um tom de seriedade, expresso pelo ator. Por meio de suas expressões faciais, ele desenha uma personagem mais séria e reflexiva do que medrosa, como ocorre no texto literário.

Já no tocante a Renzo, na adaptação de Archibugi (2004), tal personagem demonstra a emoção muito mais por meio dos seus gestos que por meio das suas palavras, diferentemente de como ocorre no livro. Ele vai até o quarto de don Abbondio enfurecido e crava uma faca no colchão do pároco, para expressar a sua raiva. Renzo grita e, com uma faca, fura a cama onde

don Abbondio está dormindo (conferir a Figura 1). Desse modo, a adaptação privilegia, nessa cena em particular, os elementos gestuais, em detrimento dos elementos verbais. Assim, cria-se, na minissérie, um efeito de resolução da questão de forma mais imediata do que no livro, já que essa cena dura menos de 1 minuto e no livro a mesma cena é retratada com longos diálogos entre os dois personagens e muitas inserções do narrador. Trago, a seguir, a imagem dessa cena (aqui o analista traria para o texto a imagem ou as imagens selecionadas na fase 1).

Percebo, ainda, devido a essa velocidade da cena, que Archibugi (2004), ao reduzir as falas de Renzo e ao colocar uma faca em sua mão, apagou um pouco do seu traço de ingenuidade, apresentado no texto literário e nas adaptações anteriores. Na adaptação, as palavras ou os gestos enfurecidos dão lugar a uma atitude rápida e certeira, a fim de ressignificar a caracterização da personagem, trazida por Manzoni (2012, p. 52) no seguinte trecho:

> Renzo era um jovem pacífico e não gostava de sangue, um jovem íntegro e inimigo de qualquer traição, mas, naquele momento, seu coração pedia pelo homicídio, sua mente estava ocupada em imaginar uma cilada. Gostaria de correr à casa de don Rodrigo, pegá-lo pelo pescoço e... mas lembrava que a casa era uma fortaleza guarnecida de bravos por dentro e por fora [...].

Já com relação ao personagem don Abbondio, ele é descrito no texto literário "como um vaso de barro obrigado a viajar em companhia de muitos vasos de ferro" (MANZONI, 2012, p. 37); no livro, a característica mais forte da personagem é a covardia. No texto televisivo de Archibugi (2004), por outro lado, o personagem ganha um tom mais reflexivo e sério. Esse fato, por sua vez, contrasta com a figura do ator que faz o papel de don Abbondio. Paollo Villaggio, um dos grandes nomes da comédia italiana, constrói, nessa adaptação, um pároco muito mais comedido e inteligente do que nas adaptações anteriores do romance. Assim, a personagem literária foi ressignificada, devido à escolha do ator e à sua atuação, o que causou no telespectador o estranhamento de ver um ator cômico atuando de modo sério no papel de um personagem que foi escrito, no texto literário, com certa jocosidade. Essa atuação mais séria imprime um sentido de resignação à sua fala: "Aqui não se trata de direito [pausa] é a força", na qual a palavra "direito" se opõe à palavra "força".

Na cena analisada, emergem duas temáticas sociais interessantes, tanto no texto literário – visto que o romance manzoniano é caracterizado como uma literatura engajada – quanto no texto televisivo – visto que as discussões político-sociais cabem perfeitamente no contexto temporal da adaptação. Essas temáticas são as seguintes: a da resignação, expressa pelas palavras de don Abbondio, e a da revolta, expressa pelos gestos de Renzo.

A partir desse exemplo, percebemos que, quando analisamos as personagens a partir de suas falas em diálogos, analisamos um personagem em relação a outro. Isso quer dizer que nem sempre a personagem mantém uma postura idêntica, ao dialogar com personagens diferentes. Por isso, defendo que é interessante selecionar diferentes trechos, que envolvam diálogos com diferentes personagens. Por essa razão, apesar de ter proposto a análise do personagem Renzo, fiz questão de analisar um pouco de outro personagem (don Abbondio), que contracenava com ele.

b) Conclusão da análise

Essa é a última etapa da pesquisa, o fechamento do texto, com o resultado obtido pelo analista através do achado das respostas às perguntas norteadoras, feitas na fase 1. Aqui, como em qualquer texto de pesquisa, o pesquisador deve realizar uma conclusão para o seu texto, na qual devem ser retomados os objetivos traçados na introdução e os pontos discutidos no desenvolvimento.

Esta análise se propôs a investigar que estratégias foram adotadas na adaptação do romance *I promessi sposi* para a televisão italiana. Preocupou-se em responder de que modo a adaptação ressignificou o texto literário manzoniano e contribuiu para fazê-lo permanecer vivo na memória coletiva dos telespectadores italianos. Para isso, analisaram-se as falas do personagem Renzo. Após a análise dos dados, verificou-se que Archibugi (2004) usou, como principal estratégia de adaptação, a romantização da narrativa. O romance, que, no texto literário, servia como pano de fundo para denunciar questões políticas e sociais, no texto televisivo, ganhou um caráter de entretenimento e leveza, fazendo com que, séculos depois, o telespectador ainda se interessasse por um romance canônico.

No tocante à construção das personagens, é possível afirmar que o do texto televisivo apresenta, em comum com o do texto literário, a impulsividade e a boa índole, mas essa impulsividade é suavizada pela doçura e pelo romantismo da personagem ressignificada. Na adaptação, temos um Renzo mais tranquilo e romântico, sem nenhum engajamento político, mas, nem por isso, ele é resignado em relação às injustiças, ao contrário do que ocorre com don Abbondio, como é mostrado na cena analisada. Temos, nessa cena, a presença de Renzo como um representante do povo, simples e iletrado, e de don Abbondio como um representante da elite intelectual e clerical, portanto, detentora do conhecimento, o que é observável por meio dos aspectos linguísticos retratados nas falas de cada um desses personagens ao longo da trama.

5. Considerações finais

Com este artigo, propus a sistematizar um modelo introdutório para auxiliar pesquisadores que queiram se enveredar pelos estudos da adaptação televisiva e da tradução intersemiótica. A minha motivação para isso surgiu a partir da dificuldade que tive durante a escrita da minha tese de doutorado, pois não encontrava metodologias que se adequassem aos meus objetivos de pesquisa. Por esse motivo, tive que sistematizar a minha própria metodologia, inspirando-me, basicamente no modelo de Stam (2006), voltado para as adaptações cinematográficas – não para as adaptações televisivas – e em modelos de Casetti e Dio Chio (2006), voltados para a análise da televisão enquanto objeto de estudos em diferentes áreas – mas que não mencionam os estudos de adaptação.

Pensei, para a minha proposta de modelo de análise, na delimitação da figura dos personagens e no seu respectivo material verbal falado, a partir da análise de três grandes categorias que sistematizei: (1) autoria; (2) contexto de produção; e (3) aspectos linguísticos. Essas categorias seriam diluídas em toda a análise, obedecendo a um roteiro, estruturado em três fases de pesquisa. Dessa forma, com esse modelo, é possível abordar questões discursivas, variações linguísticas, questões identitárias ou outros recortes que o analista intente fazer, partindo da construção dos personagens. Essa proposta se refere a um quadro geral, que deverá ser adaptado pelo pesquisador, de acordo com seus objetivos específicos de pesquisa.

Obviamente, dado o seu caráter introdutório, este trabalho apresenta ainda limitações e poderá ser revisto, posteriormente. Por outro lado, considero que o mesmo apresenta importantes ganhos ao propor sair da mera comparação descritiva texto literário e texto adaptado e apontar para o simbolismo que trazem as representações temáticas por trás de cada diálogo dos personagens. Espero com este trabalho contribuir para os estudos de Adaptação e de Intermidialidades; em especial, para os estudos de televisão que dialogam com a literatura.

Referências

ALFIERI, Gabriella; BONOMI, Illaria. (2012). **Lingua italiana e televisione**. Roma: Carocci editore, 2014.

BHABHA, Homi K. (Org.). **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONANNO, Milly. **Il reale è immaginario**. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Roma: Rai Libri, 1991.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Analisi della televisione**. Strumenti, metodi e pratiche di ricerca. 4. ed. Milano: Bompiani, 2006.

GRASSO, Aldo. **Prima lezione sulla televisione**. Milano: Laterza, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução: Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MANZONI, Alessandro. **Os noivos**: história milanesa do século XVII. Tradução: Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2012.

MENDUNI, Enrico. (1998). **La televisione**. 3. ed. Bologna: Il Mulino, 2002.

QUEIROZ, Regina Farias de. **Ressignificações nas adaptações do romance I promessi sposi na televisão italiana**. Tese de doutorado – Unicamp. Campinas. 269 p. 2021.

STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *In:* **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19. Acesso em: 2 mar. 2018.

VENUTI, Lawrence. **Adaptation, translation, critique**. Journal of visual culture, p. 6-25, 2007.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

RENZO e Lucia. (2004). Direção: Francesca Archibugi. Itália: Cecchi Gori, 2008. 2 DVDs.

NOVELAS X E LXV DO IL NOVELLINO (SÉC. XVIII) TRADUZIDAS PARA O PORTUGUÊS[13] [14]

Tradução:
Eduarda Tadwald Nunes
Ivana Isdra
Julio Soares da Silva Neto
Victória Medeiros da Silva[15]

Supervisão e Revisão:
Gisele de Oliveira Bosquesi[16]

Novela X

Aqui narra-se uma bela sentença proferida por Schiavo di Bari[17] a um cidadão e um peregrino.

Um cidadão de Bari, ao sair em peregrinação, deixou trezentos besantes[18] a um amigo, com a seguinte condição — Irei, conforme a vontade de Deus, e caso não volte dentro do prazo que combinaremos, use-os para a salvação da minha alma, porém, voltando dentro do prazo, devolva-me os que quiseres. Partiu, então, o peregrino em suas andanças, e voltou dentro do prazo, pedindo suas moedas. O amigo respondeu: repete nosso pacto. O peregrino repetiu palavra a palavra. — Bem dissestes — pontuou o amigo — toma, quero dar-te dez e fico com duzentas e noventa moedas. O peregrino começou a irritar-se: que má fé é essa? Me roubas!

[13] A coletânea intitulada *Novellino* de autoria desconhecida, escrita provavelmente no fim do séc. XIII e modificada ao longo dos séculos seguintes por recompiladores, é um valioso documento dos primórdios da prosa em vulgar italiano. Para a presente tradução consultamos as seguintes edições em vulgar medieval: GUALTERUZZI (org). **Il novellino:** le ciento novelle antike. Milano: Rizzoli, 2002; MOUCHET, V. (org). **Il novellino.** Milano: Rizzoli, 2008. Recorremos também à seguinte tradução para a língua inglesa: STORER, E (trad.) **Il novellino:** The Hundred Old Tales. Reino Unido: George Routledge & Sons Ltd., 1925.

[14] Todas as notas são dos tradutores.

[15] Graduandos do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. E-mails: edtnunes@outlook.com, ivanafml@gmail.com, juliosoares14@gmail.com, victoriamedeirosdasilva@gmail.com.

[16] Professora do Departamento de Línguas Modernas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. E-mail: gbosquesi@gmail.com.

[17] Personagem histórico, provavelmente um prestigioso trovador (*giullare*) do séc. XIII. (v. SCHIAVO di Bari. *In:* TRECCANI. Disponível em https://www.treccani.it/enciclopedia/schiavo-di-bari/. Acesso em 25 abr.2023).

[18] Moeda de ouro do Império Bizantino.

Gentilmente lhe respondeu o amigo – não te roubo, e se o faço, que resolvamos a situação diante de uma autoridade. Foi feito um apelo, e o juiz foi o *Schiavo di Bari.* Ouviu as partes. Formulou a causa[19]. Assim nasceu a sentença, e disse ao que estava com os besantes — dê os duzentos e noventa besantes ao peregrino, e que este lhe dê os dez que recebeu. Pois o pacto foi este: os que quiseres, devolverás. Já que quiseste os duzentos e noventa, devolva-os. E os dez que não querias, tome-os para si.

Novela LXV

Aqui se fala da rainha Isolda e do senhor Tristão de Leonís.[20]

Apaixonando-se o senhor Tristão da Cornuália e Isolda, a Loira, esposa do rei Marcos, fizeram um sinal de amor da seguinte maneira: iria até um jardim e turvaria as águas do córrego que de lá se formava. O pequeno riacho passava pelo palácio onde estava a senhora Isolda. Quando ela via a água turva, sabia que Tristão estava na nascente. Então o que aconteceu? Um desgraçado de um jardineiro viu ambos sem que percebessem. O jardineiro foi ao rei Marcos e contou cada coisa exatamente como vira. O rei acreditou em suas palavras: ordenou uma caça e se separou dos seus cavaleiros como se tivesse desaparecido. Os cavaleiros estavam à sua procura, errantes pela floresta enquanto o rei Marcos subia no pinheiro acima da nascente onde os amantes se encontravam. Anoiteceu, e o senhor Tristão foi para a fonte e turvou a água. Pouco mais tarde, a rainha chegou à nascente, e, por afortunado acaso teve a boa ideia de olhar para o pinheiro, e notou uma sombra mais espessa que a de costume.

Dessa maneira, a rainha se acovardou, e, então, se conteve. Falou o seguinte — Cavaleiro desleal! Fiz-te vir aqui para poder me lamentar do teu grande delito: nunca houve cavaleiro com tamanha deslealdade. Desonrastes a mim e a teu tio, Marco, que muito te ama. Em tuas andanças, falastes sobre mim aos teus cavaleiros errantes coisas que eu jamais teria pensado em meu coração. Preferiria me entregar às chamas do que desonrar um rei tão nobre como o meu senhor rei Marcos. Pois assim te ordeno que deixe meu território sem nenhuma demora. Tristão, ao ouvir tais palavras, percebeu a situação, e disse – Senhora, se os cruéis cavaleiros de Cornuália falam de mim dessa maneira, primeiramente digo que jamais fui o

[19] Do original "*formò la quistione*", expressão do direito civil romano que está para "*formulò la causa*",em italiano moderno.
[20] Personagens do ciclo arturiano foram muito populares na Itália a partir da circulação de narrativas daMatéria da Bretanha em língua provençal a partir do séc. XII, e *Il Novellino* traz vários textos com a temática.

culpado dessas coisas. Sê misericordiosa, mulher, por Deus! Pois eles me invejam. Eu nunca disse e nem fiz coisas que fossem em vossa desonra ou de meu tio. Porém, se assim desejais, obedecerei aos vossos comandos. Hei de terminar meus dias em outras terras. Quem sabe, antes que eu morra, os vis cavaleiros da Cornuália perceberão que necessitam de mim, assim como o fizeram no tempo do gigante Amoroldo, quando os liberei, assim como as suas terras, de horrível escravidão.

Então os dois foram embora sem mais dizer. O rei Marcos, que estava acima deles, apaziguado, alegrou-se muito. À chegada da manhã, Tristão fingiu ir embora, preparando os cavalos e os animais de carga. Era grande o alvoroço. Valetes andavam para cá e para lá: ora traziam freios, ora selas. O rei encolerizou-se ao entender que Tristão de fato partia. Reuniu barões e seus cavaleiros, e comandou que Tristão — sob pena de morte — não partisse sem a sua licença. Dessa maneira ordenou o rei Marcos, e a rainha ordenou que dissessem ao cavaleiro que não partisse. Então, Tristão permaneceu lá e não partiu, e não foi surpreendido e nem enganado graças à sábia cumplicidade que compartilhava com Isolda.[21]

[21] Nos dois textos escolhidos para a tradução, optamos por manter o ritmo paratático do texto de partida, bem como o registro áulico dos diálogos e as repetições vocabulares. Mantivemos também o destaque à frase que se interpõe entre a numeração do texto e seu início, procedimento característico deste tipo de literatura que cumpre a função de resumir a trama em poucas palavras e informar o leitor sobre o conteúdo da novela. A despeito da aparente simplicidade dos textos, foi necessário que o grupo de tradutores buscasse um amplo conhecimento enciclopédico para contornar os desafios impostos pela distância temporal entre texto de chegada e de partida e pelo vulgar italiano medieval.

TOBLACK: TRADUZINDO A CIDADE-SANATÓRIO DE CORAZZINI

Henrique Franco Orige[1]

Resumo: Sergio Corazzini foi um poeta italiano nascido em Roma, em 1886. Junto de Guido Gozzano, destacou-se como um dos principais nomes do *crepuscolarismo*, corrente literária de tendência pré-moderna. Apesar da sua relevância na literatura italiana do início do século XX, Corazzini continua sendo um escritor relativamente desconhecido na Itália, e ainda mais inexplorado fora da sua terra natal. O objetivo deste trabalho é apresentar uma tradução comentada de "Toblack", poema incluído na coletânea poética *L'amaro calice*, de 1905, com base no roteiro básico em três etapas para a tradução de poesia apresentado por Paulo Henriques Britto (2015) em "A reconstrução da forma na tradução de poesia".

Palavras-chave: Tradução comentada. Sergio Corazzini. Crepuscolarismo. Poesia italiana. Tradução de poesia.

Abstract : Sergio Corazzini was an Italian poet born in Rome in 1886. Together with Guido Gozzano, he stood out as one of the main names of *crepuscolarismo*, a literary circle with pre-modern tendencies. Despite his relevance in early 20th-century Italian literature, Corazzini remains a relatively unknown writer in Italy, and even more unexplored outside his homeland. The objective of this study is to present an annotated translation of "Toblack", a poem included in the poetry collection *L'amaro calice*, from 1905, based on the three-stage basic guide for translating poetry created by Paulo Henriques Britto and published in the article "A reconstrução da forma na tradução de poesia" (2015).

Keywords: Annotated translation. Sergio Corazzini. Crepuscolarismo. Italian poetry. Poetry Translation.

1. Introdução

Esta tradução comentada se propõe a apresentar o poema "Toblack", do poeta Sergio Corazzini, incluído na coletânea poética *L'amaro calice*, de 1905 (Corazzini, 2014), e a comentar as decisões tradutórias que levaram ao resultado final. Para o planejamento da composição dos versos no texto de chegada, utilizou-se o roteiro básico em três etapas para a tradução de poesia apresentado por Paulo Henriques Britto (2015) em "A reconstrução da forma na tradução de poesia":

i. identificar as características poeticamente significativas do texto poético;

[1] Bacharel em Letras - ênfase em língua italiana da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

ii. atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e

iii. recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas — ou seja, tentar encontrar correspondências para elas.

Para a acomodação do metro, foram usadas diversas licenças poéticas como crase, elisão e aférese. No entanto, nem sempre o esquema rítmico espelha aquele do original. Um decassílabo sáfico, por exemplo, pode aparecer no texto de chegada como um decassílabo heróico, e vice-versa. Contudo, visto que se trata de um poema de métrica fixa, intendeu-se respeitar os padrões tradicionais de metrificação de modo a fornecer, dentro do possível, a mesma riqueza poética do poema em italiano.

No entanto, convém ainda apresentar um pouco da vida e da obra desse jovem poeta italiano, dado que é um escritor periférico na Itália e quase completamente desconhecido fora do seu país de origem.

2. Sergio Corazzini – um jovem *crepuscolare*

Sergio Corazzini nasceu no dia 6 de fevereiro de 1886, na cidade de Roma, capital italiana. Primeiro dos três filhos de Enrico Corazzini, romano, e Caterina Calamani, cremonesa, usufruiu da boa situação econômica motivada pelos cargos ocupados pela família paterna na Dataria Apostólica. Após a supressão de seu cargo e do recebimento de pensão, Enrico tornou-se dono de uma tabacaria e de um negócio de vinhos e perfumes, o que o permitiu financiar, antes de chegar à falência devido ao seu fracasso no mercado financeiro, a educação dos filhos mais velhos, Sergio e Gualtiero.

Em 1902, Corazzini começou a frequentar o Caffè Sartoris (mais tarde, preferirá o Caffè Aragno) perto da tabacaria do pai, onde se encontrava com seus os amigos poetas, entre eles Corrado Govoni, Tito Marrone, Remo Mannoni e Fausto Maria Martini, todos parte do círculo romano da corrente literária denominada *crepuscolarismo*. Constantes eram as caminhadas desse grupo de artistas pela *via Appia* e a *via Salaria* em busca de igrejas remotas ou abandonadas, motivo de inspiração não só para a poética corazziniana, mas também para os outros escritores desse círculo (Galetti, 2013).

Além de suas colaborações literárias no jornal romano *Marforio*, Corazzini publicou, entre 1904 e 1906, cinco coletâneas de poesia: *Dolcezze* (1904), *L'amaro calice* (1905), *Le*

aureole (1905), *Piccolo libro inutile* (1906) e *Libro per la sera di domenica* (1906). Outras publicações incluem os poemetos em prosa *Soliloquio delle cose* (1905) e *Esortazione al fratello* (1906), e *Elegia* (subtitulada *frammento*).

Tuberculoso, a saúde do poeta começou a se deteriorar por volta de 1905, ano em que se transferiu, durante um período, para Nocera Umbra, na província de Perúgia, na Úmbria, buscando reduzir, através do clima da região, os sintomas da doença pulmonar. Após novas complicações de saúde entre o final de 1906 e o início de 1907, o poeta foi internado no hospital Fatebenefratelli de Nettuno, no litoral da região metropolitana de Roma. Em março, muito deprimido e debilitado, foi liberado pelo médico para retornar à capital, onde ainda escreveu os poemas "Il sentiero" e "La morte di Tantalo".

Corazzini morreu em 17 de junho de 1907, aos 21 anos, na sua casa na *via dei Sediari*. Dada a situação de pobreza que sua família vivenciava, foi sepultado em uma vala comum no cemitério comunal *Campo Verano*. Seus restos mortais foram exumados apenas treze anos depois, e transportados para um túmulo apropriado. No que diz respeito aos familiares mais próximos do poeta, a mãe morreu de tuberculose em 1924, assim como o irmão Gualtiero, alguns anos antes. Erberto, o outro irmão, não resistiu aos ferimentos causados por um acidente de carro na Líbia. O pai foi obrigado a viver os últimos dias sozinho em um asilo de mendicidade.

3. A tradução de "Toblack"

"Toblack", mais precisamente *Toblach*[2], em alemão, é uma comuna italiana da região do Trentino-Alto Ádige, na província de Bolzano, na qual Corazzini se baseou para criar a atmosfera vaga e monótona da cidade-sanatório presente no poema. Somada à melancólica ambientação tirolesa está a imagem do hospital para tuberculosos, que provavelmente existiu em Toblach por volta do período em que viveu Corazzini (Brizio, 2010).

Abaixo, as quatro partes do poema com suas respectivas traduções e comentários, acompanhadas, à esquerda, pelo número do verso:

[2] Em italiano, é conhecida como Dobbiaco.

	Toblack I	**Toblack I**
1	...E giovinezze erranti per le vie	…E a juventude errante pelas ruas
2	piene di un grande sole malinconico,	cheias de um colossal sol melancólico,
3	portoni semichiusi, davanzali	portões semifechados, parapeitos
4	deserti, qualche piccola fontana	desertos, uns pequenos fontanários
5	che piange un pianto eternamente uguale	que eternamente choram pranto igual
6	al passare di ogni funerale,	ao transitar de todo funeral,
7	un cimitero immenso, un'infinita	um cemitério imenso, uma infinita
8	messe di croci e di corone, un lento	colheita de coroas e de cruzes,
9	angoscioso rintocco di campana	um lento angustiador dobre a finados,
10	a morto, sempre, tutti i giorni, tutte	sempre, todos os dias, todas as
11	le notti, e in alto, un cielo azzurro, pieno	noites, e no alto, um céu azul, repleto
12	di speranza e di consolazione,	de esperança e de consolação,
13	un cielo aperto, buono come un occhio	um céu aberto, bom como um olhar
14	di madre che rincuora e benedice.	de mãe que reconforta e que bendiz.

A primeira parte de "Toblack" apresenta quatorze decassílabos que imediatamente remetem à estrutura do soneto, em especial através de uma comparação com as outras três partes, os quais, porém são agrupados em uma estrofe singular, sem a divisão entre dois quartetos e dois tercetos. Com exceção de uma única rima entre os versos quinto e sexto, o poema é composto por versos brancos, forma célebre da lírica italiana e notória nas obras de Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi. Essa alusão parcial à forma do soneto expõe a ambiguidade típica dos anos iniciais de *crepuscolarismo*, em que a ruptura com os moldes tradicionais de poesia ainda é tímida e incompleta (Cherif, 2013).

Não houve muitas divergências entre a tradução e o texto de partida, principalmente devido à ausência de rimas e da criação de artifícios para mantê-las. Podemos destacar como diferenças mais significativas a perda dos *enjambements* entre os versos sétimo e oitavo, e oitavo e nono, assim como a inversão de *messe di croci e di corone* para "colheita de coroas e de cruzes", a fim de criar uma estrutura interna mais usual para o verso, neste caso, um decassílabo heroico.

	Toblack II	**Toblack II**
1	Le speranze perdute, le preghiere	Esperanças perdidas, vãs e austeras
2	vane, l'audacie folli, i sogni infranti,	crenças, audácias, sonhos destroçados,
3	le inutili parole de gli amanti	o frívolo falar dos namorados
4	illusi, le impossibili chimere,	iludidos, utópicas quimeras,
5	e tutte le defunte primavere,	e todas falecidas primaveras,
6	gl'ideali mortali, i grandi pianti	ideais mortais, prantos avultados
7	de gli ignoti, le anime sognanti	dos ignotos, espíritos marcados
8	che hanno sete, ma non sanno bere,	pela sede, sedentos já por eras,
9	e quanto v'ha Toblack d'irraggiungibile	e tudo que há, Toblack, de inatingível
10	e di perduto è in questa tua divina	e de perdido está na tua divina
11	terra, è in questo tuo sole inestinguibile,	terra, neste teu sol inextinguível,
12	è nelle tue terribili campane,	nos sons dos teus terríveis campanários,
13	è nelle tue monotone fontane,	nos teus repetitivos fontanários,
14	Vita che piange, Morte che cammina.	Vida que chora, Morte que confina.

Diferentemente do poema inicial, as três outras partes que completam "Toblack" são sonetos que apresentam estrutura rimática ABBA-ABBA nos quartetos, variando, porém, na estruturação dos tercetos.

Evitou-se o uso de artigos definidos na maioria dos itens listados pelo eu lírico nos dois quartetos do texto de partida como forma de manter o tamanho correto do metro, já que em português não é possível replicar a elisão permitida pela terminação do plural italiano em vogal. A única exceção está no terceiro verso da tradução, no qual o artigo foi utilizado como forma de substantivar o verbo "falar". Neste mesmo verso ocorre uma aliteração involuntária entre "frívolo" e "falar", mas tal tipo de recurso poético não é de todo estranho ao quarteto em italiano, como podemos observar na assonância entre as palavras *infranti*, *inutili*, *illusi* e *impossibili* nos versos segundo, terceiro e quarto.

No sétimo verso, foi perdido na tradução o elemento *sognanti*. No verso sucessivo, "já por eras" aparece como artifício para a criação de uma rima conveniente, e funciona como agravante da sede das *anime sognanti*, ainda que em italiano não haja qualquer tipo de menção temporal.

O último verso apresenta a diferença mais expressiva em relação ao original. *Cammina* foi traduzido como "confina", artifício para manter a rima com "divina" no terceto anterior. Contudo, não é um elemento completamente invasivo e estranho ao texto, dado que o tema do confinamento está presente não só no sanatório de "Toblack", mas em todo o percurso poético de Corazzini.

	Toblack III	**Toblack III**
1	Ospedal tetro, buona penitenza	Hospital tetro, boa penitência
2	per i fratelli misericordiosi	para os confrades misericordiosos
3	cui ben fece di sé Morte pensosi	que tanto fez a Morte penserosos
4	nella quotidiana esperienza,	no decorrer da diária experiência,
5	anche se dal tuo cielo piova, senza	embora a chuva caia sem clemência
6	tregua, dietro i vetri lacrimosi	do teu céu, contra os vidros lacrimosos
7	tiene i lividi tuoi tubercolosi	mantém teus pálidos tuberculosos
8	un desiderio di convalescenza.	uma vontade de sobrevivência.
9	Sempre, così finché verrà la bara,	Assim sempre há de ser, até o caixão
10	quietamente, con il crocefisso	chegar silente, co' último batismo
11	a prenderli nell'ultima corsia.	para buscá-los em sua triste ala.
12	A uno a uno Morte li prepara,	De um em um prepara a Morte então,
13	e tutti vanno verso il tetro abisso,	e todos vão ao mesmo tetro abismo
14	lungo, Speranza! la tua dolce via!	na via que a Esperança enfim propala!

Optou-se por traduzir *tetro* nos versos primeiro e décimo terceiro não como "tétrico", que seria o mais usual em português, mas como a forma incomum "tetro", a fim de preservar o tamanho do metro. Outro adjetivo pouco usual é "penserosos", no terceiro verso.

No plano semântico, as principais mudanças foram o uso de "último batismo" no décimo verso, motivado pela impossibilidade de encontrar uma rima coerente para "crucifixo", e "triste ala", no verso seguinte, que faz referência à ala dos tuberculosos do sanatório de "Toblack", ao invés de indicar um único corredor (*corsia*).

	Toblack IV	**Toblack IV**
1	Anima, quale mano pietosa	Ó minh'alma, qual foi a mão clemente
2	accese questa sera i tuoi fanali	que esta noite acendeu teus abismais
3	malinconici, lungo gli spedali	lampejos através dos hospitais
4	ove la morte miete senza posa?	onde a morte procede brutalmente?
5	Vidi lungo la via della Certosa	Na via da Certosa[3] vi o frequente
6	passare funerali e funerali;	passar de funerais e funerais;
7	disperata etisia degli Ideali	aflito languescer dos Ideais
8	anelanti la cima gloriosa!	que cobiçam a glória ansiosamente!
9	Ora tutto è quieto: nelle bare	Não se ouve mais rumor: cada caixão
10	stanno i giovini morti senza sole,	sepulta um jovem morto, a chama avança
11	arde in corona la pietà de' ceri.	de vela em vela, brilha uma luz pia.
12	Anima, vano è questo lacrimare,	Minh'alma, é´vã qualquer lacrimação,
13	vani i sospiri, vane le parole	vãos os suspiros, vã cada lembrança
14	su quanto ancora in te viveva ieri.	do quanto em ti outrora inda vivia.

A tradução da parte final de "Toblack" começa com a interjeição "ó" para que fossem atingidas as exigências métricas do verso, o que resultou na perda do espelhamento de *anima*, presente no texto de partida entre a primeira e a última estrofes.

Entre as perdas mais significativas no plano semântico estão a exclusão de *etisia*, no sétimo verso, traduzida por "languescer", que não explicita o sentido de "tuberculose", e de *senza sole*, no décimo verso.

[3] Rua às margens do *Cimitero Monumentale della Certosa*, em Bolonha.

4. Considerações finais

A partir do roteiro apresentado por Paulo Henriques Britto e da identificação dos elementos poeticamente significativos, foi possível expor uma tradução que mantivesse, além de boa parte do conteúdo semântico, a métrica e as rimas. Apesar da perda de certos *enjambements* e da adaptação de alguns termos a fim de acomodar as exigências formais, as quatro partes de "Toblach" foram traduzidas para o português de modo em que foi preservada a estrutura dos três sonetos e dos decassílabos brancos que abrem o poema. O resultado atingiu o objetivo de oferecer uma tradução que condiz com a poeticidade do texto de partida.

Referências

BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. **Eutomia**, Recife, v. 16, n. 1, p. 102-117, dez., 2015.

BRIZIO, Elisabetta, Elisabetta Brizio, "Sulle tracce del sanatorio di Dobbiaco: Toblach e 'Toblack'". **Blog Nuova Provincia**, 2010. Disponível em: http://nuovaprovincia.blogspot.com/2010/03/elisabetta-brizio-sulle-tracce-del.html. Acesso em: 19 ago. 2023.

CHERIF, Patrick. **Le strategie versoliberistiche di Sergio Corazzini:** Studio del versoliberismo corazziniano in relazione all'orizzonte d'attesa metrico primo novecentesco. 2013. Dottorato di ricerca (Studi Filologici e Letterari) – Università degli Studi di Cagliari, Cagliari, 2013.

CORAZZINI, Sergio. **Poesie:** a cura di Idolina Landolfi. Prima edizione digitale. Milano: Rizzoli, 2014. *E-book*. ISBN 978-885866-677-7.

GALETTI, Anna. **Sergio Corazzini e il suo cenacolo romano**. 2013. Tesi di laurea (Corso di Laurea magistrale in Filologia e letteratura italiana) – Università Ca' Foscari Venezia, Venezia, 2013.

A TRADUÇÃO DOS NOVE PRIMEIROS CAPÍTULOS DE *TETTO MURATO* E A POÉTICA E A OBRA DE LALLA ROMANO[4]

Wiliam Farnesi[5]

Resumo: O artigo apresenta alguns dos principais aspectos da poética da escritora italiana Lalla Romano (1906-2001) como a relação entre a imagem e a palavra, a memória e a autobiografia e a poesia e a prosa numa obra que desafia a classificação nos gêneros literários tradicionais. Os romances de Lalla Romano são descritos pelos seus principais críticos, como Vittorio Sereni, Cesare Segre, Giulio Ferroni, Paolo Di Paolo, Eugenio Montale, entre outros. Embora Lalla Romano tenha sido traduzida nas principais línguas modernas, a sua prosa continua inédita em português; e buscando em parte reparar essa lacuna, apresentamos a tradução dos nove primeiros capítulos de *Tetto Murato*, prêmio Pavese de 1957, um romance que se passa nos anos da resistência ao fascismo e tem uma complexa atmosfera de mistério e segredo, de afinidades eletivas não declaradas e do não-dito.

Palavras-chave: Lalla Romano, *Tetto Murato*, Tradução, Literatura italiana.

Abstract: The article presents some of the main aspects of the poetics of the Italian writer Lalla Romano (1906-2001) such as the relationship between image and word, memory and autobiography, poetry and prose in a work that defies classification in traditional literary genres. Lalla Romano's novels are described by their main critics such as Vittorio Sereni, Cesare Segre, Giulio Ferroni, Paolo Di Paolo, Eugenio Montale, among others. Although Lalla Romano has been translated into the main modern languages, her prose remains unpublished in Portuguese and, seeking in part to remedy this gap, we present the translation of the first nine chapters of *Tetto Murato*, Pavese prize in 1957, a novel that takes place in the years of resistance to fascism and has a complex atmosphere of mystery and secrecy, of undeclared elective affinities and of the unspoken.

Keywords: Lalla Romano, *Tetto Murato*, Translation, Italian Literature.

1. Introdução

Lalla Romano foi romancista, poeta, tradutora, pintora, crítica de arte, de literatura e de cinema e por isso são muitas as portas de entrada de sua poética e de sua obra. Nesta introdução, trataremos alguns dos temas mais importantes de sua trajetória como a relação entre imagem e palavra, poesia e prosa, memória e autobiografia além de sua ligação com aqueles que ela chamou de mestres.

[4] Todas as traduções aqui citadas são de minha autoria e foram autorizadas para publicação neste periódico pela procuradora do herdeiro legal de Lalla Romano, Antonio Ria.

[5] Mestre em Letras (USP), wiliamfarnesi@alumni.usp.br . Este artigo é parte de pesquisa com apoio financeiro da Capes.

Escritora de poesia e de livros de prosa de difícil classificação nos gêneros literários tradicionais, Lalla Romano percorreu a literatura italiana a partir da década de 40 do século 20 e teve obras póstumas publicadas no início do século 21. Embora tenha sido traduzida nas principais línguas modernas, ainda não foi publicada em português.[6]

Faremos a seguir uma breve panorâmica da obra de Lalla Romano que nasce em novembro de 1906 em Demonte, no Piemonte, província de Cuneo e morre em junho de 2001, em Milão, na Lombardia.

O seu primeiro interesse é pela pintura. E por volta dos 20 anos, frequenta em Turim, na Itália, o estúdio de Giovanni Guarlotti e logo depois a escola de pintura de Felice Casorati.

O primeiro livro ainda quando era pintora é de poesia: *Fiore* (1941). Através de duas traduções inicia-se um processo crucial para Lalla Romano: a transição da pintura para a literatura e também da poesia em direção à prosa. Assim, em 1944, publica a tradução de *Tre racconti* de Flaubert e, em 1945, a seleção e tradução do *Diario* de Delacroix.

Por volta de 1946, deixa a pintura, mas os desenhos continuarão a preencher grandes espaços das páginas dos originais de sua prosa - em geral, nus femininos.[7] Em 1951, a primeira

[6] Na verdade, até onde pude apurar, apenas 6 poesias de Lalla Romano foram traduzidas em português (CAVALCANTI, 2007, p. 197-209). Segundo o site dedicado a Lalla Romano (CENTRO STUDI LALLA ROMANO, 2022), as suas obras foram traduzidas em francês, inglês, espanhol, alemão, romeno e japonês: 1) *Tetto Murato*. Turim: Einaudi, 1957: Schattenfugen. Tradução de Maria Fehringer e Herman Seide. Stuttgart: Commedia & Arte, 1998; Le silence partagé. Tradução de Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Paris: Gallimard / L'Arpenteur,1995; 2) Una giovinezza inventata. Turim: Einaudi, 1979: Une jeunesse inventée. Tradução de Philippe Giraudon. Paris: Éditions de la Différence, 1992; 3) Maria. Turim: Einaudi, 1953: Maria.Tradução de Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Paris: Gallimard / L'Arpenteur, 1997; 4) La penombra che abbiamo attraversato. Turim: Einaudi, 1964: La Pénombre. Tradução de Philippe Giraudon. Paris: Éditions de la Différence, 1992; The Penumbra. Tradução de Siân Williams. Londres: Quartet Books Limited, 1998; 5) L'uomo che parlava solo. Turim: Einaudi, 1961: L'homme qui parlait seul. Tradução de Philippe Giraudon. Paris: Éditions de la Différence, 1992; 6) Le parole tra noi leggere. Turim: Einaudi, 1969: Oya to Ko no Katarai. Tradução de Ken Chifugusa. Tóquio: Futami-Shoho, 1970; Cuvintele de toate zilele. Tradução de Constanta Tanăsescu. Buscarete: Editura Univers, 1974; Ces petits mots entre nous. Tradução de Jean e Marie Noëlle Pastureau. Paris: Denoël, 1987; Suaves caen las palabras. Tradução de Carlos Manzano. Barcelona: Asteroide, 2005; 7) L'ospite. Turim: Einaudi,1975: L'invité. Tradução de Madeleine Baudin e Maria-Antonietta Fornari. Paris: Denoël,1987; 8) Insperabile. Turim: Einaudi, 1981: Inséparable. Tradução de Philippe Giraudon. Paris: Aralia, 1996. 9) Nei mari estremi. Milão: Mondadori, 1987: Tout au bout de la mer. Tradução de Jacqueline Risset. Paris: Hachette Littératures, 1998; 10) Ho sognato l'ospedale. Genova: Il melangolo, 1995: J'ai rêvé de l'Hôpital. Tradução de Danièle Valin.Paris: Payot et Rivages, 1999.

[7] Como escreve Elena Arnone (2019, p. 215): "A proximidade das palavras e das imagens é efetiva no "laboratório secreto" das obras, onde a prática da escrita muitas vezes se encontra com a do desenho. Constelações de imagens de vários formatos e de várias dimensões se adensam e se rarefazem nos papéis preparatórios do primeiro romance, *Maria* (1953)". Em italiano: "La vicinanza di parole e immagini risulta effettiva nel "laboratorio segreto" delle opere, dove la pratica della scrittura spesso si incontra con quella del disegno. Costellazioni di immagini di vario formato e di vario impegno si infittiscono e si rarefanno sulle carte preparatorie del primo romanzo, *Maria* (1953)". Arnone salienta ainda que o caso mais representativo desta convivência de desenho e palavra nos originais de Lalla Romano se encontra em *Tetto Murato* (2019, p. 218): "O caso mais emblemático pela abundância e variedade de possíveis exemplos de interação texto-imagem é *Tetto Murato* (Einaudi 1957). Em um terço das cerca de duzentas folhas do manuscrito mais antigo do romance [...] principalmente nus e estudos anatômicos se multiplicam em ampla série de variações". Em italiano: "Il caso più emblematico per l'abbondanza e la varietà dei possibili esempi

obra em prosa, mas ainda não um romance, um livro sobre sonhos dificilmente classificável nos gêneros literários tradicionais: *Le Metamorfosi*.

Em 1953, é lançado o seu primeiro romance, inspirado em sua colaboradora doméstica e em um conto de Flaubert, *Maria*. Em 1955, volta à poesia com *L'autunno*. Em 1957, publica *Tetto Murato* e a esta altura de carreira literária tinha dois livros de poesia, dois livros de prosa e duas traduções.

Em 1959, o primeiro relato de viagens: *Diario di Grecia*. Em 1961, um livro *sui generis* em sua trajetória literária, o único com um eu narrador masculino, provavelmente inspirado em Vittorio Sereni: *L'uomo che parlava solo*.[8]

Em 1969, volta ao tema da memória e vence o prêmio *Strega* com aquele que se tornou o seu maior sucesso de público e que conta a difícil relação com seu filho Pietro, chamado de Piero: *Le parole tra noi leggere.* Segue em 1973 com *L'ospite* que recebeu crítica positiva de Pasolini[9] (1973 apud RIA, 2017): "língua pura, distinta e seletiva". [10]

Em 1974, publica suas poesias reunidas e ampliadas em *Giovane è il tempo*. Em 1975, com *Lettura di un'immagine* o primeiro experimento entre literatura e fotografia e no mesmo ano é publicado *La villeggiante* que será republicado em 1978 com uma segunda parte e um novo título, *Pralève e altri racconti di montagna*.

Em 1979, *Una giovinezza inventata*. Em 1981, *Inseparabile*. Em 1986, *Romanzo di Figura*, edição renovada de *Lettura di un'immagine*. Em 1987, *Nei mari estremi*. Em 1989, *Un sogno del nord*. Em 1991, *Le lune di Hvar* e o primeiro volume de *Opere* na prestigiosa coleção *Meridiani*. Em 1992, o segundo volume de *Opere*. Em 1997, saem dois livros: *In vacanza col buon samaritano* e *Nuovo Romanzo di Figure*. Em 2006, o testamento póstumo de Lala Romano, *Diario ultimo*.

---

di interazione testo-immagini è *Tetto Murato* (Einaudi 1957). Su un terzo delle circa duecento carte dell'autografo più antico del romanzo [...] soprattutto nudi e studi anatomici si moltiplicano in ampie serie di variazioni".

[8] Como relata Antonio Ria em uma entrevista (RAFFINI, 2018a, p. 31):"[...] Havia uma fraternidade com Vittorio Sereni, quando Lalla publicou "L'uomo che parlava solo", Vittorio Sereni telefonou dizendo: "Eu sou esse homem!". Em italiano: "[...] con Vittorio Sereni c'era una fraternità, quando Lalla ha pubblicato *L'uomo che parlava solo*, Vittorio Sereni ha telefonato dicendo: «Sono io quell'uomo!»". Mas em *Nei mari estremi* ([1987] 2016), Lalla Romano afirma que o seu modelo para o protagonista do romance foi Luigi Carminati, um colega de trabalho de seu marido, Innocenzo Monti: "Havia também aquele colega mais velho e antiquado (era de Bérgamo) que me serviu um pouco de modelo para o meu *Uomo che parlava solo*. Eles estavam juntos em um escritório, sob um diretor central bastante canalha". Em italiano: "C'era anche quel collega piú vecchio e all'antica (era di Bergamo) che mi serví un po' da modello per il mio *Uomo che parlava solo*. Stavano in un ufficio insieme, sotto un direttore centrale piuttosto carogna".

[9] PASOLINI, Pier Paolo. Crítica a *L'ospite*. In: *Tempo illustrato*: 1 jul. 1973.

[10] "lingua pura, eletta e selettiva […]". Os paratextos para a pesquisa referente a este artigo consistem em grande parte em e-books. E quando for este caso, não indicarei o número de página. Encontramos no Brasil apenas na versão e-book as edições mais recentes com paratextos.

Para Giulio Ferroni ([1998] 2014), *Le metamorfosi* deve ser o primeiro livro a ser considerado entre as mais importantes obras de Lalla Romano:

> Se nos limitarmos a seguir rapidamente o caminho de seus livros capitais, devemos começar com *Le metamorfosi*, um livro absolutamente "fora do tempo", que passou quase despercebido em sua primeira aparição (1951), composto por textos breves em que sonhos são descritos: sonhos que se impõem em sua evidência imediata, com uma clara distância tanto do uso surrealista do sonho, quanto da obsessão pela "interpretação" e pela retórica do onirismo de uma certa autodenominada cultura "freudiana".[11]

Vários fatores indicam a importância de *Le Metamorfosi*. Afinal, trata-se de seuprimeiro livro em prosa e como lembra Antonio Ria (2013) o livro é "fruto de uma longa tribulação existencial e artística que, de 1943 a 1947, a levou da poesia à ficção, da pintura à escrita".[12]

E a própria Lalla Romano ([1989] 2013) destaca a importância deste livro no conjunto de sua obra: "Só queria dizer que este livro está na base dos meus gostos literários. E os sonhos retornam em meus livros, com meus personagens, mas acima de tudo por uma certa maneira de ver a vida."[13] E apesar de ser o primeiro livro em prosa foi uma das obras mais experimentais de Lalla Romano, como vaticina a própria autora referindo-se a si mesma na terceira pessoa neste trecho (ROMANO, 1989): "Foi um pouco um livro do fim e, em vez disso, estava no começo. Assim foi o exórdio de Lalla Romano".[14]

Mas apenas com *Maria* (1953), Lalla Romano apresenta uma obra com uma estrutura de romance.[15] E teve desta vez uma acolhida crítica favorável. Sergio Pautasso, ao escrever sobre *Tetto Murato*, assinala a importância de *Maria* (PAUTASSO[16], 1957 apud RIA, 2014a):

> *Maria* que continua sendo um romance singular e um ponto de referência em nossa ficção por seu tom aparentemente modesto, mas onde basta uma coisa

[11] "Se ci si limita a seguire rapidamente il percorso dei suoi libri capitali, si deve iniziare da *Le metamorfosi*, libro assolutamente «fuori tempo», passato quasi inosservato alla sua prima apparizione (1951), fatto di brevi testi in cui si descrivono dei sogni: sogni che si impongono nella loro immediata evidenza, con una recisa distanza sia dall'uso surrealista del sogno, che dall'ossessione dell'«interpretazione» e dalla retorica dell'onirismo di certa sedicente cultura «freudiana»".

[12] " […] frutto di un lungo travaglio esistenziale ed artistico che, dal 1943 al 1947, l'ha portata dalla poesia alla narrativa, dalla pittura alla scrittura".

[13] "Volevo solo dire che questo libro è alla base dei miei gusti in letteratura. E i sogni ritornano nei miei libri, coi miei personaggi, ma soprattutto in una certa maniera di vedere la vita".

[14] "Era un po' un libro della fine e invece fu al principio. Tale è stato l'esordio di Lalla Romano".

[15] Como afirma Daniel Raffini (2018b, p. 4): "O romance propriamente dito chegará em 1953, com a publicação de *Maria*". Em italiano: "Il romanzo vero e proprio arriverà nel 1953, con la pubblicazione di *Maria*".

[16] PAUTASSO, Sergio. Critica a *Tetto Murato*. In: *La via del Piemonte*. 19.out.1957.

> de nada para elevar a atmosfera tranquila dos afetos à mais inesperada e alta dramaticidade dos sentimentos humanos.[17]

Retomando agora uma visão panorâmica de sua obra, cito Daniel Raffini que faz aqui uma descrição sintética dos principais romances de Lalla Romano que se seguem depois de *Tetto Murato* (RAFFINI, 2018b, p. 6):

> Em *La penombra che abbiamo attraversato*, a autora narra a infância entre Demonte e Cuneo; *Una giovinezza inventata* refere-se aos anos da juventude em Turim, com as primeiras presenças importantes na universidade; *Le parole tra noi leggere* reflete sobre a relação com o filho em um período cronológico que vai desde seu nascimento até o momento da escrita; *L'ospite* e *Inseparabile* contam a infância do neto Emiliano; *Nei mari estremi* ela narra, em dois momentos tópicos, o início e o fim, os anos de namoro com o marido e os meses que antecederam a morte dele.[18]

Uma considerável parte da crítica considera *Nei Mari estremi* (1987) a sua obra-prima. O romance recebeu o prêmio Grinzane Cavour, e Maria Corti, nas justificativas do prêmio, escreveu (CORTI, 1988 apud RIA, 2016): "Em *Nei mari estremi* a autora atingiu o mais alto nível de sua atividade narrativa".[19] Também Cesare Segre considera *Nei mari estremi* a sua melhor obra (SEGRE, [1991] 2001a, p. XLVI):

> Lalla Romano sempre buscou uma verdade que não é aquela factual, mas algo mais profundo, localizado em uma área inacessível entre filosofia e religião. *Nei mari estremi* marca a conquista dessa verdade, é um ponto de não retorno, para ela, e o ponto mais avançado ao qual o leitor, ou o crítico, foi arrastado por seus livros.[20]

Já Giulio Ferroni considera *Una Giovinezza inventata* a obra mais significativa de Lalla Romano (FERRONI,[21] 1991 apud RIA, 2018): "A obra-prima de Romano é provavelmente

---

[17] "Maria che resta un romanzo singolare e un punto fermo nella nostra narrativa per il suo tono apparentemente dimesso, ma dove basta un nonnulla per fare assurgere la quieta atmosfera degli affetti alla piú improvvisa ed alta drammaticità dei sentimenti umani".

[18] "[…] ne *La penombra che abbiamo attraversato* l'autrice racconta l'infanzia tra Demonte e Cuneo; *Una giovinezza inventata* rimanda agli anni della gioventù a Torino, con le prime frequentazioni importanti all'università; *Le parole tra noi leggere* riflette sul rapporto col figlio in un arco cronologico che va dalla sua nascita fino al momento della scrittura; *L'ospite* e *Inseparabile* raccontano l'infanzia del nipote Emiliano; *Nei mari estremi* narra, attraverso due momenti topici, l'inizio e la fine, gli anni del fidanzamento col marito e i mesi che ne precedono la morte".

[19] "In *Nei mari estremi* l'autrice ha raggiunto il livello piú alto della sua attività narrativa".

[20] "Lalla Romano ha sempre cercato una verità che non è quella fattuale, ma qualcosa di più profondo, posto in una zona impervia tra filosofia e religione. *Nei mari estremi* segna il raggiungimento di questa verità, è un punto di non ritorno, per lei, e il punto più avanzato a cui il lettore, o il critico, sia stato trascinato dai suoi libri".

[21] FERRONI, Giulio. *Storia della Letteratura italiana*. Turim: Einaudi, 1991, vol. 4, p. 562-563.

Una giovinezza inventata (1979), uma autobiografia singular sobre sua própria juventude vivida nos anos 20".[22]

Reiteradas vezes, Lalla Romano rejeitou em modo tenaz o termo de literatura autobiográfica para seus romances. No entanto, o único romance que considera autobiográfico é justamente *Una giovinezza inventata*, como explica neste trecho em que se refere a si mesma usando a terceira pessoa no artigo que escreveu para o *Autodizionario degli scrittori italiani*[23] (ROMANO, 1989):

> À autora atribuíram o título aparentemente não ofensivo, na verdade nobre, de "escritor de memória". Título genérico, insuficiente; enfim também falso, usado no sentido de "escritor de recordações". Romano considera as recordações anedóticas, uma espécie de fofoca interior. Igualmente, a acusação de autobiografismo para todos os romances subsequentes é igualmente fácil e superficial. Só *Una giovinezza inventata* também foi em parte isso, como testemunho de um ambiente e de uma época.[24]

O trecho a seguir de *Una giovinezza inventata* é um dos mais célebres deste romance e pode ser visto como uma síntese de sua profissão de fé literária (ROMANO, [1979] 2018):

> Disse a Venturi que queria escrever (contar), mas isso não era possível, porque gostaria de escrever apenas histórias da minha família. Nada nunca me interessaria tanto quanto meu mundo. [...]
>
> Ele riu e, com ar de quem já resolveu o problema, levantou-se, tirou da estante atrás de mim um livro em brochura e me o entregou. Era o primeiro volume da *Recherche.*
>
> Devorei *Combray* com a sensação angustiada de que o meu livro já tivesse escrito Proust.[25]

Ao criticar *Una giovinezza inventata*, Carlo Bo[26] (1979 apud RIA, 2018) cunha a expressão "memória controlada" para definir os procedimentos da escrita de Lalla Romano:

---

[22] "Il capolavoro della Romano è probabilmente *Una giovinezza inventata* (1979), singolare autobiografia sulla propria giovinezza vissuta negli anni Venti".
[23] PIEMONTESE, Felice (Org.). *Autodizionario degli scrittori italiani*. Milão: Leonardo, 1989.
[24] "All'autrice affibbiarono il titolo in apparenza non offensivo, anzi nobile, di "scrittrice della memoria". Titolo generico, insufficiente; infine anche falso, in quanto usato nell'accezione di "scrittore di ricordi". La Romano considera aneddotica i ricordi, una sorta di pettegolezzo interiore. Così, altrettanto facile e superficiale l'accusa di autobiografismo per tutti i romanzi seguenti. Solo *Una giovinezza inventata* era in parte anche questo, come testimonianza di un ambiente e di un tempo".
[25] "Dissi a Venturi che volevo scrivere (raccontare) ma che non era possibile, perché a me sarebbe piaciuto scrivere soltanto storie della mia famiglia. Nulla mi avrebbe mai interessata quanto il mio mondo. […]
Rise, e con l'aria di chi ha già risolto il problema, si alzò, sfilò da uno scaffale alle mie spalle un volume in brossura, e me lo porse. Era il primo volume della *Recherche*.
Divorai *Combray* con l'angosciosa sensazione che il mio libro l'avesse già scritto Proust".
[26] BO, Carlo. Crítica a *Una giovinezza inventata*. *L'Europeo*. 20.dez.1979.

"Lalla Romano retoma mais uma vez um tema que é só dela, o da memória controlada. Não simples evocações, não abandonos românticos, mas uma espécie de meditação entre a melancolia e a inteligência".[27]

De fato, a questão da memória, das recordações e do autobiográfico percorre a inteira obra de Lalla Romano. Numa entrevista a Vittorio Sereni que antecede o lançamento de *Le parole tra noi leggere*, Lalla Romano apresenta esta questão em um modo paradoxal (ROMANO apud SERENI, [1968] 2012): "Espero poder fazer um livro extremamente autobiográfico, é claro, porque é tudo autêntico; e, ao mesmo tempo, poderia dizer que se o livro fosse definido como autobiográfico, eu o consideraria falido".[28]

Num paratexto a *Le parole tra noi leggere*, Lalla Romano ([1972] 2012) escreve: "Meus livros são - parecem - talvez autobiográficos, mas o são de uma maneira extrema: ou seja, eles não respondem ao cânone tradicional, moderado, do gênero; portanto, eles não lhe pertencem".[29]

Conceitos-chave da obra de Lalla Romano são aqueles de verdade e memória mais do que o de autobiografia. Como notou Cesare Segre ([1991] 2001a, p. XI):

> Lalla Romano escreve para apreender a verdade, uma verdade que nunca é concedida em sua inteireza, mas em ocasiões, iluminações, epifanias. Essa verdade (de fato, esses lampejos de verdade) apenas subsiste na memória.[30]

No entanto, como observa o filósofo Sergio Givone no posfácio a *Nei Mari estremi* - mas que neste trecho, na verdade, comenta *Una giovinezza inventata* -, Lalla Romano em sua obra instaura uma relação não somente entre realidade e verdade, mas sobretudo entre estes conceitos e a fantasia (GIVONE, [2000] 2016):

> Mas há também um corolário. E é que narrar envolve ao mesmo tempo a adesão total à realidade e sua reinvenção fantástica. Tanto é verdade que "inventado" significa "encantado, vivido com a fantasia, como um mito, uma fábula". Como isso é possível? Não só é possível, mas é um fato. "A verdade é que eu sou ainda aquela do romance, como sou aquela que o escreveu. A juventude (a jovem) tornou-se verdade na escrita". Em si, a realidade não tem nada a ver com a verdade. É como é. Mas, em virtude da escrita, torna-se transparente para si mesmo. Ela acessa uma dimensão cognitiva. Acessa a

[27] "Lalla Romano riprende ancora una volta un tema che è soltanto suo, quello della memoria controllata. Non semplici rievocazioni, non abbandoni romantici ma una sorta di meditazione fra la malinconia e l'intelligenza".
[28] "Io spero di riuscire a fare un libro sommamente autobiografico, per forza, perché è tutto autentico; e, nello stesso tempo, potrei dire che se il libro fosse definito autobiografico lo considererei fallito".
[29] "I miei libri sono – appaiono – magari autobiografici, però lo sono in modo estremo: non rispondono cioè al canone tradizionale, moderato, del genere; dunque non vi appartengono".
[30] "Lalla Romano scrive per cogliere la verità, una verità che non si concede mai intera, bensì in occasioni, illuminazioni, epifanie. Questa verità (anzi questi lampi di verità) non sussiste che nella memoria".

> verdade. Desse ponto de vista, narrar, ou seja, inventar, é sinônimo de transfigurar. Mais uma vez nos deparamos com o movimento pelo qual algo contado é, por assim dizer, retirado de si mesmo, de sua obscuridade e de sua mudez, portanto, é "inventado", mas apenas para ser entregue a si mesmo. Para que seja verdadeiramente como é. Juventude "inventada", diz-se alhures (*Dall'ombra*), significa "redescoberta". Portanto, quanto mais próxima da realidade a história estiver, mais capaz de magia e encantamento. A magia, antes de tudo, que encontra o "eterno" não além do tempo, mas no tempo.[31]

E comentando sua prosa que funde memória, verdade e sonho, Lalla Romano cita Borges (ROMANO [1989] 2014a):

> Borges disse: "A imaginação é fácil, a memória é difícil". Faço minha esta frase porque acredito ter acenado o que a memória significa para mim: significa sonho. Como o sonho da realidade, a chamada realidade de nossas experiências, configura imagens que se conectam de alguma forma em um mito. Esta é a verdadeira leitura da realidade e do sonho que para mim são a mesma coisa.[32]

Um outro momento importante de sua carreira literária foi a publicação de sua obra completa na coleção *Meridiani* no início dos anos 90. E a partir deste momento, há uma redescoberta crítica desta obra com a realização de diversos encontros de estudos e conferências. Neste mesmo período foram realizadas mostras com os quadros de Lalla Romano e publicados catálogos da obra pictórica e dos desenhos.[33]

E nesta redescoberta de Lalla Romano pintora, sobressai um outro tema muito presente nas suas obras: a relação entre a palavra e a imagem. Mas antes de apresentar este tema, é útil se concentrar na dupla passagem de Lalla Romano da pintura para a poesia e, enfim, da poesia para a prosa.

---

[31] "Ma c'è anche un corollario. Ed è che raccontare comporta insieme adesione totale alla realtà e sua reinvenzione fantastica. Tant'è vero che «inventata» significa «incantata, vissuta con la fantasia, come mito, favola». Com'è possibile questo? È non solo possibile, ma è un fatto. «La verità è che io sono ancora quella del romanzo, come sono quella che l'ha scritto. La giovinezza (la ragazza) era diventata vera nella scrittura». Di per sé la realtà non ha a che fare con la verità. È com'è. Ma in forza della scrittura si fa trasparente a se stessa. Accede a una dimensione conoscitiva. Accede alla verità. Da questo punto di vista raccontare, cioè inventare, è sinonimo di trasfigurare. Ancora una volta siamo di fronte al movimento per cui qualcosa di raccontato è per cosí dire tratto fuori da sé, dalla sua oscurità e dalla sua mutezza, dunque è «inventato», ma unicamente per essere consegnato a se stesso. Al suo essere veramente com'è. Giovinezza «inventata», è detto altrove (*Dall'ombra*), significa «ritrovata». Dunque, quanto piú aderente alla realtà il raccontare tanto più capace di magia e di incanto. La magia, anzitutto, che trova l'«eterno» non al di là del tempo ma nel tempo".

[32] "Borges ha detto: «L'immaginazione è facile, la memoria è difficile». Faccio mia questa frase perché credo di aver accennato a cosa vuol dire per me memoria: vuol dire sogno. Come il sogno della realtà, la cosiddetta realtà delle nostre esperienze, essa configura delle immagini che si connettono in qualche modo in un mito. Questa è la vera lettura della realtà e del sogno che per me sono la stessa cosa".

[33] RIA, Antonio (Org,). *Lalla Romano pittrice*. Turim: Einaudi, 1993.; RIA, Antonio (Org,). *Lalla Romano. Disegni.* Turim: Einaudi, 1994; RIA, Antonio (Org,) *Lalla Romano. L'esercizio della pittura.* Turim: Einaudi, 1995.

A pintura foi a primeira e principal atividade artística de Lalla Romano por cerca de duas décadas, dos 20 aos 40 anos. Em 1946, abandona a pintura. Ainda como pintora, como antes dito, publica o primeiro livro de poesias: *Fiore* (1941). E leva adiante ainda contemporaneamente por alguns anos as carreiras de pintora e poeta.

O fato que selou esta passagem se deve à tradução de *Tre racconti* (*Trois contes*) de Flaubert, em 1944. O pedido de tradução para a editora Einaudi foi feito por Cesare Pavese. E, na verdade, o texto que toca profundamente Lalla Romano presente em *Tre racconti* é *Um coração simples* (ROMANO,[34] 1991, p. LXXIII apud RAFFINI, 2018b, p. 4): "Devo a Flaubert minha passagem da pintura à ficção. *Um coração simples* foi decisivo para mim, o fim do preconceito que nutria em relação ao romance".[35]

A descoberta de Lalla Romano - feita através de Flaubert - é que a prosa pode ser tão valiosa quanto a poesia (ROMANO[36] apud ARNONE, 2018a, p. 345): "A tradução, nada fácil, desta prosa simples e essencial, permitiu-me a extraordinária descoberta de que a prosa pode ser tão rigorosa quanto a poesia, que prosa e poesia, aliás, são a mesma coisa".[37]

Na célebre entrevista de Lalla Romano concedida a Vittorio Sereni, a autora diz que esta passagem aconteceu de modo natural (SERENI, [1968] 2012): "Eu passei, muito naturalmente, e diria precisamente por necessidade, da poesia à prosa; mas penso que não mudei minha visão das coisas. Tornei-me, de fato, mais concreta".[38]

Talvez tão importante quanto a tradução de *Um coração simples* de Flaubert tenha sido a seleção e tradução do *Diario* de Delacroix. Em vários momentos, Lalla Romano chama Delacroix de seu mestre como já havia feito com Flaubert (ROMANO apud DI PAOLO, 2012, p. 151): "confio no encanto do meu antigo - junto com Flaubert - mestre de vida e de pensamento".[39] E num outro trecho (p. 151): "Delacroix diarista foi não apenas um mestre, mas quase um irmão mais velho, eu tinha encontrado tanto de mim no retrato de si mesmo que ele fazia - como escreveu - 'somente para si'". [40]

---

[34] ROMANO, Lalla. *Opere*. Milão: Einaudi, 1991.
[35] "Dovevo a Flaubert il mio passaggio dalla pittura alla narrativa. Un cuore semplice per me era stato decisivo, la fine del pregiudizio che nutrivo verso il romanzo".
[36] ROMANO, Lalla. *Vi racconto una storia. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*. *Scuola e Territorio*: n. 20, 1985, p. 155-156.
[37] "La traduzione, non facile, di questa prosa semplice ed essenziale, mi consentì la straordinaria scoperta che la prosa può essere altrettanto rigorosa della poesia, che prosa e poesia, anzi, sono la stessa cosa".
[38] "Io sono passata, con molta naturalezza, e direi proprio per necessità, dalla poesia alla prosa; ma penso di non aver cambiato visione delle cose. Sono diventata, appunto, piú concreta".
[39] "confido nel fascino del mio antico - insieme a Flaubert - maestro di vita e di pensiero".
[40] "Delacroix diarista è stato non solo un maestro, ma quasi un fratello maggiore, tanto avevo trovato di me nel ritratto di sé che lui faceva - come scrisse - 'per sé solo'".

Paolo Di Paolo considera que a influência de Delacroix diarista sobre Lalla Romano é substancial e deveria ser mais estudada (Di PAOLO, 2012, p. 44) : "por um longo exercício de admiração, por uma adesão participativa ao *Diário* de Delacroix, Lalla Romano deve ter absorvido sua essência, sua estrutura composicional".[41] E enfatiza (p. 44): "É quase impressionante a consonância da escrita de Delacroix com a de Romano".[42]

Em declarações feitas a Cesare Segre para a publicação de sua obra completa na coleção *Meridiani*, Lalla Romano confirma mais uma vez a importância do *Diario* de Delacroix (SEGRE, [1991] 2001b, p. LXXIII):

> No *Diário* de Delacroix, do qual me nutri durante anos, o fascínio da pintura se concentrava para mim através da experiência e do pensamento de um pintor-filósofo. Delacroix mostrou a "outra beleza" ("talvez se descobrirá que Rembrandt é um pintor muito maior que Rafael") e só falou uma vez da feiura, para dizer que consiste na vontade de embelezar. [43]

E neste diálogo entre imagem e palavra, é interessante destacar este trecho do prefácio de Lalla Romano a *Tre racconti* em que a autora descreve o talento de Flaubert e o seu fazer literário como os de um pintor (ROMANO[44] apud ARNONE, 2018b, p. 15):

> Sabemos como Flaubert trabalhava: ele colocava certas palavras essenciais na página, e depois harmonizava em volta e sobre elas, sobrepondo, com todo um reticulado de tons como fazem os pintores. Além disso, observou-se que seu temperamento era nitidamente pictórico e, mesmo sendo muito fácil e divertido, é permitido encontrar analogias pictóricas. […] Flaubert adorava as "coisas"; e talvez até palavras como coisas.[45]

De fato, como observa Daniel Raffini (2017, p. 116), em Lalla Romano a relação entre imagem e palavra é fundamental: "No panorama da literatura italiana, Lalla Romano é uma das

[41] "Per un lungo esercizio di ammirazione, per una partecipata adesione al *Diario* di Delacroix, Lalla Romano deve averne come assorbito l'essenza, la struttura compositiva".
[42] "È quasi impressionante la consonanza della scrittura di Delacroix con quella di Romano".
[43] "Nel *Diario* di Delacroix, del quale mi ero nutrita per anni, era concentrato per me il fascino della pittura attraverso l'esperienza e i pensieri di un pittore-filosofo. Delacroix aveva mostrato l'"altra bellezza" ("forse si scoprirà che Rembrandt è molto più gran pittore di Raffaello") e aveva parlato una sola volta del brutto, per dire che consiste nella volontà di abbellire".
[44] ROMANO, Lalla. Prefazione. In: FLAUBERT, Gustave. *Tre racconti*. Milão: Mondadori, 1956, p. 11-12.
[45] "Si sa come Flaubert lavorava: metteva sulla pagina certe parole essenziali, e poi intorno e su quelle armonizzava, sovrapponendo, con tutto un reticolato di toni proprio come fanno i pittori. Del resto è stato osservato che il suo temperamento era spiccatamente pittorico e anche se è molto facile e divertente, si è autorizzati a trovare analogie pittoriche. […] Flaubert amava le «cose»; e forse anche le parole come le cose".

personagens que mais refletiu sobre a relação entre imagem e palavra. Com efeito, essa relação acaba por ser um dos pontos centrais da poética da autora".[46]

E, ainda segundo Raffini (p.119), é possível também estabelecer pontes entre seu estilo pictórico e literário:

> Colocando-nos nessa perspectiva, destaca-se na pintura de Lalla Romano uma predileção por paisagens e retratos, que também retornará em suas obras literárias. Quanto aos retratos, ficou demonstrado que a capacidade de aprofundamento psicológico do personagem através de alguns traços rápidos é uma característica que passa da pintura para os romances de Romano.[47]

E ao comentar as capas de seus livros publicados pela editora Einaudi, Lalla Romano ([1989] 2014b) confirma mais uma vez a importância da imagem: "Para mim que venho da pintura, o fato visual não é apenas intrigante, mas constitutivo".[48]

Um outro capítulo da interação ostensiva e explícita da palavra com a imagem na obra de Lalla Romano está presente em seus livros com textos e fotografias: *Lettura di un'immagine* (1975), *Romanzo di figure* (1986), *La treccia di Tatiana* (1986), *Nuovo romanzo di figure* (1997), *Ritorno a Ponte Stura* (2000).

Já sobre o estilo de Lalla Romano muito se falou principalmente sobre sua brevidade, austeridade, atmosfera de segredo e especial uso da pontuação. [49]

A respeito da brevidade, em mais de uma ocasião, Lalla Romano citou a frase de um outro autor francês que também considerava seu mestre: o moralista, aforista e ensaísta Joseph Joubert (ROMANO, [1989] 2014c): "No fundo, eu sou da mesma raça que Joubert. '... colocar um livro inteiro em uma página, uma página em uma frase e essa frase em uma palavra'".[50]

E uma das formulações mais precisas desta busca de brevidade em sua obra foi dada pela própria Lalla Romano em uma nota na contracapa da primeira edição de *Le lune di Hvar* (ROMANO, [1991] 2013): "Eu detesto falar demais; mas aquilo que fica é estritamente

---

[46] "Nel panorama della letteratura italiana, Lalla Romano è uno dei personaggi che più ha riflettuto sul rapporto tra immagine e parola. E anzi, questo rapporto risulta essere uno dei punti centrali della poetica dell'autrice".
[47] "Ponendoci da questa prospettiva salta all'occhio nella pittura di Lalla Romano una predilezione per i paesaggi e per i ritratti, che tornerà anche nelle sue opere letterarie. Per quanto riguarda i ritratti è stato dimostrato come la capacità di approfondimento psicologico del personaggio attraverso pochi tratti veloci sia una caratteristica che passa dalla pittura ai romanzi di Romano".
[48] "A me che vengo dalla pittura, per cui il fatto visivo non è solo intrigante ma costitutivo".
[49] Cesare Segre ([1991] 2001, p. XI) salienta a importância da pontuação às vezes *sui generis* em Lalla Romano: "Nenhum escritor mede como Lalla Romano o peso de vírgulas, dos dois pontos e dos pontos, a função fatal do ponto final". Em italiano: "Nessun scrittore misura come Lalla Romano il peso delle virgole, dei due punti e dei punti, la funzione fatale del punto fermo".
[50] "In fondo io sono della stessa razza di Joubert. «… mettere un intero libro in una pagina, una pagina in una frase e quella frase in una parola»".

verdadeiro: quero dizer límpido, não lógico. As palavras devem ser poucas, entre espaços e silêncios: assim vivem".[51]

É uma constatação de alguns críticos que nos últimos livros de Lalla Romano os períodos frásicos se tornaram ainda mais breves. E este fato é também ratificado por Lalla Romano[52] (apud RAFFINI, 2017, p. 124):

> Nos meus últimos livros o texto é muito breve. É um ponto de chegada depois de toda uma vida. Estou cada vez mais convencida - o sentia já desde o início e acredito que esteja no sentido da arte moderna - que as muitas circunstâncias, a cultura, são todos pesos. Para chegar a algo de verdadeiro é necessário não apenas restringir o mundo que se busca conhecer, mas alcançá-lo com o mínimo possível de palavras e frases. As palavras são importantes se são poucas, se são escolhidas não por sua preciosidade, mas quando parece que as coisas tenham sido ditas como é suficiente que sejam ditas.[53]

Esta brevidade de sua prosa gera a sensação de simplicidade no texto literário. Neste sentido comenta uma das tradutoras francesas de Lalla Romano, Jacqueline Risset[54] (apud RIA, 2016): "A linguagem é simples, sem ornamentos, muitas vezes como se fosse negligenciada, com uma negligência nascida da urgência de dizer, de *dizer tudo*".[55]

Por outro lado, convivem ao mesmo tempo o controle da memória e da escrita e uma espécie de urgência de "lavas em erupção" no mundo íntimo de Lalla Romano, como foi observado por Giulio Ferroni (2013) em seu posfácio a *La penombra che abbiamo attraversato*: "Mas se adverte que as suas frases simples e muito comedidas são como que recortadas, por um exercício ascético, de um magma vasto e incontrolável".[56]

E há também uma outra evolução na prosa de Lalla Romano que se torna cada vez mais rarefeita e, deste modo, a pontuação se torna menos frequente, parece mesmo como quase

---

[51] "Io detesto dire troppo; ma quello che resta è rigorosamente vero: voglio dire limpido, non logico. Le parole devono essere poche, tra spazi e silenzi: cosí vivono".
[52] ROMANO, Lalla. Né rimorsi, né rimpianti, In: Ria, Antonio (Org.). *Intorno a Lalla Romano. Scrittura e pittura*. Milão: Mondadori, 1996, p. 444.
[53] "Negli ultimi miei libri il testo è molto breve. È un punto d'arrivo dopo tutta una vita. Sempre più sono convinta – lo sentivo già da principio e credo che sia nel senso dell'arte moderna – che le troppe circostanze, la cultura, sono tutte pesantezze. Per arrivare a qualcosa di vero bisogna non solo restringere il mondo che si cerca di conoscere, ma raggiungerlo col minimo possibile di parole e frasi. Le parole sono importanti se sono poche, se sono scelte non per la loro preziosità, ma quando sembra che le cose siano state dette come è sufficiente che siano dette".
[54] RISSET, Jacqueline. Prefazione all'edizione francese di Nei mari estremi. In: *Il Giannone*. San Marco in Lamis: v. IX, n. 18, 2011.
[55] "Il linguaggio è semplice, senza ornamenti, spesso come trascurato, di una trascuratezza nata dall'urgenza di dire, di dire tutto".
[56] "Ma si avverte che le sue frasi semplici e misuratissime sono come ritagliate, per un esercizio ascetico, da un magma vasto e incontrollabile".

desnecessária, às vezes aparentemente esquecida, nas obras da última fase como *Le lune di Hvar* e *In vacanza col buon samaritano*, por exemplo.

E justamente nesta fase tardia de sua obra junto com a brevidade se soma a fragmentação dos textos, como nota Daniel Raffini (2017, p. 125): "O processo de fragmentação da prosa torna-se verdadeiramente central em alguns dos últimos escritos de Romano, em particular em *Minima Mortalia* e *Le lune di Hvar*.[57]

É interessante observar que há pelo menos uma coincidência de ponto de vista estético entre Ítalo Calvino e Lalla Romano: afinal, uma das seis características da literatura do terceiro milênio professadas por Calvino em *Lezioni Americane*, a rapidez, também é reivindicada por Lalla Romano[58] (apud RAFFINI, 2017, p. 128):

> O meu projeto de escrita envolve um compromisso que não é exclusivamente formal com o que escolho contar. Como se eu tivesse que salvaguardar uma existência: conseguir não matar (não deixar morrer) o que encontro vivendo em meus sentidos e em meus pensamentos. E como? Com a rapidez, suponho. Esta é a tarefa que reivindico (e estou consciente do risco).[59]

E como observa Paolo Di Paolo (2012, p. 28): "Veracidade da escrita, *necessidade* de memória: fora desse binômio, é impossível compreender a trajetória de Lalla Romano e sua impressionante coerência".[60] E aqui cabe lembrar mais uma vez a distinção que Lalla Romano faz de memória e recordação (ROMANO apud RAFFINI, 2018b, p.4):

> Sempre digo que não são as recordações que fazem a memória. As recordações são fofocas, mesmo que sejam nossas. Os fatos em si não são nada. Eles podem servir, mas só fazem sentido em uma narrativa global. A memória, por outro lado, é uma coisa grande: é o que nos torna verdadeiramente humanos. A memória pertence a cada um, mas também a todos.[61]

---

[57] "Il processo di frammentazione della prosa diviene veramente centrale in alcuni scritti tardi di Romano, in particolare in *Minima Mortalia* e *Le lune di Hvar*".

[58] ROMANO, Lalla. *Opere*. Milano: Mondadori, 1991, p. 1197, (Meridiani, v. 1).

[59] "Il mio progetto di scrittura comporta un impegno non esclusivamente formale con quello che scelgo di raccontare. Come se dovessi salvaguardare un'esistenza: riuscire a non uccidere (a non lasciar morire) quello che trovo vivendo nei miei sensi e nei miei pensieri. E come? Con la rapidità suppongo. Questo è il compito che rivendico (e sono consapevole del rischio)".

[60] "Veridicità della scrittura, *necessità* della memoria: fuori da questo binomio, è impossibile comprendere il percorso di Lalla Romano e la sua impressionante coerenza".

[61] "Io dico sempre che non sono i ricordi che fanno la memoria. I ricordi sono pettegolezzi, anche se i ricordi sono nostri. I fatti di per sé non sono nulla. Possono servire, ma acquistano senso solo in un racconto globale. La memoria, invece, è una cosa grande: è quello che ci fa veramente umani. La memoria è di ciascuno, ma anche di tutti".

Outra característica da prosa de Lalla Romano é a austeridade que pode ter como fonte provavelmente um certo estoicismo de seu próprio caráter e personalidade. E aqui citamos mais uma vez Paolo Di Paolo que soube colher este aspecto da obra de Romano (DI PAOLO, 2012, p. 31):

> Se é dura, até brutal, a definição que dá dos outros e dos acontecimentos que lhes dizem respeito, também o é a que se dá de si mesmo e do próprio vivido. Nunca há complacência. A sentenciosa assertividade, a cláusula fulminante, ácida fazem parte de um percurso, pessoal e estilístico, visando evitar qualquer forma de indulgência e auto-indulgência.[62]

Esta austeridade de visão do mundo se relaciona ao mesmo tempo com uma espécie de nobreza de ponto de vista e também com uma certa crueldade, como notou o francês Alain Bosquet [63] (1988 apud RIA, 2018, p. 240): "Uma grande senhora tem, aqui, a arte de sugerir que toda vida é nobre e cruel ao mesmo tempo".[64] E isto é coerente com o modo de Lalla Romano ver a poesia como "violência espiritual" (ROMANO apud DI PAOLO, 2012, p. 190): "Deveria ser notório - pelo menos para quem me segue - que considero a poesia uma forma de violência espiritual, que se manifesta no imediatismo".[65] E Lalla Romano afirma também (ROMANO apud TESIO, 2014): "Só a arte, em sua crueldade, compreende".[66]

Uma outra questão importante na obra de Lalla Romano se refere à dificuldade de classificar a sua prosa nos gêneros literários tradicionais. E ao escrever um artigo autobiográfico referindo-se a si mesma na terceira pessoa, Lalla Romano defende uma coerência entre vida e arte e, citando Flaubert, indica que as condições materiais para a originalidade de sua obra se fundamentam num estilo de vida burguês (ROMANO, 1989): "Ela afirma: como uma pessoa vive, assim escreve. E como vive Lalla Romano? Certa vez encontrou em Flaubert uma definição de sua linha: 'Sejam burgueses na vida, para serem originais na arte'".[67]

Ao ler um comentário de Giorgio Zampa sobre a escola holandesa de pintura, Lalla Romano se identifica com este gênero de pintura e emenda (ROMANO [1985] 2014d):

---

[62] "Se è dura, perfino brutale, la definizione che si dà degli altri e delle vicende che li riguardano, altrettanto lo è quella che si dà di sé stessi e del proprio vissuto.
Non vi è compiacimento, mai. La sentenziosa assertività, la clausola fulminea, acida sono parte di un percorso, personale e stilistico, vòlto a evitare qualsiasi forma di indulgenza e di auto-indulgenza".
[63] BOSQUET, Alain. Criítica a *Une jeunesse inventée*. In: *Le Figaro Littéraire*. Paris: 28 set. 1998.
[64] "Une grande dame a, ici, l'art de suggérer que toute vie est noble et cruelle à la fois".
[65] "Dovrebbe essere noto - per lo meno a chi mi segue - che io considero la poesia una forma di violenza spirituale, che si manifesta nell'immediatezza".
[66] "Solo l'arte, nella sua spietatezza, comprende".
[67] "Lei afferma: come uno vive, così scrive. E come vive Lalla Romano? Trovò una volta in Flaubert una definizione della sua linea: 'Siate borghesi nella vita, per essere originali nell'arte'".

"Sempre soube que meu talento não é especificamente narrativo".[68] Esta questão é assim contextualizada por Paolo Di Paolo (2012, p. 27): "é igualmente típica, em Lalla Romano, a intolerância aos esquemas (especialmente se jornalísticos), a indisponibilidade em adaptar a própria escrita a qualquer tipo de forma pré-estabelecida".[69]

O centro desta questão está na sua quase aversão a tramas e aos enredos do romance tradicional. Ao escrever uma crítica a um romance de Alberto Vigevani, confessa (ROMANO apud DI PAOLO, 2012, p. 145): "Não saberei de nenhum romance relatar o assim chamado enredo, mas sempre me lembro da impressão da leitura, talvez resumida em uma palavra".[70] De modo semelhante descreve o estilo da prosa de Lalla Romano a sua tradutora francesa de *Nei mari estremi*, Jacqueline Risset[71] (apud RIA, 2016): "Entre narração, poema, reflexão filosófica, a caneta desenha blocos imprevisíveis".[72] Também o escritor francês René de Ceccatty[73] (apud RIA, 2016) compreendeu esta especificidade dos enredos sutis da prosa de Lalla Romano: "O romance está no olhar, não no enredo".[74]

Já no primeiro livro de prosa, *Le Metamorfosi*, esta questão se impunha radicalmente. Como observa Andrea Cortellessa (2014), Vittorio Sereni fez a melhor crítica a este livro e já nos anos 50 formulava profeticamente as questões que percorreriam sua obra (SERENI[75] 1951 apud RIA, 2013): "Este livro [...] enfrenta corajosamente um risco de natureza essencialmente prática: não são contos, não são poemas, não são ensaios; o que eles são?" [76]

Além de todas as questões aqui tratadas, é preciso reter na longa e multifacetada carreira artística de Lalla Romano a sua profunda paixão pela arte. Como transparece da citação de Umberto Boccioni presente no testamento de Lalla Romano (apud NUVOLI, 2013, p. 10): "Desta existência sairei com desprezo por tudo o que não é arte. Não há nada mais terrível do que a arte".[77]

---

[68] "[…] ho sempre saputo che il mio talento non è specificatamente narrativo".
[69] "[…] è altrettanto tipica, in Lalla Romano, l'insofferenza per gli schemi (tanto più se giornalistici), l'indisponibilità ad adattare la propria scrittura a qualsiasi tipo di forma prestabilita".
[70] "non saprei di nessun romanzo raccontare il cosiddetto plot, ma ricordo sempre l'impressione della lettura, magari riassumibile in una parola".
[71] RISSET, Jacqueline. Se prendessi le ali dell'aurora, prefácio da edição francesa de "Nei Mari estremi", *Il Giannone*. San Marco in Lamis: v. IX , n. 18, p. 344-47, 2011.
[72] "Tra racconto, poema, riflessione filosofica, la penna disegna blocchi imprevedibili".
[73] CECCATTY, René de. Crítica à tradução francesa de *Nei Mari estremi*, *Tout au bout de la mer*. *Le monde/livres*. Paris: 24 jul. 1998.
[74] "Le roman est dans le regard, pas dans l'intrigue".
[75] SERENI, Vittorio. Crítica a "Le metamorfosi". *Milano Sera*. Milão: 11/12 jun. 1951.
[76] "Questo libro […] affronta coraggiosamente un rischio d'ordine essenzialmente pratico: non sono racconti, non sono poesie, non sono saggi; che cosa sono?"
[77] "Da questa esistenza io uscirò con un disprezzo per tutto ciò che non è arte. Non c'è nulla di più terribile dell'arte».

2. Tetto Murato

Duas notas de poucas páginas de Lalla Romano evidenciam de modo particular a sua aguda consciência das escolhas literárias feitas em *Tetto Murato* e impressionam ainda mais pela distância em relação à data de publicação do romance: a primeira, de 1985, há quase 30 anos da primeira edição e a segunda, de 1998, há mais de 40 anos da aparição do romance.

Nos serviremos sobretudo desses dois documentos - que na verdade foram fundidos em um único texto a partir da edição de 1998 - nas considerações a seguir sobre o debate crítico que se seguiu ao lançamento do romance.

Observamos o fato notável que nas suas diversas reedições, Lalla Romano não fez alterações de nenhum tipo em *Tetto Murato*. A importância de *Tetto Murato* como fato literário foi reconhecida imediatamente. O prêmio Pavese de 1957 para um romance inédito foi vencido por *Tetto Murato* e tinha em seu júri intelectuais ilustres como Franco Antonicelli, Carlo Bo, Italo Calvino, Lorenzo Gigli, Carlo Levi, Massimo Mila e Mario Soldati. Quarenta anos depois, Giulio Ferroni ([1998] 2014) confirma a importância de *Tetto Murato* no posfácio da obra: "algumas das páginas mais intensas da literatura dos anos 50".[78]

Ao receber este prêmio, Lalla Romano afirmou que se sentia embaraçada com as perguntas dos jornalistas sobre a trama do romance. A nota de contracapa da segunda edição de 1971 nos ajuda com uma breve síntese: "Dois jovens casais, a prisão de um longo inverno: a descoberta, através de uma trama sutil de afinidades eletivas, do dom de viver".[79]

Eugenio Montale ([1958] 2014) oferece uma sinopse mais completa do "enredo" de *Tetto Murato* em sua apresentação do romance:

> Em um *Tetto* (assim se chama em alguma parte do Piemonte um grupo de casas de colonos unidas a um alojamento principal) se refugiou Ada, jovem professora e com ela o marido, Paolo, intelectual doente, consumido pelos esforços da guerra de resistência. Ada é uma jovem instintiva, franca e naturalmente luminosa. O seu fascínio se exerce também sobre uma jovem mulher, Giulia, que se dirige ao *Tetto* para trazer alguma ajuda a esses amigos forçados a viver a vida das toupeiras nos últimos meses da resistência. Mas a corajosa e inocente naturalidade de Ada é misteriosa demais para Giulia, que gradualmente se sente atraída por Paolo, que está fraco e precisa de cuidados. Enfim, Giulia decide ficar em *Tetto*; e os três passam ali um inverno inteiro, sitiados pela neve, pelo perigo, isolados de qualquer contato humano. Às vezes a eles se une o marido de Giulia, Stefano. E se poderia dizer que Stefano,

[78] "alcune delle pagine più intense della letteratura degli anni'50".
[79] «Due giovani coppie, la prigionia di un lungo inverno: la scoperta, attraverso una trama sottile di affinità elettive, del dono di vivere».

> homem forte e resoluto, alheio a qualquer complicação psicológica, não é insensível à vitalidade radiante de Ada, o que acontece, senão com a aprovação, ao menos com a plena compreensão de Giulia. É preciso acrescentar, no entanto, que o tema de semelhantes mal vislumbradas afinidades afetivas permanece latente ao longo de toda a narrativa, que não é de forma alguma a história de uma erótica chassé-croisé.[80]

Como escreve Lala Romano ([1998] 2014f), "*Tetto Murato* é verdadeiro, mas não exatamente verídico".[81] E se, de um lado, as afinidades eletivas são trocadas em um modo sutil na ficção de *Tetto Murato*, na relação entre a ficção e a realidade de *Tetto Murato* há de fato algumas "trocas".

Lalla Romano (no romance a personagem Giulia, casada e sem filhos) tinha na realidade já à época seu único filho, Piero. Já o casal Ruata (Ada e Paolo, na ficção; Eugenia e Adolfo, na realidade) na época tinha duas filhas, enquanto que no romance tem apenas uma, Nani (Alessandra). Os nomes das personagens Ada e Giulia correspondem aos nomes reais das filhas do casal Ruata. Stefano (marido de Giulia no romance) coincide com o marido de Lalla Romano, Innocenzo Monti.

Alguns críticos consideram *Tetto Murato* um romance coral com quatro protagonistas. Como escreve Giuseppe De Robertis[82] (1958 apud RIA, 2014a): "Paolo, Ada sua esposa, e Giulia que narra, e um pouco mais à sombra Stefano, seu marido (mas existe). Eles são todos os protagonistas" (grifo meu).[83] Giulio Ferroni ([1998] 2014) tem o mesmo ponto de vista:

> As relações pessoais, afetivas e dolorosas, entre quatro personagens principais (a narradora parcialmente autobiográfica Giulia, o casal constituído por Ada e Paolo, que se refugiaram nas habitações rurais de Tetto Murato, mais ao fundo Stefano, marido de Giulia) acontecem em uma espécie do espaço oco,

[80] "In un Tetto (cosí si chiama in qualche parte del Piemonte un gruppo di case coloniche unite a un alloggio padronale) si è rifugiata Ada, giovane insegnante, e con lei il marito, Paolo, intellettuale malato, logoro dalle fatiche della guerra partigiana. Ada è una donna istintiva, franca e naturalmente luminosa. Il suo fascino si esercita anche su una giovane donna, Giulia, che si reca al Tetto per portare qualche soccorso a questi amici costretti a viver la vita delle talpe negli ultimi mesi della Resistenza. Ma la coraggiosa e innocente naturalità di Ada è troppo misteriosa per Giulia, che gradatamente si sente attratta da Paolo, tanto piú debole e bisognoso di cure. Infine Giulia decide di restare al Tetto; e i tre passano là un inverno intero, assediati dalla neve, dal pericolo, tagliati fuori da ogni contatto umano. Talvolta sono anche raggiunti dal marito di Giulia, Stefano. E si direbbe che Stefano, uomo forte e risoluto, alieno da ogni complicazione psicologica, non sia insensibile all'irradiante vitalità di Ada: ciò che avviene, se non con l'approvazione, almeno con la piena comprensione di Giulia. Bisogna aggiungere, però, che il tema di simili appena intraviste affinità elettive resta latente in tutta la narrazione, la quale non è per nulla la storia di un erotico chassé-croisé".

[81] "Il fatto è che *Tetto Murato* è vero ma non esattamente veridico".

[82] DE ROBERTIS, Giuseppe. *Tempo*, 27 fev. 1958.

[83] "Paolo, Ada sua moglie, e Giulia che racconta, e un poco piú in ombra Stefano, suo marito (ma c'è). Son tutti i protagonisti".

> outro e distante: separado do teatro de guerra e ao mesmo tempo absolutamente determinado por ele.[84] (grifo meu)

Já Lalla Romano ([1985] 2014d) identifica Giulia, seu alter ego, como a verdadeira protagonista do romance: "a protagonista (ou melhor, "aquela que diz eu")."[85]

Mas talvez tenha sido o tema da resistência ao fascismo a questão que mais gerou debates entre os críticos do romance. Um deles foi Paolo Milano (apud ROMANO, [1985] 2014d) na sua crítica *Os estetas da Resistência*.[86] E assim responde Lalla Romano ([1985] 2014d): "Entanto, foi um erro associar os dois termos; esteticismo - se houver - certamente não diz respeito à Resistência".[87] E Lalla Romano ([1985] 2014d) rebate também o mesmo gênero de crítica feito por Carlo Salinari:

> Salinari considerou o livro "maduro" (em termos de forma, penso), mas ter confinado a Resistência em segundo plano foi uma imperdoável inadequação. Indignada fiquei eu, que considerei retórica a exigência de uma intenção comemorativa. [88]

Já Giulio Ferroni ([1998] 2014) faz uma análise positiva do tema da Resistência em *Tetto Murato* considerando que o romance se coloca "de uma forma muito original no que diz respeito à variada 'literatura da Resistência'".[89] E Ferroni descreve as características desta originalidade ([1998] 2014): "A guerra, a ocupação nazi-fascista, a Resistência, não são "faladas", não deixam aqui nenhuma ressonância heróica, nenhum clamor histórico e político; não são dados como sipário, mas como constrição, como limite absoluto".[90] E Montale[91] (1958 apud ROMANO, 2014e) resume em uma só frase a questão da Resistência em *Tetto Murato*: "Esta não é uma crônica de guerra".[92]

---

[84] "I rapporti personali, affettuosi e dolorosi, tra quattro personaggi principali (la narratrice parzialmente autobiografica Giulia, la coppia costituita da Ada e Paolo, rifugiatasi negli alloggi campestri di Tetto Murato, piú sullo sfondo Stefano, il marito di Giulia) si danno in una sorta di spazio cavo, altro e distante: separato dal teatro della guerra e insieme da esso assolutamente determinato".
[85] "[…] la protagonista (o meglio «quella che dice io») […]".
[86] "Gli esteti della Resistenza".
[87] "Intanto era un errore accostare i due termini; l'estetismo – se c'è – non riguarda certo la Resistenza".
[88] "Salinari giudicò «maturo» il libro (quanto alla forma, penso), ma l'aver confinato la Resistenza sullo sfondo era una imperdonabile inadeguatezza. Indignata fui io, che trovai retorica l'esigenza di un intento celebrativo".
[89] "In modo originalissimo rispetto alla varia «letteratura della Resistenza»".
[90] "La guerra, l'occupazione nazifascista, la Resistenza, non vengono «dette», non lasciano qui nessuna risonanza eroica, nessun clamore storico e politico; non si danno come sipario, ma come costrizione, come limite assoluto".
[91] *Corriere della Sera*, 6 maio 1958.
[92] "Non è una cronaca di guerra, questa".

No entanto, Lalla Romano lembra que a circunstância histórica não é alheia ao romance e que era essa a causa dos personagens de *Tetto Murato* viverem à margem (ROMANO, [1985] 2014d) :

> Não era indiferente, no romance, a circunstância histórica: pelo contrário, a possibilidade de intimismo era oferecida justamente por aquele viver à margem, numa suspensão forçada que envolvia concentração, disponibilidade à contemplação, a descoberta da beleza pura, pobre; e sobretudo favorecia o aparecimento de sentimentos intensos, mas calados, secretos. [93]

Cesare Segre ([1991] 2001a, p. XXVI) identifica no não-dito um outro elemento importante do mistério e segredo tão presentes em *Tetto Murato*: "Mas o máximo da intensidade está no não dito, nos discursos que, mesmo simples, têm ressonâncias oraculares, nas ações que sempre contêm revelações".[94]

Por outro lado, Lalla Romano ([1985] 2014d) recusa a definição de "romance intimista" para *Tetto Murato*: "Uma definição que me incomodava na época era aquela de "romance íntimista". Não a tomei em seu sentido inofensivo, catalogador, parecia-me que se referia a uma espécie de morbidez ou sentimentalismo".[95]

Um outro aspecto marcante de *Tetto Murato* é a sua visualidade (ROMANO, [1985] 2014d): "Realmente, *Tetto Murato* é um romance cheio de imagens".[96] E acrescenta (ROMANO, [1985] 2014d): "No entanto, as imagens raramente têm uma referência cultural, na maioria das vezes são imediatas, vividas".[97]

Além disso, Lalla Romano (ROMANO, [1985] 2014d) considera que em *Tetto Murato* as imagens são um meio, não um fim.[98] E a própria autora não compreende o eficiente efeito romancesco desta trama sutil entremeada de imagens (ROMANO, [1985] 2014d): "É bastante extraordinário que desse ritmo aparentemente brando surja uma tensão, uma espera quase urgente, evidentemente interior e um pouco misteriosa".[99]

---

[93] "Non era indifferente, nel romanzo, la circostanza storica: anzi, la possibilità dell'intimismo era offerta proprio da quel vivere al margine, in una sospensione forzata che comportava concentrazione, disponibilità alla contemplazione, alla scoperta della bellezza pura, povera; e soprattutto favoriva il nascere di sentimenti intensi, però taciuti, segreti".

[94] "Ma il massimo dell'intensità sta nel non detto, nei discorsi che, anche semplici, hanno risonanze oracolari, nelle azioni che racchiudono sempre rivelazioni".

[95] "Una definizione che allora mi aveva dato fastidio era quella di «romanzo intimista». Non la prendevo nella sua accezione innocua, catalogativa, mi sembrava che alludesse a una sorta di morbosità o di sentimentalismo".

[96] "Davvero *Tetto Murato* è un romanzo pieno di immagini".

[97] "Comunque le immagini hanno raramente un riferimento culturale, per lo piú sono immediate, vissute".

[98] "e immagini sono un mezzo (un gusto), non un fine".

[99] " È abbastanza straordinario che da questo in apparenza blando ritmo nasca una tensione, un'attesa quasi urgente, evidentemente interiore e un po' misteriosa".

Este ritmo lento e suave se expressa também pela organização interna do romance em 52 capítulos curtos. Como observa o intelectual francês Jean Bastaire[100] (1958 apud RIA, 2014a), autor de uma resenha sobre *Tetto Murato* publicada na França apenas um ano depois de sua primeira edição: "Os capítulos curtos, numerosos e sóbrios se sucedem, trazendo à tona pouco a pouco em uma deliberada suave sustentação uma pudica confidência".[101]

E é paradoxal que, num romance que tem o seu eixo no mistério e no não-dito, a "ideia primária" esteja exposta já na primeira frase do romance. Na epígrafe que cita Cesare Pavese (ROMANO, [1985] 2014d):

> Qual era então a ideia (assim a chamava James) primária? Talvez aquela dissimulada pela epígrafe "Só há verdadeiro silêncio quando compartilhado". O silêncio solitário é mudo porque, precisamente, é solitude, e o solilóquio pode tornar-se uma confissão, não um romance. "Compartilhado" pressupõe o outro, que pode ser como aqui, uma comunidade.[102]

De onde vem o mistério e o segredo de *Tetto Murato*? Lalla Romano ([1985] 2014d) busca uma resposta citando a resenha de Eugenio Montale sobre o romance: "Provinha das "contradições e ambiguidades" da vida, de sua "inexplicável dignidade" (ainda Montale)".[103]

As afinidades eletivas trocadas entre os quatro personagens é um dos temas mais explorados pelos críticos de *Tetto Murato*. Giulio Ferroni ([1998] 2014) comenta esta questão: "Com efeito, a situação das *Afinidades Eletivas* aqui é como que desencarnada e desintelectualizada, desprovida de qualquer efeito de poder e dominação, suspensa na reticência e no silêncio".[104]

Lalla Romano ([1985] 2014d) afirma que os temas das afinidades eletivas e do inverno e a inevitável relação que daí surge com as obras de Goethe e de Thomas Mann (*A Montanha mágica*) não foram premeditados, mas surgiram apenas durante a elaboração do romance. Mas as obras dos dois escritores alemães eram mais obstáculos que uma verdadeira inspiração para

[100] BASTAIRE, Jean. Paris: Lalla Romano: *Tetto Murato*. Paris: *Esprit*, XXVI , n. 261, p. 844, 1958
[101] "Les chapitres courts, nombreux et sobres se succèdent, faisant émerger peu à peu d'un flou volontairement entretenue une pudique confidence".
[102] "Qual era dunque l'idea (cosí la chiamava James) primaria? Forse quella adombrata dall'epigrafe «Non c'è vero silenzio se non condiviso». Il silenzio solitario è muto perché, appunto, è solitudine, e il soliloquio può diventare confessione, non romanzo. «Condiviso» sottintende l'altro, che può essere come qui, una comunità".
[103] "Discendeva dalle «contraddizioni e ambiguità» della vita, e dalla sua «inesplicabile dignità» (ancora Montale)".
[104] "In effetti la situazione de *Le affinità elettive* qui è come disincarnata e disintellettualizzata, privata di ogni effetto di potere e di dominio, sospesa nella reticenza e nel silenzio".

a escritora: “Eu os via, porém não como modelos, mas como obstáculos a serem contornados, tentações a serem evitadas. Não apenas por modéstia”.[105]

Além das afinidades eletivas, do mistério, do inverno, outro tema importante de *Tetto Murato* é o da doença através do personagem Paolo. Lalla Romano ([1985] 2014d) não considera a temática da doença aqui como algo simbólico: “O outro tema, a doença, também presente e importante em *Tetto Murato*, talvez se deva a um valor simbólico? Não é necessário: é uma condição humana inerente à história, em seu pathos particular”.[106]

A obra de Lalla Romano sempre desafiou a classificação de seus livros em gêneros literários tradicionais, como tratamos anteriormente de modo mais detalhado. E, no entanto, como assinala seu companheiro de vida, Antonio Ria (2014b), *Tetto Murato* é a obra de Lalla Romano que mais adere ao gênero romance: “Entre os livros de Lalla Romano, *Tetto Murato* é talvez o que mais teve leitores ao longo dos anos: hoje é considerado um “clássico”. Mas é também o mais pleno romance”.[107]

Ria (2014b) lembra que Cesare Pavese é presente em diferentes modos neste romance: “Mas o nome de Pavese, mesmo para um romance que nada tem de pavesiano (como sublinha a autora), volta com insistência neste livro”.[108] Referindo-se à epígrafe do romance, extraída de *Diálogos com Leucó*, ao prémio Pavese para um romance inédito em 1957 e também à origem de seu título. É Lalla Romano (1957 apud RIA, 2014b) quem narra este diálogo com Pavese num artigo escrito para o jornal *Provincia Granda*, de Cuneo, Piemonte, onde explica a gênese do título de *Tetto Murato*:

> Existe ainda, em algum lugar, um Tetto Murato? Pode ser.
> Eu conhecia esse nome, e uma vez, em Turim, alguém o disse a Pavese; estávamos na casa de amigos em comum.
> Pavese disse: “Que título para um romance”.
> Talvez exatamente naquele momento, desse nome, da sensação de mistério, de isolamento que dele emana, tenha nascido a ideia do meu romance. [...]
> “A guerra é uma paz”, dizia Pavese; e significava a vida comum suspensa, a norma comum suspensa, e naquele vazio outra norma, outra vida em que cada um dá o melhor ou o pior de si.
> Assim é Tetto Murato, e a nova norma é a de Ada, sua “misteriosa segurança”, para a qual o jogo de “afinidades eletivas” nunca se torna trágico, e a tensão, o drama passa para uma quase mística felicidade de amizade.

[105] “Le vedevo però non come modelli, ma come ostacoli da aggirare, tentazioni da evitare. Non solo per modestia”.
[106] “L’altro tema, la malattia, anch’esso presente e importante in *Tetto Murato*, forse è riconducibile a un valore simbolico? Non è necessario: si tratta di una condizione umana inerente al racconto, al suo particolare pathos”.
[107] “Fra i libri di Lalla Romano Tetto Murato è forse quello che negli anni ha avuto piú lettori: è ormai considerato un «classico». Ma è anche quello più compiutamente romanzo”.
[108] “Ma il nome di Pavese, pur per un romanzo per niente pavesiano (come sottolinea l’autrice), ritorna con insistenza per questo libro”.

> Os jurados do Prêmio Pavese descobriram a beleza da norma de Ada: eles a chamaram de "forte moralidade da vida". Gostaria que o leitor fizesse justiça também à Giulia, a outra mulher do romance, que viveu e assumiu em si mesma, à maneira ambígua dos poetas, a norma de Tetto Murato.[109]

E como se sabe, Giulia - aqui defendida como personagem - é o alter-ego de Lalla Romano em *Tetto Murato*.

A TRADUÇÃO DOS NOVE PRIMEIROS CAPÍTULOS DE *TETTO MURATO* DE LALLA ROMANO

Capítulo I

TETTO MURATO	TRADUÇÃO
Avevo sentito parlare di loro, come si parla in provincia dei forestieri: con sospetto, se non proprio con scandalo.	Tinha ouvido falar deles, como se fala no interior de forasteiros: com suspeita, até mesmo com escândalo.
Lui, professore, mandato nella piccola città di frontiera come in una specie di confino; lei superba, aristocratica. Non si sapeva come vivessero: non davano lezioni, eppure nessuno poteva dire che avessero debiti. Il peggio di tutto era che «non andavano in chiesa».	Ele, professor, enviado à pequena cidade de fronteira como numa espécie de desterro; ela soberba, aristocrática. Não se sabia como vivessem: não davam aulas, mas ninguém podia dizer que tivessem dívidas. O pior de tudo é que "não iam à igreja".
Avevo compatito i forestieri. La vita nella città non doveva essere facile, per loro.	Me compadeci pelos forasteiros. A vida na cidade não devia ser fácil para eles.
Un giorno mi fu mostrata, sul balcone di una casa nuova sui bastoni, una che doveva essere lei.	Um dia me foi mostrada, na varanda de uma casa nova nos bastiões, uma que devia ser ela.

[109] "Esiste ancora, da qualche parte, un Tetto Murato? Può darsi.
Conoscevo quel nome, e una volta, a Torino, qualcuno lo disse a Pavese; eravamo in casa di amici comuni.
Pavese disse: "Che titolo per un romanzo".
Forse proprio in quel momento, da quel nome, dal senso di mistero, di isolamento che emana da esso, è nata l'idea del mio romanzo. […]
"La guerra è una pace", diceva Pavese; e voleva dire la comune vita sospesa, la comune norma sospesa, e in quel vuoto un'altra norma, un'altra vita in cui ognuno dà il meglio o il peggio di sé.
Cosí è Tetto Murato, e la nuova norma è quella di Ada, la sua "misteriosa sicurezza", per la quale il gioco delle "affinità elettive" non diventa mai tragico, e la tensione, il dramma trapassa in una quasi mistica felicità di amicizia. I giudici del Premio Pavese hanno scoperto la bellezza della norma di Ada: l'hanno chiamata "forte moralità di vita". Vorrei che il lettore facesse giustizia anche a Giulia, l'altra donna del romanzo, che ha vissuto e scontato in sé, al modo ambiguo dei poeti, la norma di Tetto Murato".

La figura aveva una grazia antica nell'atto simile a danza di appendere biancheria a un filo teso; stretta in una lunga vestaglia terminante a campana, volteggiava con movimenti rapidi, bruschi, quasi alteri; portava i capelli annodati sulla cima del capo.	A sua figura tinha uma graça antiga num ato semelhante à dança de estender a roupa lavada em um varal esticado; com o corpo colado num longo robe que terminava como um sino, rodopiava em movimentos rápidos, bruscos, quase majestosos; usava os cabelos presos no alto da cabeça.
Rimasi incantata a guardarla, e quando rientrò mi rincrebbe.	Fiquei encantada a olhá-la, e quando entrou me entristeci.
Seduta su un panchettino era rimasta la bambina, che stringeva una bambola. Anche lei aveva qualcosa di antico, forse i capelli lunghi, chiarissimi, che portava sciolti sulle piccole spalle.	Sentada num banquinho tinha ficado a menina, que segurava uma boneca. Ela também tinha algo de antigo, talvez os cabelos longos, claríssimos, que trazia soltos sobre os pequenos ombros.
Provai quasi una pietà, il desiderio di proteggerla.	Senti quase uma piedade, o desejo de protegê-la.
Anch'io mi sentivo smarrita nella piccola città dove pure avevo trascorso l'infanzia: il mio ritorno era stato forzato dalla guerra.	Eu também me sentia perdida na pequena cidade onde aliás tinha transcorrido a infância: o meu retorno tinha sido forçado pela guerra.
Vivevo nella casa ormai estranea di due cugine di mia madre, anziane. Le cugine erano state belle, da giovani, e lo erano anche ora da vecchie o quasi vecchie. Stefano, mio marito, le ammirava, con un'ombra di omaggio; esse gli erano grate del suo trattarle da donne. Lo ascoltavano attente – un po' rigide – raccontare fatti della vita di guerra a Torino.	Vivia na casa agora estranha de duas primas de minha mãe, anciãs. As primas tinham sido belas, quando jovens, e o eram também agora já velhas ou quase velhas. Stefano, o meu marido, as admirava, com uma ponta de homenagem: elas lhe eram gratas pelo seu modo de tratá-las como mulheres. Escutavam-o atentas - um pouco rígidas - a narrar fatos da vida de guerra de Turim.
In quanto a me, le brevi visite di Stefano mi sconvolgevano e mi lasciavano piú debole.	Quanto a mim, as breves visitas de Stefano me abalavam e me deixavam mais fraca.
Le cugine ci avevano assegnato una tetra stanza, antico salotto della loro madre. Si poteva stare soltanto a letto in quella stanza ingombra di mobili e di cose inutili, e per di piú gelata. Il letto posto nel mezzo della stanza era alto e «bombé». Non era un letto matrimoniale e in due, anche magri, si stava stretti.	As primas nos tinham destinado um tétrico quarto, antiga sala de estar da mãe delas. Somente se podia estar deitado na cama, naquele quarto obstruído por móveis e coisas inúteis, e além disso gélido. A cama colocada no meio do quarto era alta e "bombé". Não era uma cama de casal e em dois, mesmo magros, estávamos apertados.

A dormire Stefano si distendeva lungo; se non faceva sogni rimaneva composto, nel sonno.	Dormindo Stefano se esticava de comprido; se não tinha sonhos, permanecia nesta posição, no sono.
A lui piaceva l'estate, e dormire senza lenzuola come su un prato. A me invece piaceva il letto d'inverno. D'estate e d'inverno il corpo asciutto di Stefano aveva un buon odore, io dicevo l'odore del pane appena uscito dal forno. Ma era difficile, ormai, ritrovare quel caldo odore: troppo era sempre il freddo sofferto. I suoi piedi erano diacci, e nei capelli gli restava, da quei viaggi, il triste odore dei treni.	Ele gostava do verão, e de dormir sem lençol como sobre um gramado. Eu, pelo contrário, gostava da cama no inverno. No verão e no inverno o corpo enxuto de Stefano tinha um bom odor, eu dizia o odor do pão que acaba de sair do forno. Mas era difícil, agora, reencontrar aquele quente odor: demasiado sempre era o frio sentido. Os seus pés eram gélidos, e nos cabelos lhe restavam, daquelas viagens, o triste odor dos trens.
Io avevo in quelle settimane un lavoro, un classico da tradurre. Mi ci immergevo come in qualcosa fuori del tempo, che mi calmava.	Eu tinha naquelas semanas um trabalho, um clássico para traduzir. Eu me imergia nele, como em alguma coisa fora do tempo, que me acalmava.
Quando c'erano visite per le cugine, mettevo da parte testo quaderno e dizionari, e sfogliavo annate rilegate di «Pro-Famiglia». (Rimanevo lì, perché quella era la sola stanza riscaldata). «Pro-Famiglia», con le sue fotografie di alti prelati, non era meno tetra delle visite.	Quando havia visitas para as primas, deixava de lado texto caderno e dicionários, e folheava fascículos encadernados do *Pro-Famiglia*. (Permanecia ali, porque era o único cômodo aquecido). *Pro-Famiglia*, com suas fotografias de altos prelados, não era menos tétrica que as visitas.
Le visite erano anziane signore, vedove di generali e simili: pettegole e bigotte.	As visitas eram senhoras anciãs, viúvas de generais e símiles: fofoqueiras e carolas.
Le cugine ascoltavano ma non commentavano, non inquisivano sui fatti degli altri. Non che fossero, esse, propense all'indulgenza: rifuggivano però dall'indiscrezione.	As primas ouviam mas não comentavam, não interrogavam sobre os fatos dos outros. Não que fossem, elas, propensas à indulgência: resguardavam-se, no entanto, da indiscrição.
Qualche volta, se la narratrice era pittoresca, io ascoltavo. Fu così, che sentii parlare di Ada e di Paolo. Raccontava una storia intorno ad essi: un esempio, disse, di «miscredenza punita», di «castigo divino».	Algumas vezes, se a narradora era pitoresca, eu a escutava. Foi assim que ouvi falar de Ada e de Paolo. Contava uma história em torno deles: um exemplo, disse, de "incredulidade punida", de "castigo divino".
Il fatto risaliva ad alcuni anni prima, quando «essi» erano giunti nella città, con una bambina di pochi mesi. La bambina non aveva «nemmeno» al collo una catenina con	O fato remontava há alguns anos, quando "eles" tinham chegado à cidade, com uma menina de poucos meses. A menina não tinha no pescoço "nem mesmo" uma

la medaglietta della Madonna; la balia aveva puntato di nascosto una medaglietta alla camicina. La bambina inghiottí la medaglietta. Il medico non capí e torturò la bambina, che fu salvata quando già stava per morire, da un medico di Torino. Se una storia uguale – bambini moribondi, castighi divini – mi fosse tornata alla mente da ricordi d'infanzia, mi sarebbe sembrata fantastica, irreale; ora la giudicai spaventosa per il significato che la narratrice le dava. Non vidi alcuna grandezza nel loro Dio.	correntinha com a medalhinha de Nossa Senhora; a ama de leite tinha colocado escondido uma medalha na roupinha. A menina engoliu a medalhinha. O médico não entendeu nada e torturou a menina, que foi salva quando já estava a ponto de morrer, por um médico de Turim. Se uma história igual - crianças moribundas, castigos divinos - me tivesse voltado à mente de recordações de infância, me teria parecido fantasiosa, irreal; agora a julguei assustadora pelo significado que a narradora lhe dava. Não vi nenhuma grandeza no Deus delas.

Capítulo II

TETTO MURATO	TRADUÇÃO
Camminavo sola sotto i portici; m'incrociai con una signora giovane, dal lungo passo, che mi sembrò forestiera. Intravidi il lampo di uno sguardo, qualcosa di nero-azzurro. La riconobbi, la chiamai. Lei si irrigidí un poco; le dissi che desideravo conoscerla, che ero anch'io di Torino. Mutò subitamente, sorrise, mi invitò a casa sua per l'indomani. Nella casa notai soprattutto un quadro abbastanza grande, scuro. Sotto un largo cappello piumato un viso di donna, pallido, lasciava cadere uno sguardo nero, triste come un rimprovero. – La mamma di Paolo, – disse lei. – Era bellissima. Confrontai il viso levato, luminoso, col viso cereo della donna del quadro. Ella soggiunse, quasi con noncuranza, ma insieme con fermezza: – È tutto quello che rimane della casa di Paolo. Era una casa ricchissima –. Sorrisi tra me di quegli	Caminhava sozinha sob os pórticos; me deparei com uma mulher jovem, com passos largos, que me pareceu forasteira. Vislumbrei o brilho de um olhar, algo de negro-azul. Eu a reconheci, a chamei. Ela se enrijeceu um pouco; disse-lhe que desejava conhecê-la, que eu também era de Turim. Mudou subitamente, sorriu, e me convidou para ir à sua casa no dia seguinte. Na casa notei sobretudo um quadro bastante grande, escuro. Sob um amplo chapéu emplumado um rosto de mulher, pálido, deixava cair um olhar negro, triste como uma reprimenda. - A mãe de Paolo, - disse ela. - Era belíssima. Confrontei o rosto erguido, luminoso, com o rosto de cera da mulher do quadro. Ela acrescentou, quase com descaso, mas ao mesmo tempo com firmeza: - É tudo o que resta da casa de Paolo. Era uma casa riquíssima -. Sorri para mim mesmo

«issimi», che evocavano un mondo insieme ingenuo e assoluto, ma non mi sfuggí che ella si riferiva sempre a un passato.	daqueles “íssimos”, que evocavam um mundo ao mesmo tempo ingênuo e absoluto, mas não me passou despercebido que ela se referia sempre a um passado.
Altri quadri, disegni a penna di gusto inglese, erano appartenuti alla sua casa.	Outros quadros, desenhos a bico de pena de gosto inglês, tinham pertencido à sua casa.
Non avevano dunque altra casa che questa; non avevano, forse, piú nessuno.	Eles não tinham, portanto, outra casa além desta; não tinham, talvez, mais ninguém.
Per me e per Stefano era diverso: le nostre case, e famiglie, restavano. Però noi si era partiti senza nemmeno quei quadri e quei mobili severi, di buona fattura.	Para mim e para Stefano era diferente: as nossas casas, e famílias, permaneciam. Mas nós tínhamos partido sem nem mesmo aqueles quadros e aqueles móveis severos, de bom acabamento.
Loro avevano avuto dei lutti che, in un certo senso, li avevano seguiti. Quel viso del quadro incombeva un poco. – Era molto infelice, – ella disse, vedendo che tornavo a guardarlo. – Era malata.	Eles tinham tido lutos que, em um certo sentido, os tinham seguido. Aquele rosto do quadro me intimidava um pouco. - Era muito infeliz - ela disse, vendo que voltei a olhá-lo. - Era doente.
Sentivo che vi era giustificazione, in queste parole: di una durezza di lei, o dell’altra? Ma non disse di piú.	Senti que havia justificação naquelas palavras: de uma dureza dela ou da outra? Mas não disse nada mais.
La bambina aspettava, ferma sull’uscio, coi suoi capelli che sembravano fili di luce. Sua madre andò a sfilare un cassetto e glielo diede «da riordinare».	A menina esperava, parada na porta, com seus cabelos que pareciam fios de luz. Sua mãe foi tirar uma gaveta e lhe deu “para arrumá-la”.
Osservai la bambina. Silenziosa, con le piccole mani grasse e leggere, impilava, allineava. A un certo punto disse: – Ho finito –, sua madre prese il cassetto come stava, vale a dire con gli oggetti disposti in un meticoloso disordine, e andò a riporlo, come se cosí e non altrimenti dovesse stare. La bambina, implacabile, domandò: – E adesso?	Observei a menina. Silenciosa, com as pequenas mãos gordas e leves, empilhava, alinhava. A uma certa altura disse: - Terminei -, a sua mãe pegou a gaveta como estava, quer dizer com os objetos dispostos em uma meticulosa desordem, e foi recolocá-la, como se assim e não de outra forma devesse estar. A menina, implacável, perguntou: - E agora?
La madre sospirò brevemente (amorosamente), poi aprí uno stipo e diede alla bambina, perché giocasse, un servizio da	A mãe suspirou brevemente (amorosamente), depois abriu um armário e deu à menina, para que brincasse, um

tè. Erano tazze quasi trasparenti, certo anch'esse «di casa». Arrischiai se non ci fosse pericolo che le rompesse. Lei mi guardò stupita e un po' scura: – Certamente no!	serviço de chá. Eram xícaras quase transparentes, certamente também "da casa". Me atrevi a perguntar se não haveria perigo que as quebrasse. Ela olhou para mim espantada e um pouco contrariada: - Claro que não!
Intanto che guardavo la bambina mi tornava alla mente la storia.	Enquanto olhava a menina me tornava à mente a história.
Io mi vergognavo, di solito, a farmi raccontare disgrazie, ma pensai che dovevo accennare al fatto. (Sapevo che le malattie sono per le famiglie quello che sono le battaglie per i generali). Lei, china a cucire, alzò vivamente la testa, s'impennò; poi prese a raccontare, in modo rapido, senza un lamento.	Eu me envergonhava, como de costume, a pedir às pessoas que me contassem suas desgraças, mas pensei que devia acenar ao fato. (Sabia que as doenças são para as famílias o que as batalhas são para os generais). Ela, curvada a costurar, levantou impetuosamente a cabeça, se ergueu; e então começou a contar, rapidamente, sem um lamento.
Non c'erano medagliette nella storia (invenzione delle beghine); la bambina aveva ingoiato uno spillo di sicurezza. All'infuori di questo particolare il nuovo racconto era l'uguale, nei fatti, del primo.	Não havia medalhinhas na história (invenção das carolas); a menina tinha engolido um alfinete de segurança. Além deste detalhe, o novo relato era igual, nos fatos, ao primeiro.
Di tutta quella passione mi rimase impressa un'immagine: la corsa in macchina verso Torino, in una giornata di neve, la bambina morente sulle braccia. Ma questa volta, nonostante la mia scarsa inclinazione per tali storie pietose, nel racconto sentii qualcosa di edificante, che distendeva l'animo.	De toda aquela paixão, me ficou gravada uma imagem: a disparada do carro em direção à Turim, num dia de neve, a criança morrendo nos braços. Mas desta vez, apesar da minha escassa inclinação por semelhantes histórias piedosas, no relato senti algo de edificante, que acalmava o ânimo.
Lei, quando ebbe terminata la storia, concluse: – Ho proprio capito che c'è la Provvidenza.	Ela, quando tinha terminado a história, concluiu: - Realmente entendi que existe a Providência.
Non era un modo di dire. Io vidi, come in una allegoria, la vittoria di lei e la confusione delle beghine.	Não era um modo de dizer. Eu vi, como numa alegoria, a vitória dela e a confusão das carolas.

Capítulo III

TETTO MURATO	TRADUÇÃO

Presi a frequentare la casa. Lei si interessò enormemente ai miei casi, per altro comuni. Dei suoi aveva una maniera di parlare a frammenti, per allusioni, come se parlasse di fatti notori, eppure misteriosi. Del marito, ad esempio. Parlava di lui come se io l'avessi sempre conosciuto; ma anche come se non fosse lei stessa sicura di comprenderlo bene.	Passei a frequentar a casa. Ela se interessou enormemente pelos meus casos, apesar de comuns. Dos seus tinha uma maneira de falar em fragmentos, por alusões, como se falasse de fatos notórios, e no entanto misteriosos. Do marido, por exemplo. Falava dele como se eu o tivesse sempre conhecido; mas também como se ela mesma não fosse segura de compreendê-lo bem.
Io la secondavo, in quanto non facevo per mia natura domande.	Eu a secundava, já que por minha natureza não fazia perguntas.
Lei alludeva come a cosa segreta e insieme leggendaria, a quello che Paolo avrebbe fatto «dopo». A quei tempi per ognuno doveva cominciare, dopo, una nuova vita. Ma lei lasciava intendere che vi fosse anche dell'altro: un «altro» impedimento che, dopo, avrebbe cessato di prevalere. Alludendo a questo nemico che non era quello di tutti, mi parve che qualche volta lanciasse un'occhiata alla donna del quadro, come a una «che sa molte cose».	Ela aludia como a uma coisa secreta e ao mesmo tempo legendária, àquilo que Paolo faria "depois". Naqueles tempos, para cada um deveria começar, depois, uma nova vida. Mas ela insinuava que havia também algo mais: um "outro" impedimento que, depois, não prevaleceria. Aludindo a este inimigo que não era aquele de todos, me pareceu que algumas vezes lançasse um olhar de relance à mulher do quadro, como a uma "que sabe muitas coisas".
Siccome il marito era sempre «di là», nello studio, mi arrischiai a domandare a che cosa lavorasse. Lei ribatté, con quel modo che aveva di scandalizzarsi: – Io non lo so! – Poi si addolcí e soggiunse, con una specie di allegra malizia: – Io vorrei sapere cosa fa –; e concluse, col suo tono definitivo: – Paolo mi dice pochissimo di quello che pensa, e mi racconta pochissimo di quello che fa –. Poi ancora sorrise, e mi parve che fosse per non dire che vi era bene un modo con cui egli comunicava con lei.	Uma vez que o marido estava sempre "à parte", no escritório, ousei perguntar no que trabalhasse. Ela retrucou, com aquele jeito que tinha de se escandalizar: - Eu não sei! - Depois se abrandou e acrescentou, com uma espécie de alegre malícia: - Eu gostaria de saber o que faz -; e concluiu com seu tom definitivo: - Paolo me diz pouquíssimo daquilo que pensa, e me conta pouquíssimo daquilo que faz -. Então ainda sorriu, e me pareceu que fosse para não dizer que havia bem um modo no qual ele se comunicava com ela.
Quando lo conobbi, egli mi parve ancor più segreto di quanto avessi potuto figurarmi.	Quando o conheci, ele me pareceu ainda mais secreto de quanto pudesse imaginar.
Eravamo nel corridoio d'ingresso, e la luce di una lampada cadde sul viso levato, mentre egli chiudeva silenziosamente una porta dietro di sé. Era un viso dai lineamenti grandi, vigoroso eppure stanco. Egli strinse la mia mano senza alcuna cordialità. Ebbi	Estávamos no corredor de entrada, e a luz de uma lâmpada caiu sobre seu rosto erguido, enquanto ele fechava silenciosamente uma porta atrás de si mesmo. Era um rosto com lineamentos grandes, vigoroso e no entanto cansado. Ele apertou minha mão sem

l'impressione che non mi vedesse nemmeno, che i suoi occhi – ciechi? – vedessero qualcosa dietro di me, attraverso me. La volta dopo, c'erano altre persone. Egli stava seduto eretto, come in un ritratto dell'Ottocento: una gamba accavallata sull'altra e le braccia conserte.	nenhuma cordialidade. Tive a impressão que nem mesmo me visse, que os seus olhos - cegos? - vissem alguma coisa atrás de mim, através de mim. Na vez seguinte, tinham outras pessoas. Ele estava sentado ereto, como num retrato do século XIX: uma perna sobreposta a outra e os braços cruzados.
Non parlò – sapevo anche questo, che «non dava soddisfazione alla gente» – ma i suoi occhi, socchiusi, brillavano dietro gli occhiali.	Não falou - sabia isto também, que "não dava satisfação às pessoas" - mas os seus olhos, entreabertos, brilhavam atrás dos óculos.
Che gli piacesse canzonare l'avevo capito, lei mi aveva detto come egli commentava ironicamente le nostre conversazioni: – Parlate di letteratura? E di politica?	Que ele gostasse de caçoar já tinha entendido, ela me tinha dito como ele comentava ironicamente as nossas conversas: - Vocês falam de literatura? E de política?
Lei mi aveva pure avvertita che accadeva sempre questo: che quando si conosceva lui, si cessava di provare interesse per lei. Io non intendevo arrendermi alla norma; di fatto, già cercavo di circoscrivere il mistero di lui, da vari segni: da quel suo silenzio tra la gente, dai libri che trovano sempre voltati all'ingiú con cosí evidente proposito, che non osavo allungare la mano a rivoltarli, come avrei fatto tranquillamente in un'altra casa.	Ela também tinha me advertido que isto sempre acontecia: que quando se conhecia ele, o interesse por ela desaparecia. Eu não tinha intenção de me render à norma; de fato, já buscava circunscrever o seu mistério, através de vários sinais: do seu silêncio com as pessoas, dos livros que encontrava virados para baixo com um propósito tão evidente, que não ousava estender a mão para revirá-los, como teria feito certamente em uma outra casa.
Egli concedeva ormai la sua presenza – il piú delle volte silenziosa – al momento del tè. Allora mi resi conto che il sorriso che avevo veduto nei suoi occhi quando c'era la gente, non era per la gente, per i discorsi, come avevo creduto: era per lei. Lei, lo divertiva: i suoi scatti, il suo corruccio, il suo entusiasmo per cose da nulla.	Ele concedia agora a sua presença - frequentemente silenciosa - na hora do chá. Então percebi que o sorriso que tinha visto nos seus olhos quando havia pessoas, não era por causa das pessoas, pelos seus discursos, como tinha acreditado: era para ela. Ela o divertia: os seus ímpetos, o seu mau humor, o seu entusiasmo pelas pequenas coisas.
Il sorriso – canzonatore – di lui era dolce, tenero; eppure a me parve contenesse nel suo significato una venatura di freddezza; proprio per quel suo divertirsi.	O sorriso - debochado - dele era doce, afável; no entanto, para mim parecia que continha no seu significado uma veia de frieza; precisamente por aquele seu divertir-se.

Sposandomi io avevo scelto Stefano invece di qualcuno dei letterati miei compagni, perché avevo trovato in lui, nativo, quello che essi andavano cercando – per farsene belli – nei libri. Ora, Paolo era certamente un letterato, ma come di un'altra specie, forse di un'altra epoca. Egli non assomigliava in nulla ai miei vecchi compagni, ma era anche l'opposto di Stefano, cosí aperto, cosí fiducioso nella vita.	Casando-me, eu tinha escolhido Stefano ao invés de alguns dos meus colegas literatos, porque tinha encontrado nele, inato, aquilo que estes estavam buscando - para gabar-se - nos livros. Já Paolo era certamente um literato, mas como de uma outra espécie, talvez de uma outra época. Ele não se parecia em nada com meus velhos amigos, mas era também o oposto de Stefano, tão aberto, tão confiante na vida.
Quando non sorrideva, quando era assorto – allora i suoi occhi sembravano di nuovo ciechi – Paolo era come custodito, difeso. Ma di ciò pareva si vergognasse, tanta era la gentilezza con cui usciva dal suo isolamento per rivolgersi a noi.	Quando não sorria, quando estava absorto - então os seus olhos pareciam mais uma vez cegos - Paolo era como protegido, fortificado. Mas disso tudo parecia que se envergonhasse, tamanha era a sua gentileza quando saia do seu isolamento para entrar em contato conosco.
Stefano trovò Paolo uguale a quello che si aspettava; ma Ada riuscì, come lei riusciva con tutti, a stupirlo.	Stefano achou Paolo igual àquilo que ele esperava; mas Ada conseguiu, como ela conseguia com todos, surpreendê-lo.
In quanto a lei, vide Stefano nel momento in cui egli era piú indifeso: mentre discorreva con la bambina. La bambina era nell'ingresso, con la sua aria di perplessità. Stefano si chinò fino a lei, sollevò con due dita la collanina celeste a grossi grani, toccò leggermente fili di capelli uguali a seta. Quando si rialzò c'era Ada, e lei aveva quel sorriso, di cui sembrava inconsapevole.	Quanto a ela, viu Stefano no momento em que ele era mais indefeso: enquanto conversava com a menina. A menina estava na entrada da casa, com o seu ar de perplexidade, Stefano abaixou-se até ela, levantou com dois dedos o colarzinho celeste com grandes contas, tocou levemente os fios de cabelos iguais à seda. Quando se ergueu de novo, ali estava Ada, e ela tinha aquele sorriso, do qual parecia inconsciente.
Ada scoprí che Stefano sapeva raccontare: a lei piaceva «moltissimo» sentir raccontare, e Paolo non le concedeva mai questa gioia. Non che Stefano non fosse anche lui segreto, in un certo senso (intimo); ma egli non era geloso del proprio giudizio sul mondo quale lo veniva conoscendo, volentieri egli faceva parte di ciò che scopriva. (Forse raccontava a se stesso, come ognuno che ami raccontare).	Ada descobriu que Stefano sabia contar histórias: ela gostava "muitíssimo" de ouvir histórias, e Paolo não lhe concedia nunca esta alegria. Não que Stefano não fosse ele também secreto, em um certo sentido (íntimo); mas ele não era enciumado do seu próprio julgamento sobre o mundo tal como o vinha conhecendo, de bom grado ele fazia parte daquilo que descobria. (Talvez contasse a si mesmo, como cada um que ama contar histórias).
Io non ero capace, come lui, di maturare imparando dai fatti, preferivo scorciatoie	

astratte. La guerra, questo fatto per eccellenza, anche perciò mi era odiosa. Del resto io non ero capace di ascoltare: interrompevo con domande, e quel che era peggio, volevo anticipare il seguito, indovinare la conclusione.	Eu não era capaz, como ele, de amadurecer aprendendo com os fatos, preferia atalhos abstratos. A guerra, este fato por excelência, também por isto me era odiosa. Além do mais, eu não era capaz de escutar: interrompia com perguntas, e aquilo que era pior, queria antecipar o que seguiria, adivinhar a conclusão.
Ada era concentrata e seria mentre Stefano raccontava, e questo doveva piacere molto, a lui.	Ada estava concentrada e séria enquanto Stefano contava, e isto deveria agradar muito, a ele.
Raccontò – Ada gliel'aveva chiesto – come avesse aiutato a estrarre morti dalle macerie, nel suo quartiere. Io stessa ero presa dal racconto e, come Ada, guardavo le sue lunghe mani: egli le muoveva nel parlare, tenendo le dita un po' rigide.	Contou - Ada tinha-lhe pedido - como tinha ajudado a tirar mortos dos escombros, no seu bairro. Eu mesma fui tomada pela história e, como Ada, olhava suas longas mãos, ele as movia ao falar, mantendo os dedos um pouco rígidos.
Ada gettava qualche breve grido, giungeva le mani, spalancava e chiudeva gli occhi; in quei momenti incontrai gli occhi di Paolo, maliziosi dietro le lenti.	Ada lançava alguns breves gritos, unia as mãos, arregalava e fechava os olhos; naqueles momentos encontrei os olhos de Paolo, maliciosos, atrás das lentes.
Parlarono sempre loro – con Paolo, Stefano si era inteso (tra uomini) con poche parole – e quando il discorso cadde sui cibi e sui prezzi, Ada andò a prendere un suo quaderno di conti e lo mostrò a Stefano. Il quaderno era cosí ordinato che Stefano sorrise. Allora lei balzò in piedi alla sua maniera brusca, e strinse al petto con le due mani il quaderno, come una bambina gelosa il suo quaderno di scuola.	Falaram sempre eles - com Paolo, Stefano se tinha entendido (entre homens) com poucas palavras - e quando a conversa caiu sobre as comidas e os preços, Ada foi pegar um seu caderno de contas e o mostrou a Stefano, O caderno era tão organizado que Stefano sorriu. Então ela se levantou à sua maneira brusca, e apertou contra o peito o caderno com as duas mãos, como uma menina enciumada do seu caderno de escola.

Capítulo IV

TETTO MURATO	TRADUÇÃO
Il 25 luglio Stefano ed io ci trovavamo in giro per le valli (erano le ferie di Stefano), e la notizia la sapemmo da un vecchio prete di campagna. Avevamo creduto che stesse male al vederlo ansioso e un po' ansimante	No dia 25 de julho, Stefano e eu estávamos passeando pelos vales (eram as férias de Stefano), e a notícia[110] a soubemos de um velho padre de aldeia. Nós tínhamos pensado que estivesse se sentindo mal ao vê-

[110] A destituição de Benito Mussolini ocorreu em 25 de julho de 1943.

scrutare la strada, e ci eravamo offerti di soccorrerlo. Il prete ci diede la notizia; ma era incredulo, scuoteva la testa, aspettava altra gente per avere conferma. L'aveva saputo da una contadina salita dal paese.	lo ansioso e um pouco ofegante a perscrutar a estrada, e tínhamos oferecido para socorrê-lo. O padre nos deu a notícia: mas estava incrédulo, sacudia a cabeça, esperava outras pessoas para ter a confirmação. Ele soube de uma campesina vinda do vilarejo.
A casa le cugine, che non erano mai state fasciste, fecero pacati commenti, come per un avvenimento consueto.	Em casa as primas, que nunca foram fascistas, fizeram pacatos comentários, como de um acontecimento rotineiro.
Con Stefano andai subito a cercare gli amici. Ada era uscita con la bambina; dall'uscio socchiuso dello studio usciva fumo di molte sigarette e un brusio concitato di persone che discutevano sottovoce.	Com Stefano fui imediatamente procurar os amigos. Ada tinha saído com a menina; pela porta entreaberta do escritório saia fumaça de muitos cigarros e um murmúrio agitado de pessoas que discutiam em voz baixa.
Comparve Paolo con una sigaretta fra le dita. Soltanto quel fatto, insolito, del fumare tradiva la sua emozione. Si scusò con la solita dolcezza dell'assenza di Ada, e di avere di là «alcuni amici». Estrasse dalla tasca della giacca un foglietto e lo porse a Stefano perché lo leggesse: era l'abbozzo di un proclama intorno alla guerra.	Apareceu Paolo com um cigarro entre os dedos. Somente aquele ato, insólito, de fumar traía a sua emoção. Se desculpou com a habitual delicadeza pela ausência de Ada e de ter ali "alguns amigos". Tirou do bolso da jaqueta um folheto e o entregou a Stefano para que o lesse: era o esboço de uma proclamação sobre a guerra.
Io, che mi aspettavo piú gioia, rimasi delusa. Provai uggia, e un poco di gelosia.	Eu que esperava mais alegria, fiquei desiludida. Senti aflição, e um pouco de ciúme.
Quell'estate tutti concepirono assurde speranze: era naturale che Ada ne trattasse come di cose solide. Tuttavia, durante i silenzi di Paolo, mi accorsi che ella gli rivolgeva occhiate piene di sollecitudine, di timore quasi.	Naquele verão, todos conceberam absurdas esperanças: era natural que Ada tratasse deste assunto como de coisas sólidas. Todavia, durante os silêncios de Paolo, percebi que ela lhe dirigia olhares cheios de solicitude, de quase temor.
Nell'agosto Stefano raccontò orrori di nuovi bombardamenti. (Dalla soffitta delle cugine si vedevano di sera i bagliori degli incendi di Torino).	Em agosto, Stefano contou horrores de novos bombardeamentos. (Do sótão das primas se viam de noite os clarões dos incêndios de Turim).
Nei suoi sonni accanto a me Stefano era turbato da sogni spaventosi: vedeva irruzioni armate nelle case, udiva grida nella notte. Gemeva, io lo svegliavo; si	Nos seus sonos ao meu lado, Stefano ficava perturbado por sonhos assustadores: via irrupções armadas nas casas, ouvia gritos na noite. Gemia, eu o acordava; ainda se atormentava, já acordado, e dizia: - Estava

tormentava ancora, da sveglio, e diceva: – Stavo per capire chi erano, cos'era –. Ma quando ripartiva, Stefano era sereno – egli era contento che toccasse solo a lui, gli pareva giusto – e il suo saluto mi faceva coraggio.	prestes a entender quem eram, o que era -. Mas quando partia novamente, Stefano estava sereno - ele estava contente que isto recaísse só pra ele, lhe parecia justo - e o seu modo de se despedir me dava coragem.
Una volta che, partendo, mi aveva lasciata con Ada e Paolo, essi vollero che rimanessi un poco con loro. Sapevano che era un momento difficile per me da passare.	Uma vez que, partindo, me tinha deixado com Ada e Paolo, eles quiseram que eu ficasse um pouco com eles. Sabiam que para mim era um momento difícil de passar.
Ma quasi subito Paolo disse che si sentiva stanco e si ritirò nello studio; io rimasi con Ada nella camera.	Mas quase imediatamente, Paolo disse que se sentia cansado e se retirou para o escritório; eu fiquei com Ada no quarto.
Non avevo voglia di nulla, mi sentivo come svuotata. Era il momento dopo il tramonto, e la stanza era invasa da una luce tenue, di un colore d'oriente. Ada era distesa sul letto. Io la guardavo, consideravo la sua bellezza quasi incorporea, quasi «risalita dal mare»: tale che, forse, a toccarla, si sarebbe disfatta.	Não tinha vontade de nada, me sentia como esvaziada. Era o momento depois do pôr do sol, e o quarto foi invadido por uma luz tênue, de uma cor do oriente. Ada estava deitada na cama. Eu a olhava, considerava a sua beleza quase incorpórea, quase "ressurgida do mar": tanto que, talvez, se a tocassem, se teria dissolvido.
Fui scossa quando lei, bruscamente, balzò via. Si era udito un suono aspro, sibilante, del quale mi accorsi solo quando già lei era sparita. Tornò quasi subito, riprese con un movimento un po' selvaggio la posa di prima, attraverso il letto, le braccia ad arco dietro la testa. Non disse nulla, ma ogni volta che il sibilo si ripeteva, lei annuiva come lo riconoscesse e lo approvasse (o piuttosto, lo accettasse, non potendo annullarlo).	Fiquei assustada quando ela, bruscamente, saltou para fora. Um som áspero, sibilante, tinha sido ouvido, o qual só notei quando ela já tinha desaparecido. Ela voltou quase imediatamente, retomou com um movimento um pouco selvagem a pose de antes, transversalmente na cama, os braços arqueados atrás da cabeça. Não disse nada, mas cada vez que o sibilo se repetia, ela anuía como se o reconhecesse e o aprovasse (ou melhor, o aceitasse, não podendo anulá-lo).
Ora udivo anche il suono, ritmato, di un passo che andava e veniva, rapido. Ada sospirò, sorrise a me: –Scusa – Poi: – Vuoi vederlo? – Stese un braccio, sospinse la porta, che era accanto al letto; dal posto dov'ero vidi Paolo avvolto in un grande mantello nero come un brigante da fiaba percorrere febbrilmente, avanti e indietro, il corridoio.	Agora ouvia também o som, ritmado, de um passo que ia e vinha, rápido. Ada suspirou, sorriu para mim: - Desculpe -. Depois: - Quer vê-lo? - Esticou um braço, empurrou a porta, que ficava ao lado da cama; do lugar onde estava, vi Paolo envolto em um grande manto negro como um bandido de conto de fadas a percorrer febrilmente, para frente e para trás, o corredor.

– Camminare lo aiuta, – spiegò Ada. Dovevo avere la faccia spaventata, perché lei mi rassicurò. – È soltanto asma, – disse.	– Caminhar o ajuda, - explicou Ada. Devia ter o rosto assustado, porque ela me tranquilizou - É somente asma, - disse.

Capítulo V

TETTO MURATO	TRADUÇÃO
Anche l'8 settembre non mi trovavo in città. Appena rientrata corsi con la bicicletta a cercare Ada e Paolo. Mi avevano lasciato detto di raggiungerli sulla «strada vecchia» di Borgo. Li vidi a una svolta della strada campestre tra le siepi di more, nella luce già tenera autunnale, con la bambina per mano. Mi sembrarono un'immagine di felicità già lontana nel tempo. Intanto che smontavo dalla bicicletta fummo raggiunti da un gruppo di sbandati: stanchi, dal passo pesante strascicato. Passarono oltre, muti, superbi come colpevoli. Poco dopo vedemmo un altro soldato, seduto sul ciglio della strada, ripiegato su se stesso. Alzò verso di noi un viso dagli occhi grandi e tristi di bambino. Non c'era timore di offenderlo a guardarlo. Ada lo interrogò: rispose che non ne poteva piú e che del resto non era possibile proseguire cosí, con la divisa. Aveva il tono obiettivo di chi è disperato, ma anche umile, ingenuo. Doveva essere un figlio di famiglia: nell'abbandono aveva ancora addosso qualcosa del suo candore infantile. Il soldato si trascinò, docile, appena Ada l'ebbe invitato a seguirci: la casa si poteva	Também no 8 de setembro[111] eu não me encontrava na cidade. Recém-tornada, corri de bicicleta para procurar Ada e Paolo. Tinham me deixado uma mensagem para encontrá-los na "estrada velha" de Borgo. Eu os vi numa curva da estrada rural entre as cercas de amoras, na luz já doce e outonal, de mãos dadas com a menina. Me pareciam uma imagem de felicidade já longínqua no tempo. Enquanto descia da bicicleta, fomos alcançados por um grupo de soldados em debandada: cansados, com passo pesado arrastado. Passaram adiante, mudos, soberbos como culpados. Pouco depois vimos um outro soldado, sentado à beira da estrada, curvado sobre si mesmo. Ele ergueu em nossa direção um rosto com olhos grandes e tristes de criança. Não havia temor de ofendê-lo ao olhá-lo. Ada o interrogou: respondeu que não aguentava mais e que além disso não era possível prosseguir assim, com o uniforme. Tinha o tom objetivo de quem é desesperado, mas também humilde, ingênuo. Devia ser um filho de família: no seu abandono havia ainda consigo algo do seu candor infantil. O soldado arrastou-se, dócil, assim que Ada o convidou para nos acompanhar: podia-se

[111] O armistício de Cassibile ou armistício de 8 de setembro foi a rendição da Itália aos aliados na Segunda Guerra Mundial.

raggiungere senza dare nell'occhio. A casa lo rivestirono da capo a piedi con roba di Paolo (tutta roba insostituibile).	chegar na casa sem dar nas vistas. Em casa, revestiram-lhe da cabeça aos pés com roupa de Paolo (roupa toda insubstituível).
I modi di Paolo e di Ada furono uguali, in quell'occasione: insolitamente pacati, per Ada; privi di quell'eccitazione che accompagna di solito le offerte, i sacrifici. Strinsero la mano al fuggiasco, questi ringraziò con uguale semplicità, e promise che avrebbe restituito. Paolo disse che non era prudente. Lo disse con la solita calma, come cosa ovvia, ma io valutai all'improvviso quale somma di incertezze si aprisse, ormai, davanti a noi	Os modos de Paolo e de Ada foram iguais, naquela ocasião: insolitamente pacatos, para Ada; desprovidos daquela excitação que acompanha habitualmente as doações, os sacrifícios. Apertaram a mão do fugitivo que lhes agradeceu com igual simplicidade, e prometeu que lhes teria restituído. Paolo disse que não era prudente. Disse-o com a habitual calma, como coisa óbvia, mas subitamente considerei que montante de incertezas se abria, agora, diante de nós.
Ada preparava qualcosa, febbrilmente. Paolo partiva. Era stato visto, una coperta arrotolata sul manubrio, avviarsi in bicicletta verso le valli, ed era ricercato. Di là aveva dovuto tornare indietro, l'aveva colto l'asma.	Ada preparava algo, febrilmente. Paolo partia. Tinha sido visto, uma coberta enrolada no manúbrio, a encaminhar-se em bicicleta pelos vales, e era procurado. Dali teve que voltar atrás, surpreendido pela asma.
Io seppi la cosa da Ada, che mi parve soffrisse piú che altro per l'umiliazione di lui, per il suo «non essere come gli altri».	Eu soube disso por Ada, que me pareceu que sofresse sobretudo pela humilhação dele, pelo seu "não ser como os outros".
Lei non si abbandonava: s'induriva, nella necessità, visibilmente.	Ela não se entregava: se enrijecia, na necessidade, visivelmente.
All'ultimo momento Paolo si rivolse a me, con uno strano modo cerimonioso, umile, che mi fece male: – Le sarò grato, – disse, – se potrà trovare da dormire per Ada e la bambina per stanotte. Temo che le spaventino. Sono stato avvertito –. Mi mise in mano una piccola busta. – La prego anche di tenere questi. Sono pochi denari. Grazie.	No último momento, Paolo se dirigiu a mim, com uma estranha maneira cerimoniosa, humilde, que me fez sentir mal: - Eu lhe serei grato, - disse, - se puder encontrar um lugar para dormir para Ada e a menina esta noite. Temo que as assustem. Fui advertido -. Me colocou na mão um pequeno envelope. - Por favor, fique também com isto. Um pouco de dinheiro. Obrigado.
Mi strinse la mano col sorriso carezzevole e ironico dei bei momenti; tentò di scherzare, disse: – Sono braccato –, come se recitasse una battuta. Poi abbracciò Ada. Io non volevo guardarli, ma feci in tempo ad accorgermi che lei tremava.	Me apertou a mão com o sorriso carinhoso e irônico dos bons momentos; tentou brincar, disse: - Eu estou sendo caçado -, como se recitasse uma frase de efeito. Depois abraçou Ada. Eu não queria olhá-los, mas tive tempo de perceber que ela tremia.

Capítulo VI

TETTO MURATO	TRADUÇÃO
Pensai di rivolgermi alle cugine per la stanza.	Pensei em dirigir-me às primas pelo quarto.
Il fatto che frequentassi la casa di Ada e Paolo – fatto da loro mai apertamente disapprovato, anzi, quasi neppure rilevato – aveva finito col raffreddare, lo sentivo bene, la già scarsa confidenza che esse mi concedevano.	O fato que frequentasse a casa de Ada e Paolo - fato nunca abertamente desaprovado, ao contrário, quase nem sequer ressaltado - tinha acabado por resfriar, o sentia bem, a já pouca confidência que elas me concediam.
Quando chiesi loro di ospitare Ada, esse non dissero di no, ma mostrarono grande sorpresa; io mi sentii scoraggiata, non osai insistere.	Quando lhes pedi para hospedar Ada, elas não negaram, mas mostraram grande surpresa; eu me senti desencorajada, não ousei insistir.
Ada mi consolò, trovò lei dei motivi per giustificare il contegno delle cugine. Ma io non ascoltavo, ero mortificata.	Ada me consolou, encontrou ela motivos para justificar a compostura das primas. Mas eu não a escutava, estava mortificada.
Non serbai rancore alle cugine; avevo poi concluso ch'era stata una sorta di timidezza da parte loro. Mi confermai però nella opportunità di «tenere separati i mondi»: la norma che avevo scelto fin dal principio.	Não guardei rancor pelas primas; depois concluí que tinha sido uma espécie de timidez da parte delas. Me confirmou, no entanto, que era oportuno "manter separados os mundos": a norma que tinha escolhido desde o princípio.
Da allora sentii lo sguardo di Ada posarsi su di me con particolare gravità. Lei pensava che avessi dato una grande prova di amicizia facendo quella richiesta alle cugine. Diventammo, di fatto, piú amiche; il che non significò raccontarci piú cose, al contrario rese sempre meno necessario tra noi ricorrere a spiegazioni e confidenze.	Desde então, senti o olhar de Ada colocar-se sobre mim com uma particular gravidade. Ela pensava que eu tivesse dado uma grande prova de amizade fazendo aquele pedido às primas. Nos tornamos, de fato, mais amigas; o que não significou nos contar mais coisas, ao contrário, tornou-se sempre menos necessário entre nós se recorrer a explicações e confidências.
Paolo indirizzava a me le lettere per Ada, il recapito delle cugine non era sospetto.	Paolo endereçava a mim as suas cartas para Ada, o endereço das primas não era suspeito.

Osservavo il mio nome tracciato da lui sulla busta con scrittura nitida e caratteri minuti; pensavo che non poteva non aver avuto un pensiero, sia pure involontario, per chi portava quel nome.	Observava o meu nome traçado por ele no envelope com letra nítida e caráteres miúdos; pensei que ele não poderia não ter tido um pensamento, seja mesmo involuntário, para quem levava aquele nome.
Del resto io provavo rancore contro i lontani, gli assenti (forse per una sorta di difesa). L'avevo – e ben di piú – anche per Stefano. Quando lui era presente, il rancore si mescolava alla mia gioia e la rendeva violenta, quasi aspra.	Além disso, eu sentia rancor pelos distantes, os ausentes (talvez por uma espécie de defesa). E o tinha - e muito mais - também por Stefano. Quando ele estava presente, o rancor se misturava à minha alegria e a fazia violenta, quase áspera.
Le visite di Stefano diradarono, diventarono, anzi, problematiche, perché il suo lavoro fu spostato molto piú lontano, in un'altra città.	As visitas de Stefano rarearam, se tornaram, aliás, problemáticas, porque o seu trabalho foi deslocado muito mais longe, em uma outra cidade.
Il primo tempo della nostra separazione, che era stato per me cosí duro, mi apparve fortunato e quasi facile.	A primeira fase da nossa separação, que foi para mim tão dura, me pareceu bem-afortunada e quase fácil.

Capítulo VII

TETTO MURATO	TRADUÇÃO
Mi mancò anche Ada, a un certo punto.	Senti a falta também de Ada, em um certo momento.
Fin dall'estate lei aveva scoperto certi amici di Torino, che mostrava di tenere in gran conto. Un avvocato, o simile, con la moglie. L'avvocato era richiamato col grado di Maggiore.	Desde o verão, ela tinha descoberto certos amigos de Turim, que mostrava ter em alta consideração. Um advogado, ou algo semelhante, com a mulher. O advogado era chamado com o grau de Major.
Me li fece conoscere. Lei aveva l'aria annoiata, assente, di chi «nasce bene», lui premuroso, attento. Il Maggiore era alquanto piú piccolo della moglie e palesemente sottomesso a lei; la guardava in faccia prima di parlare, e quando parlava lei, ascoltava ammirativamente. Tutti e due manifestavano con discrezione, non priva di sufficienza, opinioni ovvie. Sospettai di loro, che fossero stati buoni seguaci del regime; tale	Me apresentou a eles. Ela parecia entediada, ausente, de quem é " bem-nascida", ele zeloso, atento. O Major era um pouco menor que a sua esposa e claramente submisso a ela; ele olhava para o rosto dela antes de falar, e quando ela falava, escutava com admiração. Os dois se exprimiam com discrição, não desprovida de presunção, opiniões óbvias. Suspeitei deles, que tivessem sido bons seguidores do regime; tal

ammissione non riuscii però mai a strapparla a Ada.	admissão eu nunca consegui arrancá-la de Ada.
Il peggio fu che divenni gelosa dell'affetto che Ada dimostrava loro. Specie quando, al loro arrivo, sentivo quelle sue esclamazioni, che usava sempre con me. Non mi piaceva vedere insieme Ada e la signora. Ada col suo impeto, l'altra condiscendente, flemmatica. Saltava agli occhi, dal confronto con la nobile vera – o presunta vera, ad ogni modo secondo le regole – che Ada era un'aristocratica di fantasia, una granduchessa da fiaba.	O pior foi que me tornei ciumenta pelo afeto que Ada demonstrava por eles. Especialmente quando, na chegada deles, ouvia aquelas suas exclamações, que ela usava sempre comigo. Não gostava de ver juntas Ada e esta senhora. Ada com seu ímpeto, a outra condescendente, fleumática. Saltava aos olhos, na comparação da nobre verdadeira - ou supostamente verdadeira, de qualquer modo, segundo as regras - que Ada era uma aristocrática de faz de conta, uma grã-duquesa de conto de fadas.
Quando Ada finí col domandarmi se i Fantoni non mi fossero piaciuti, confessai la mia impressione, su per giú. Col sorriso un po' incantato, eppure sottile, malizioso, che aveva quando penetrava qualcosa, lei disse: – Me lo aspettavo –. Volli sapere il perché. – Paolo dice lo stesso.	Quando ela acabou por me perguntar se eu tinha gostado dos Fantoni, confessei a minha impressão, pouco mais pouco menos. Com o sorriso um pouco encantado, e no entanto sutil, malicioso, que tinha quando compreendia alguma coisa, ela disse: - Já o esperava -. Quis saber o porquê. - Paolo disse a mesma coisa.
Provai sollievo, anzi, mi sentii forte e considerai d'allora in poi i Fantoni senza invidia. L'8 settembre trasformò il Maggiore in borghese, dopo di che i Fantoni si eclissarono in campagna. Quando seppero di Paolo che era andato a Torino, persuasero Ada a dividere il loro rifugio. Ada accettò.	Experimentei alívio, ou melhor, me senti forte e desde então considerei os Fantoni sem inveja. O 8 de setembro transformou o Major em um civil, depois disso os Fantoni se eclipsaram no campo. Quando souberam que Paolo tinha ido a Turim, persuadiram Ada a compartilhar o refúgio deles. Ada aceitou.
Piú tardi seppi che abitavano vicinissimi alla signora Sibilla, anzi, che era stata proprio lei ad aiutarli a trovare la casa, una bicocca.	Mais tarde soube que eles moravam muito próximos da senhora Sibilla, ou melhor, que tinha sido ela mesma a ajudar-lhes a encontrar a casa, um casebre.
I Fantoni avevano fatto delle conoscenze, nella città, e le avevano coltivate; siccome la signora Sibilla viveva in campagna, erano andati a farle visita laggiú. Laggiú dovevano aver lodato l'eremo della signora, il giardino scarmigliato, il gatto sdegnoso e tignoso, i dintorni malinconicissimi; perché era da	Os Fantoni tinham conhecido pessoas, na cidade, e as tinham cultivado; e já que a senhora Sibilla morava no campo, foram ali visitá-la. Lá devem ter elogiado a ermida da senhora, o jardim desgrenhado, o gato desdenhoso e teimoso, os arredores

supporre un calcolo, del resto innocente: essi cercavano un'«occasione»: allora, per sfuggire ai bombardamenti.	melancolíssimos; já que era de supor um cálculo, aliás inocente: eles procuravam uma "oportunidade": naquele momento, para fugir dos bombardeamentos.
Sorrisi, tra me, di questo incontro. Conoscevo la signora Sibilla fin da quando ero bambina.	Sorri, comigo mesma, deste encontro. Conhecia a senhora Sibilla desde quando eu era menina.
Non che la signora Sibilla non fosse, come dicevano loro, «di buona famiglia», ma era stata una ribelle, un carattere indipendente ed ero sicura che anche da vecchia non doveva essere compagnia per i Fantoni né, soprattutto, i Fantoni per lei.	Não que a senhora Sibilla não fosse como diziam eles, "de boa família", mas tinha sido uma rebelde, um caráter independente e eu estava certa que mesmo na velhice não devia ser companhia para os Fantoni nem, sobretudo, os Fantoni para ela.
Con Ada ci vedemmo di rado. Quando lei veniva in città io l'accompagnavo, al ritorno, con la bicicletta per un tratto di strada; ma non arrivai mai fino alla casa.	Eu e Ada nos víamos raramente. Quando ela vinha na cidade eu a acompanhava, na volta, de bicicleta, por um trecho do caminho; mas não cheguei nunca até a casa.
Fuori di città, le rive – cioè le alte, boscose sponde del fiume – fiorivano fitte; e tanta bellezza sembrava follia, ora che il cielo era giornalmente solcato da stormi di passaggio e la città diventava sempre piú chiusa, taciturna, percorsa dalle spaventose pattuglie della Muti.	Fora da cidade, as margens - isto é as altas, arborizadas beiras do rio - floresciam densas; e tanta beleza parecia loucura, agora que o céu era diariamente raiado de revoadas de passagem e a cidade se tornava cada vez mais fechada, taciturna, esquadrinhada pelas assustadoras patrulhas da Muti[112]

Capítulo VIII

TETTO MURATO	TRADUÇÃO
Lavoravo al mio classico; per una consultazione alla Biblioteca Nazionale – ogni tanto era aperta – dovetti andare a Torino. Ada mi domandò se intendevo andare a trovare Paolo: non risposi né sí né no. Lei mi insegnò il modo di bussare, nel caso.	Eu traduzia o meu clássico; para uma consulta na Biblioteca Nacional - de vez em quando aberta - tive que ir a Turim. Ada me perguntou se tinha a intenção de ir encontrar Paolo: não respondi nem sim nem não. Ela me explicou o modo de bater na porta, em qualquer caso.

[112] A Legião Autônoma Móvel Ettore Muti foi uma polícia militar e política fascista ativa principalmente na região de Milão e da Província de Cuneo por pouco mais de um ano, entre março de 1944 e abril de 1945. Esta corporação, que contava com cerca de 2300 homens, levou o nome de Ettore Mutti, militar e político italiano quefoi secretário do partido fascista entre outubro de 1939 e outubro de 1940. Muti foi morto em circunstâncias misteriosas em 1943, um mês depois da queda do fascismo. (ETTORE MUTI, 2022)

Stefano – prima di trasferirsi – aveva veduto qualche volta Paolo; avevano persino pranzato insieme. Descritto da Stefano, Paolo era meno misterioso, piú umano. Erano andati al Firenze, una di quelle «mense», dove si mangiava «con la tessera». Le ragazze che servivano erano belle: grandi, maestose, classiche; ma sgarbate. Mettevano subito sulla tavola, anzi, buttavano ogni cosa sulla tela incerata sporca, e voltavano le spalle come se avessero messo la zuppa davanti al cane.	Stefano - antes de se transferir - tinha visto algumas vezes Paolo; tinham até mesmo almoçado juntos. Descrito por Stefano, Paolo era menos misterioso, mais humano. Foram ao Firenze, um daqueles "refeitórios", onde se comia "com o cartão".[113] As garotas que serviam eram bonitas: grandes, majestosas, clássicas; mas rudes. Colocavam depressa na mesa, aliás, jogavam tudo sobre a toalha de lona encerada suja, e viravam as costas como se tivessem colocado a papa ao cachorro.
Quella che servì Stefano e Paolo quel giorno era piú dolce; aveva occhi grigi cerchiati di scuro, zigomi alti che le davano un'aria un po' russa. Paolo aveva detto a Stefano che quella ragazza «piaceva molto a un suo amico».	Aquela que serviu Stefano e Paolo naquele dia era mais doce; tinha olhos cinzentos anelados de tons escuros, maçãs do rosto altas que lhe davam um ar um pouco de russa. Paolo tinha dito a Stefano que aquela garota "interessava muito a um seu amigo".
Salii, senza incontrare nessuno, i cinque piani di un palazzo sgretolato e polveroso, bussai nel modo convenuto e Paolo mi aprí. Mi guardò senza vedermi o senza riconoscermi, per un lungo momento: i suoi occhi erano incavati, lontani. Poi mi riconobbe, sorrise. Si scusò del disordine della camera: il letto era disfatto. La portinaia non sempre saliva a riordinare, e non l'aveva rifatto lui stesso perché era appena rientrato. C'era stata una riunione la sera prima (e dunque il letto era disfatto dal giorno innanzi). Aveva passato la notte su una sedia.	Subi, sem encontrar ninguém, os cinco andares de um prédio em ruínas e empoeirado, bati na porta no modo combinado e Paolo me abriu. Olhou-me sem me ver ou sem me reconhecer, por um longo momento: os seus olhos eram encavados, distantes. Depois me reconheceu, sorriu. Se desculpou pela desordem do quarto: a cama estava desfeita. A porteira nem sempre subia para arrumar, e ele não fez a cama porque acabara de voltar. Houve uma reunião na noite precedente (e portanto a cama estava desfeita desde o dia anterior). Tinha passado a noite sentado numa cadeira.
Riferiva ciò con la voce monotona, astratta, che usava con gli estranei e, io supponevo, nella scuola.	Relatava isso com a voz monótona, abstrata, que usava com os estranhos e, eu supunha, na escola.
– Senza dormire?	- Sem dormir?
Si strinse nelle spalle: – Tanto, non dormo mai.	Balançou os ombros: - De qualquer jeito, nunca durmo.

[113] Durante a segunda guerra mundial, na Itália, foi adotado o racionamento alimentar através do uso de "tessere", cartões.

Non provai compassione: ero cattiva. Forse agiva ancora in me il rancore verso gli assenti. Pensai – ricomposi dentro di me – la battuta beffarda: «Circondatemi di uomini grassi, di gente che dorma la notte».	Não senti compaixão: era má. Talvez agisse ainda em mim o rancor contra os ausentes. Pensei - recompus dentro de mim a réplica sarcástica: "Cerquem-me de homens gordos, de pessoas que durmam à noite".
A nessuno piace la vista di un letto sfatto, nemmeno del proprio. Guardando il lettuccio basso, in disordine, fui colta a un tratto da improvvisa pietà. In quel momento Paolo – credetti di veder brillare dietro le lenti il suo sorriso – mi propose di pranzare lí da lui. In una mensa, disse, non avrei trovato molto di meglio.	Ninguém gosta da visão de uma cama desfeita, nem mesmo da sua própria. Olhando a caminha baixa, desarrumada, fui tomada de repente por uma repentina piedade. Naquele momento Paolo - acreditei ver brilhar atrás das lentes o seu sorriso - me propôs almoçar ali mesmo, na sua casa. Em um refeitório, disse, eu não encontraria nada de melhor.
Mi diede un libro, mi pregò di attendere: doveva fare qualche acquisto	Me deu um livro e me pediu para esperar: tinha que fazer algumas compras.
Aveva parlato con la consueta dolcezza, ma in tono così risoluto, che io mi sentii intimidita.	Tinha falado com a habitual delicadeza, mas com um tom de tal maneira resoluto, que me senti intimidada.
Tornò con dei piccoli involti che depose sulla tavola della cucina, accese il gas, mise l'acqua al fuoco. Si muoveva con atti precisi nella grande cucina vuota – traendo ogni cosa da un armadio a muro – e sembrava un chimico che preparasse un esperimento.	Voltou com dois pequenos embrulhos que pôs sobre a mesa da cozinha, ligou o gás, colocou a água no fogo. Se movia com atos precisos na grande cozinha vazia - tirando cada coisa de um armário embutido - e parecia um químico preparando uma experiência.
Quando da uno dei pacchettini uscirono delle fragole – frutti già di per sé un po' favolosi – provai un'impressione, eccitante, di «magico». Ma giudicai opportuno, per stare al gioco, non mostrare meraviglia.	Quando de um dos pacotinhos saíram uns morangos - frutas por si só já um pouco fabulosas - senti uma impressão, excitante, de "mágico". Mas julguei oportuno, para entrar no jogo, não demonstrar maravilhamento.
Mentre raccontavo a Ada come tutto si era svolto, improvvisamente compresi che era stata una pazzia anche solo scalfire le magre provviste, le tenui risorse di Paolo. Ne fui costernata: – Non avrei dovuto accettare.	Enquanto contava a Ada como tudo aconteceu, improvisamente compreendi como foi uma loucura mesmo só tocar nas escassas provisões, nos tênues recursos de Paolo. Fiquei consternada: - Eu não deveria ter aceitado.

Ada non mi contraddisse, ma mi giustificò: – Non potevi, non accettare –. E soggiunse: – Io lo so come lui fa. Costringe.	Ada não me contradisse, mas me justificou: - Você não podia não aceitar -. E acrescentou: - Eu sei como ele faz. Constrange.

Capítulo IX

TETTO MURATO	TRADUÇÃO
Stefano – viaggiando parte in treno, parte in camion – era venuto per la Pasqua. Stavamo stretti, dopo pranzo, nel famoso letto bombé, perché pioveva e avevamo freddo.	Stefano - viajando parte em trem, parte em caminhão - veio para a Páscoa. Ficávamos recostados, depois do almoço, na famosa cama bombé, porque chovia e fazia frio.
Gli dissi quello che sapevo. A Paolo era stato sospeso lo stipendio e ora lei disponeva solo del poco che le rendevano alcune lezioni in una scuola di sfollati.	Eu lhe disse o que sabia. A Paolo suspenderam o salário e agora ela dispunha somente do pouco que lhe rendia algumas aulas em uma escola para refugiados.
Avevo una illimitata fiducia nella capacità di Stefano di risolvere tutti i problemi, compresi quelli di denaro: pur sapendo, naturalmente, che egli non ne possedeva. Mi limitavo a prospettare i fatti. (*Vinum non habent*).	Eu tinha uma ilimitada confiança na capacidade de Stefano de resolver todos os problemas, incluindo aqueles de dinheiro: mesmo sabendo, naturalmente, que ele não o possuía. Me limitava a expor os fatos. (*Vinum non habent*)
Stefano disse che noi avevamo qualche migliaio di lire «per ogni occorrenza», e quella era una.	Stefano disse que nós tínhamos alguns milhares de liras “para qualquer necessidade”, e aquela era uma.
Andò lui stesso, sotto la pioggia, a portargliele. Gli indicai la strada fino a un certo punto che conoscevo, poi chiedesse. Sapevo il nome della casa, anzi, del Tetto, come si diceva da quelle parti.	Foi ele mesmo, embaixo de chuva, a levar o dinheiro para ela. Indiquei o caminho que conhecia até um certo ponto, depois ele perguntaria. Sabia o nome da casa, aliás, do “Tetto”, como se dizia por lá.
Quando tornò, Stefano disse che era un posto sudicio e diroccato, dove lui non sarebbe rimasto neanche dipinto.	Quando voltou, Stefano disse que era um lugar imundo e em ruínas, onde ele não teria ficado por nada neste mundo.
Ada poi mi raccontò la visita di Stefano.	Ada depois me contou a visita de Stefano.
– Ero sola nella cucina; è a pianterreno, grande, buia.I Fantoni dormivano, la bambina e Domenica erano andate dai contadini. Ero un po’ scoraggiata, forse	- Estava sozinha na cozinha; fica no térreo, grande, escura. Os Fantoni dormiam, a criança e Domenica tinham ido aos camponeses. Eu estava um pouco

perché non avevo niente da fare. Pioveva. Guardavo la pozzanghera: c'è una grande pozzanghera sotto la finestra, che non asciuga mai, e in quel momento l'ho visto svoltare in bicicletta. Non che l'avessi veduto distintamente, ma avevo capito che era lui. Quando gli sono corsa incontro, aveva già appoggiato la bicicletta. Era fradicio; gli ho acceso il fuoco. Prima di andar via mi ha detto perché era venuto: «A noi non servono. Me li renderai». Gli ho detto: «Abbiamo dei parenti»; e lui: «Per certe cose servono gli amici, mica i parenti».	desencorajada, talvez porque não tinha nada para fazer. Chovia. Olhava a poça: há uma grande poça embaixo da janela que nunca seca, e naquele momento o vi fazendo a curva de bicicleta. Não que o tivesse visto nitidamente, mas percebi que era ele. Quando corri para encontrá-lo, ele já tinha encostado a bicicleta. Estava encharcado; eu lhe acendi o fogo. Antes de ir embora me disse porque tinha vindo: "Nós não precisamos disso. Você me devolverá". Disse-lhe: "Temos parentes"; e ele: "Para certas coisas, valem mais os amigos, não os parentes"
Nell'estate Ada scomparve per delle settimane. Mi aveva avvertita con un biglietto: affidava la bambina e Domenica ai Fantoni, e andava a Torino. Paolo era malato. Per me esser malati voleva dire soprattutto qualcosa che rendeva difficile, quasi impossibile comunicare con le persone. Non facevo, di solito, domande intorno alle malattie e alle persone malate; nel caso di Paolo poi c'era poco da far domande. Sapevo da Ada che quel suo male era, a detta dei medici, misterioso. Mi pareva strano che essi lo ammettessero, e dubitavo che c'entrassero le fantasie di Ada. Non era un male singolo, né ve ne era uno prevalente; appena si credeva di poterlo cogliere da certi sintomi, altri ricomparivano, si imponevano, che prima erano sembrati secondari.	Durante o verão, Ada desapareceu por algumas semanas. Ela tinha me avisado com um bilhete: entregava a menina e Domenica aos cuidados dos Fantoni, e ia para Turim. Paolo estava doente. Para mim, estar doente significava sobretudo algo que tornava difícil, quase impossível comunicar com as pessoas. Não fazia, de costume, perguntas a respeito das doenças e das pessoas doentes; no caso de Paolo, então, havia pouco o que perguntar. Sabia por Ada que o seu mal era, no dizer dos médicos, misterioso. Me parecia estranho que eles o admitissem, mas duvidava que tivesse a ver com a imaginação de Ada. Não era um mal único, nem havia um mal predominante; assim que pensavam poder determiná-lo através de certos sintomas, outros reapareciam, se impunham, os que antes pareciam secundários.
Non ebbi notizie fin che Ada non fu di ritorno.	Não tive notícias até o regresso de Ada.
Era eccitata. Sorvolò sulla malattia e mi parlò invece di una signora che aveva preso a proteggere Paolo, e attualmente lo ospitava.	Ela estava excitada. Omitiu a doença e me falou ao invés disso de uma senhora que começou a proteger Paolo, e atualmente o hospedava.
Tutto questo era così imprevisto, così stonato, che finii col trovarmi addirittura a	

disagio con Ada. Ero indignata; ebbi persino l'impressione che Ada ammirasse quella signora perché era ricca. Lo dissi, e Ada, che si divertiva del mio malumore, rispose: – Ma certo! – A Paolo piace, quella signora? – arrischiai. Non rispose subito. Poi disse gravemente: – Paolo ha soprattutto bisogno di me. Ma non avevo altra scelta.	Tudo aquilo foi tão inesperado, tão fora de tom, que acabei por me sentir realmente indisposta com Ada. Eu estava indignada; tive até mesmo a impressão que Ada admirasse aquela senhora porque era rica. Disse isso pra ela, e Ada, que se divertia com o meu mau humor, respondeu: - Mas claro! - Paolo gosta daquela senhora? - ousei. Não respondeu imediatamente. Depois disse seriamente: – Paolo precisa acima de tudo de mim. Mas eu não tinha outra escolha.

Referências

ARNONE, Elena. Dall'Archivio Lalla Romano. Ricognizioni genetiche e prime considerazioni critiche sulla vicenda testuale di «Maria». **Strumenti Critici**. Bolonha: ano XXXIII, n. 2, p. 341-356, maio-ag. 2018a. Disponível em: https://www.academia.edu/44790145/DallArchivio_Lalla_Romano_Ricognizioni_genetiche_e_prime_considerazioni_critiche_sulla_vicenda_testuale_di_Maria_Strumenti_critici_n_s_a_XXXIII_n_2_146_maggio_agosto_2018_pp_341_356. Acesso em: 8 ago. 2022.

ARNONE, Elena. Il "laboratorio comune". Parole e immagini tra le carte di Lalla Romano. In: GERONI, Riccardo; MILANI, Filippo. **La modernità letteraria e le declinazioni del visivo**: arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie. Pisa: Edizioni ETS, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/44790490/Il_laboratorio_comune_Parole_e_immagini_tra_le_carte_di_Lalla_Romano. Acesso em: 8.ago.2022.

ARNONE, Elena. Verso il romanzo. Lalla Romano narratrice tra la «straordinaria scoperta» di Flaubert e «la poesia dei petits rien». **Mosaico**. Rio de Janeiro: ano XIII, n. 173, p. 11-15, 2018b.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. Lalla Romano. **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: fase VII, ano XIII, n. 52, p. 197-209, jul.-ago.-set. 2007. Disponível em: https://www.academia.org.br/abl/media/RB52%20-%20POESIA%20ESTRANGEIRA.pdf . Acesso em: 9 ago. 2021.

CENTRO STUDI LALLA ROMANO. Disponível em: http://www.lallaromano.it/. Acesso em: 2 ago. 2022.

CORTELLESSA, Andrea. Postfazione. Posfácio. In: ROMANO, Lalla. **Le Metamorfosi**. Turim: Einaudi, 2013. Ebook.

DI PAOLO, Paolo. **La scrittura critica di Lalla Romano**. Tese (doutorado). Dipartimento di italianistica Università degli Studi Roma Tre. Roma, 2012. Disponível em: https://arcadia.sba.uniroma3.it/bitstream/2307/3869/1/LA%20SCRITTURA%20CRITICA%20DI%20LALLA%20ROMANO.pdf. Acesso em: 8 ago. 2022.

FERRONI, Giulio. Postfazione. Posfácio. In: ROMANO, Lalla. **La penombra che abbiamo attraversato**. Turim: Einaudi, 2013, Ebook.

FERRONI, Giulio. Postfazione. Posfácio. In: ROMANO, Lalla. **Tetto Murato**. Turim: Einaudi, [1998] 2014. E-book.

GIVONE, Sergio. Posfácio. In: ROMANO, Lalla. **Nei mari estremi**. Turim: Einaudi, [2000] 2016. Ebook.

MONTALE, Eugenio. Presentazione. Prefácio. In: ROMANO, Lalla. **Tetto Murato**. Turim: Einaudi, [1958] 2014. E-book.

NUVOLI, Giuliana. Lalla Romano scrittrice a Milano. In: **Lalla Romano scrittrice a Milano. Atti del Convegno 1 a 8 giugno 2007**. Università degli Studi di Milano. Milano: Franco Cesati Editore, 2013. Disponível em: https://www.milanolacittadelledonne.it/wp-content/uploads/2020/04/Lalla-Romano-scrittrice-a-Milano.pdf. Acesso em: 8 ago. 2022.

PAVESE, Cesare. ***Dialoghi con Leucó***. Turim: Einaudi, 1947.

RAFFINI, Daniel. "Dipingo sempre mentre guardo": Lalla Romano tra immagine e parola. **Intersecciones: relaciones entre arte e literatura**. Sevilha: v. 3, p 116-128, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/32439179/_Dipingo_sempre_mentre_guardo_Lalla_Romano_tra_immagine_e_parola. Acesso em: 8 ago. 2022.

RAFFINI, Daniel. Intervista ad Antonio Ria. **Mosaico**. Rio de Janeiro: ano XIII, n. 173, p. 24-35, 2018a.

RAFFINI, Daniel. Lalla Romano tra scrittura, immagine e memoria. **Mosaico**. Rio de Janeiro: ano XIII, n. 173, p. 4, 2018b.

RIA, Antonio. Antologia della critica. In: ROMANO, Lalla. **Nei mari estremi**. Turim: Einaudi, 2016. Ebook.

RIA, Antonio. Antologia della critica. In: ROMANO, Lalla. **Tetto Murato**. Turim: Einaudi, 2014a. E-book.

RIA, Antonio. Antologia della critica. In: ROMANO, Lalla. **Una giovinezza inventata**. Turim: Einaudi, 2018. Ebook.

RIA, Antonio. Nota al testo. In: ROMANO, Lalla. **Tetto Murato**. Turim: Einaudi, 2014b. E-book.

RIA, Antonio. Premessa. In: ROMANO, Lalla. **Le Metamorfosi**. Turim: Einaudi, 2013. Ebook.

RIA, Antonio. ROMANO, Graziella. **Enciclopedia Treccani**. Dizionario Biografico degli italiani. Volume 88, 2017. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/graziella-romano_%28Dizionario-Biografico%29/#:~:text=(Lalla).,la%20musica%20e%20la%20pittura. Acesso em: 8 ago. 2022.

ROMANO, Lalla. Autobiografia. In: PIEMONTESE, Felice (Org.). **Autodizionario degli scrittori italiani**. Milão: Leonardo, 1989. Disponível em: http://www.lallaromano.it/index.php?it/98/autobiografia. Acesso em: 7 jul. 2022.

ROMANO, Lalla. La scrittura e lo inconscio. In: ROMANO, Lalla. **Un sogno del nord**. Turim: Einaudi, 2014a. Ebook.

ROMANO, Lalla. Le copertine Einaudi. In: ROMANO, Lalla**. Un sogno del nord**. Turim: Einaudi, 2014b. Ebook.

ROMANO, Lalla. Perché scrivo? In: ROMANO, Lalla. **Un sogno del nord**. Turim: Einaudi, 2014c. Ebook.

ROMANO, Lalla. Poscritti e conclusione di Lalla Romano. In: ROMANO, Lalla. **Le parole tra noi leggere**. Turim: Einaudi, 2012. Ebook.

ROMANO, Lalla. Nota 1985. In: ROMANO, Lalla. **Tetto Murato**. Turim: Einaudi, 2014d. E-book.

ROMANO, Lalla. Risvolto di copertina della prima edizione di Le lune di Hvar. In: ROMANO, Lalla. **Diario di Grecia e Le Lune di Hvar**. Turim: Einaudi, 2013. Ebook.

ROMANO, Lalla. Sogno di una notte di inverno. In: ROMANO, Lalla. **Tetto Murato**. Turim: Einaudi, 2014f. E-book.

ROMANO, Lalla. **Tetto Murato**. Turim: Einaudi, 2014e. E-book.

ROMANO, Lalla. **Una giovinezza inventata**. Turim: Einaudi, 2018. Ebook.

SEGRE, Cesare. Introduzione a L. ROMANO. In: ROMANO, Lalla. **Opere**. (Organização de Cesare Segre), 3. ed. Milão: Mondadori, 2001a.

SEGRE, Cesare. Nota biografica. *In*: ROMANO, Lalla. **Opere**. (Organização de Cesare Segre), 3. ed. Milão: Mondadori, 2001b.

SERENI, Vittorio. Prefazione. Colloquio con Lalla Romano. Prefácio. In: ROMANO, Lalla. **Le parole tra noi leggere**. Turim: Einaudi, [1968] 2012. Ebook.

TESIO, Giovanni. “Un sogno del nord” tra memoria e destino. In: ROMANO, Lalla**. Un sogno del nord**. Turim: Einaudi, 2014. Ebook.