UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

REGINA FARIAS DE QUEIROZ

RESSIGNIFICAÇÕES NAS ADAPTAÇÕES DO ROMANCE *I PROMESSI SPOSI* NA TELEVISÃO ITALIANA

CAMPINAS,
2021

REGINA FARIAS DE QUEIROZ

RESSIGNIFICAÇÕES NAS ADAPTAÇÕES DO ROMANCE *I PROMESSI SPOSI* NA TELEVISÃO ITALIANA

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Linguística Aplicada na área de Linguagem e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Palma

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pela aluna Regina Farias de Queiroz e orientada pela Profa. Dra. Daniela Palma

CAMPINAS,
2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

Q32r

Queiroz, Regina Farias de, 1986-

Ressignificações nas adaptações do romance I promessi sposi na televisão italiana

/ Regina Farias de Queiroz. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Daniela Palma.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Manzoni, Alessandro, 1785-1873. I promessi sposi. 2. Adaptações para a televisão. 3. Literatura italiana. 4. Televisão. 5. Língua italiana. I. Palma, Daniela, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Ressignifications in the adaptations of the novel I promessi sposi in the Italian television
Palavras-chave em inglês:
Manzoni, Alessandro, 1785-1873. I promessi sposi
Television adaptations
Italian literature
Television
Italian language
Área de concentração: Linguagem e Sociedade
Titulação: Doutora em Linguística Aplicada
Banca examinadora:
Daniela Palma [Orientador]
Maria Viviane do Amaral Veras
Julia Scamparini Ferreira
Rafael Ferreira da Silva
Tatiana Arze Fantinatti Baptista Cavalcanti
Data de defesa: 28-04-2021
Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0003-2177-7751
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/6771622378335930

BANCA EXAMINADORA:

Daniela Palma

Maria Viviane do Amaral Veras

Julia Scamparini Ferreira

Rafael Ferreira da Silva

Tatiana Arze Fantinatti Baptista Cavalcanti

IEL/UNICAMP
2021

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

“Usamos, eu e vocês, a mesma língua, as mesmas palavras. Mas que culpa temos, eu e vocês, se as palavras em si são vazias? Vazias, meus caros. E vocês as preenchem com o seu sentido, ao dizê-las a mim; e eu, ao recebê-las, inevitavelmente as preencho com o meu sentido. Pensamos que nos entendemos, mas não nos entendemos de modo nenhum."

(Luigi Pirandello)

“Abbiamo usato, io e voi la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé, sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io nell’accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto d’intenderci; non ci siamo intesi affatto.”

(Luigi Pirandello)

À memória do meu avô, Pascoal, um analfabeto interiorano, que projetou em mim o sonho de se tornar doutor e me ensinou a ressignificar as desigualdades sociais.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, porque dele provém a minha força.

À minha família, nesta geração, o apoio incondicional, e nas gerações anteriores, os esforços dos antepassados para que eu hoje chegasse até aqui.

À minha orientadora, Daniela Palma, o fato de ter acreditado em mim mais do que eu mesma, a liberdade teórica que me foi concedida e a oportunidade de ter-me feito descobrir e desenvolver as minhas potencialidades.

À minha tutora de estágio doutoral na Università degli Studi di Catania, na Itália, Gabriella Alfieri, a acolhida carinhosa e a disponibilidade, quando eu ainda lhe era uma desconhecida.

À banca examinadora, na pessoa dos titulares: Maria Viviane do Amaral Veras, Julia Scamparini Ferreira, Rafael Ferreira da Silva, Tatiana Arze Fantinatti Baptista Cavalcanti e das suplentes: Érica Luciene Alves de Lima, Ana Elvira Luciano Gebara e Cláudia Tavares Alves, a disponibilidade e gentileza de contribuir com a minha pesquisa.

À Universidade do Estado do Amazonas, meu atual local de trabalho, a possibilidade do afastamento para qualificação docente e a realização de sonhos da adolescência, como, por exemplo, ter conhecido a Itália, no meu primeiro ano de concursada, em 2015.

Ao meu namorado, Salvo Zito, o apoio e amor, sempre e, principalmente, nos momentos mais difíceis que passei na Itália em meio à pandemia da Covid-19.

Ao meu amigo, muito especial, Ivano Belvisi, que nunca mediu esforços para me enviar materiais da Itália, desde o início da minha pesquisa.

Aos amigos de doutorado, Adriano e Shellen, a partilha, o apoio e todas as contribuições acadêmicas e pessoais.

À amiga de graduação Patrícia Barros, que me ajudou com a formatação deste trabalho.

Ao Cláudio, secretário do IEL, a gentileza e prestatividade, quando precisei agilizar os documentos para a oficialização do meu estágio doutoral.

Ao Salvatore Libertini e à Maria Sanphilippo, funcionários da Università degli Studi di Catania, a doçura e a atenção com as quais me trataram quando estive na Itália.

Ao meu primeiro professor de italiano, Jean, onde quer que ele se encontre que, mesmo sem saber, com suas aulas no Colégio Estadual Liceu do Ceará, contribuiu para que eu

saísse de uma situação de vulnerabilidade social e sonhasse exercer a sua função, e o fiz, no mesmo projeto, alguns anos depois.

Ao Colégio Batista Santos Dumont, na pessoa do diretor Isac Coelho, que me deu uma bolsa de estudos integral para cursar o 3.º ano pré-vestibular.

Ao professor Carlos Alberto, o primeiro professor universitário que conheci, antes mesmo de prestar vestibular e que, ao saber de minha situação econômica, buscou uma isenção de taxas para que eu pudesse me inscrever na Casa de Cultura Italiana da Universidade Federal do Ceará (todavia, sem sucesso, já que eu não tinha telefone para ser comunicada a tempo e soube disso somente depois, quando voltei à UFC como graduanda, fato que lembro até hoje, com carinho).

A todos os alunos que passaram por mim, desde os meus 18 anos, quando lecionei, pela primeira vez, no pré-vestibular voluntário da UFC. Eles sempre foram a razão de tudo e a minha vitória também é a deles.

RESUMO

Considerando a relação entre língua, literatura e televisão, esta tese tem como objetivo analisar as ressignificações nas adaptações televisivas do texto literário *I promessi sposi* (1842), de Alessandro Manzoni, sob o viés dos estudos linguísticos e midiáticos. Tomam-se para a análise as três adaptações televisivas, em formato de minisséries, produzidas na Itália, com a direção de Sandro Bolchi (1967), Salvatore Nocita (1989) e Francesca Archibugi (2004). Parte-se da hipótese de que, dada a popularização da televisão, os textos clássicos, como o romance de Manzoni, são reconhecidos, primeiramente, por meio de suas adaptações para outros suportes e, somente após a popularização dessas adaptações, o texto literário encontra seu lugar de destaque na sociedade. Neste trabalho, entende-se a adaptação como uma ressignificação e uma atualização do texto-fonte, baseada no processo criativo, que concede ao texto adaptado a mesma importância do seu original. Considera-se também a minissérie televisiva como um texto dialógico, no qual o verbal e o visual são interdependentes e indispensáveis para a produção de significados. Tendo em vista essa abordagem de adaptação, a pesquisa tem como principais fundamentos teóricos os conceitos de reescrita, de André Lefevere (2007), e de adaptação, de Linda Hutcheon (2011), além do modelo de análise de textos audiovisuais, tal como propostopor Robert Stam (2006). Levando-se em consideração, ainda, os estudos de televisão, o quadro teórico de referência apoia-se no modelo de análise de textos televisivos de Francesco Casetti e Federico di Chio (2006) e na caracterização do italiano da televisão proposta por Gabriella Alfieri e Ilaria Bonomi (2014). Dessa forma, a metodologia seguiu uma abordagem de descrição, análise e comparação do material televisivo selecionado para o corpus. Este, por sua vez, é composto por sequências de cenas das três adaptações, selecionadas previamente. Os resultados confirmaram que as transformações midiáticas construíram as personagens de maneiras diversas e também utilizaram diferentes variantes da língua para ressignificar ambas (obra e língua) na sociedade, conforme os objetivos e as normas vigentes.

Palavras-chave: adaptação audiovisual; literatura canônica; televisão; língua italiana; *I promessi sposi*.

ABSTRACT

Considering the relationship between language, literature and television, the aim of this thesis is to analyze the resignifications in the TV adaptations of the literary text *I promessi sposi* (1842), by Alessandro Manzoni, from both a linguistics and a media studies perspective. Three TV adaptations, in the format of a miniseries, produced in Italy, directed by Sandro Bolchi (1967), Salvatore Nocita (1989) e Francesca Archibugi (2004), were analyzed. The starting point was the hypothesis that, given the popularization of television, classic texts such as Manzoni's novel, are firstly recognized through their adaptations into different media and, only after the popularization of these adaptations, the literary text finds its place within the society. In this work, adaptation is intended as a resignification, an updating of the source-text, based on the creative process, which provides the adapted text with the same importance as the original. Besides, the adaptation is considered as a dialogic text, in which what is verbal and what is visual is interdependent and essential for the production of the significations. Keeping in mind this approach to adaptation, the main theoretical bases of this research are the concepts of rewriting by André Lefevere (2007), and of adaptation, by Linda Hutcheon (2011), as well as the model of analysis of audiovisual texts as proposed by Robert Stam (2006). Taking also into consideration the television studies, the theoretical reference framework, leans on the analysis of television texts by Francesco Casetti and Federico di Chio (2006) and on the characterization of the Italian language spoken in television proposed by Gabriella Alfieri and Ilaria Bonomi (2014). In such a way, the methodology followed an approach of description, analysis and comparison of the television material selected for the corpus. This one is composed by sequences of scenes from the three adaptations, previously selected. The results confirmed that media transformations have built the characters in a different ways and have also used different linguistic variations in order to resignify both the literary work and the language within the society, accordingly to the current objectives and rules.

Key-words: audiovisual adaptation; canonical literature; television; Italian language; *I promessi sposi*.

RIASSUNTO

Considerando la relazione tra lingua, letteratura e televisione, questa tesi si pone l'obiettivo di analizzare le resignificazioni negli adattamenti televisivi del testo letterario *I promessi sposi* (1842), di Alessandro Manzoni, dal punto di vista degli studi linguistici e mediatici. Si considerano, per l'analisi, i tre adattamenti televisivi, in formato di miniserie, prodotti in Italia, con la regia di Sandro Bolchi (1967), Salvatore Nocita (1989) e Francesca Archibugi (2004). Si parte dall'ipotesi che, data la popolarizzazione della televisione, i testi classici, come il romanzo di Manzoni, siano riconosciuti, primariamente, per mezzo dei loro adattamenti per altri supporti e, solamente dopo la popolarizzazione di tali adattamenti, come una resignificazione, una attualizzazione del testo fonte, basata sul processo creativo, che concede al testo adattato la stessa importanza del suo originale. Si considera, inoltre, la miniserie televisiva come un testo dialogico, in cui il verbale e il visivo sono interdipendenti e indispensabili per la produzione di significati. Senza perdere di vista questo approccio all'adattamento, i principali fondamenti teorici della presente ricerca sono i concetti di riscrittura di André Lefevere (2007), e di adattamento, di Linda Hutcheon (2011), oltre al modello di analisi dei testi audiovisivi, così come proposto da Robert Stam (2006). Prendendo in considerazione, inoltre, gli studi sulla televisione, il quadro teorico di riferimento trova appoggio sul modello di analisi dei testi televisivi di Francesco Casetti e Federico di Chio (2006) e nella caratterizzazione dell'italiano televisivo proposta da Gabriella Alfieri e Ilaria Bonomi (2014). In tal modo, la metodologia ha seguito un approccio di descrizione, analisi e comparazione del materiale televisivo selezionato per il corpus. Quest'ultimo, a sua volta, è composto da sequenze di scene dei tre adattamenti, selezionati precedentemente. I risultati hanno confermato che le trasformazioni mediatiche hanno costruito i personaggi in maniera diversa e che inoltre hanno utilizzato varianti differenti della lingua per dare nuovi significati sia all'opera che alla lingua stessa nella società, conformemente agli obiettivi e alle norme vigenti.

Parole-chiave: adattamento audiovisivo; letteratura canonica; televisione; lingua italiana; *I promessi sposi*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da revista em quadrinhos *I promessi Paperi* 115
Figura 2 - Capa da revista em quadrinhos I promessi topi 115
Figura 3 - Capa da revista em quadrinhos Renzo e Lucia. I promessi sposi a fumetti 115
Figura 4 - Capa do DVD do filme *I promessi sposi*, de Mario Camerini, de 1941 119
Figura 5 - Capa do DVD da minissérie *I promessi sposi il trio* 121
Figura 6 - Capa do DVD do filme pornô *Io la monaca di Monza* 122
Figura 7 - Capa do DVD da minissérie I promessi sposi, de 1967 124
Figura 8 - Capa do DVD da minissérie *Renzo e Lucia*, de Archibugi (2004) 130
Figura 9 - Um dos *bravi* coçando o bigode de modo intimidador 144
Figura 10 - Um dos *bravi* faz um gesto que representa o corte de uma cabeça 145
Figura 11 - Don Abbondio olha para trás com medo dos *bravi* 145
Figura 12 - Um dos *bravi* agredindo don Abbondio 147
Figura 13 - Don Abbondio (à esquerda), escondendo-se atrás da coluna e Renzo (à direita), procurando-o 155
Figura 14 - Don Abbondio na cama é surpreendido por Renzo na adaptação de Nocita (1989) 157
Figura 15 - Don Abbondio na cama vai dormir preocupado com o que dizer a Renzo, na adaptação de Bolchi (1967) 157
Figura 16 - Renzo enfiando a faca na cama de don Abbondio 159
Figura 17 - Caracterização do penteado de Lucia na adaptação de Bolchi (1967) 166
Figura 18 - Caracterização do penteado de Lucia na adaptação de Nocita (1989) 168
Figura 19 - Lucia olhando-se no espelho na adaptação de Nocita (1989) 169
Figura 20 - Lucia olhando-se no espelho na adaptação de Archibugi (2004) 169
Figura 21 - Renzo se desculpando com Lucia na adaptação de Nocita (1989) 171
Figura 22 - : Renzo pede para que Bettina chame Lucia 173
Figura 23 - *Close* na lágrima de Fra Cristoforo na adaptação de Bolchi (1967) 184
Figura 24 - Fra Cristoforo (ao centro), de frente para Renzo e entre Agnese (à esquerda) e Lucia (à direita) no convento 186
Figura 25 - Fra Cristoforo desce do altar e aperta os braços de Renzo 187
Figura 26 - Lucia se confessando com Fra Cristoforo 190
Figura 27 - Fra Cristoforo (à esquerda) e don Rodrigo (à direita) na mesa de jantar 193
Figura 28 - Don Rodrigo segura a mão de Fra Cristoforo na adaptação de Bolchi (1967) 194

Figura 29 - Don Rodrigo (à direita) expulsando Fra Cristoforo (à esquerda) de seu castelo 195
Figura 30 - Fra Cristoforo golpeado e golpeando seu rival 197
Figura 31 - Caracterização física de Fra Cristoforo na adaptação de Nocita (1989) 198
Figura 32 - Fra Cristoforo (à direita) encostando o dedo em don Rodrigo (à esquerda) 199
Figura 33 - Don Rodrigo (à esquerda) segurando a mão de Fra Cristoforo (à direita) 199
Figura 34 - Lucia caída no chão, após ser empurrada por don Rodrigo 202
Figura 35 - Don Rodrigo saindo do mar, na abertura da adaptação de Archibugi (2004) 203
Figura 36 - Monaca di Monza e seu amante 204
Figura 37 - Renzo e Lucia depois de casados 204
Figura 38 - Don Rodrigo apertando o maxilar de Lucia 205
Figura 39 - Lucia entrando na sala do castelo de don Rodrigo 207
Figura 40 - Renzo beijando a nunca de Lucia 209
Figura 41 - Visão da monja em relação à Lucia, Agnese e o religioso que as acompanhava, através das grades 214
Figura 42 - Visão da monja em relação a Egidio, através da janela 215
Figura 43 - Olhar curioso e alegre da monja direcionado a Edigio 215
Figura 44 - Monaca di Monaca recebendo do padre guardião a carta de Fra Cristoforo 221
Figura 45 - Monaca di Monza nos braços de Egidio na adaptação de Nocita (1989) 223
Figura 46 - Caracterização física da Monaca di Monza na adaptação de Archibugi (2004) 225
Figura 47 - Visão da Monaca di Monza em relação à Lucia, Agnese e o padre guardião na adaptação de Archibugi (2004) 229
Figura 48 - Representação da fisionomia de Renzo na adaptação de Bolchi (1967) 233
Figura 49 - Don Rodrigo no seu leito de morte 234
Figura 50 - Close em don Rodrigo no seu leito de morte 235
Figura 51 - Don Rodrigo agonizando na adaptação de Nocita (1989) 237
Figura 52 - Don Rodrigo estendendo a mão para Renzo 238
Figura 53 - Don Rodrigo caído morto debaixo da chuva 239
Figura 54 - Imagem da chuva na adaptação de Nocita (1989) 240
Figura 55 - Imagem da chuva na adaptação de Archibugi (2004) 241
Figura 56 - Imagem da chuva na adaptação de Bolchi (1967) 242
Figura 57 - Renzo e Fra Cristoforo no lazareto 245
Figura 58 - Renzo dando água a don Rodrigo 246
Figura 59 - Fra Cristoforo aparando o vômito de don Rodrigo com seu lenço 247

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Modelo de análise de Stam (2006) 58

Quadro 2 - Recorte do mapa de áreas de pesquisa para aanálise da televisão tal como proposto por Casetti e Di Chio (2006, p. 29). 60

Quadro 3 - Don Abbondio com os bravi 142

Quadro 4 - Don Abbondio com os bravi 146

Quadro 5 - Don Abbondio com os bravi 148

Quadro 6 - Don Abbondio com Renzo 153

Quadro 7 - Don Abbondio com Renzo 155

Quadro 8 - Don Abbondio com Renzo 158

Quadro 9 - Trecho do quadro 6: diálogo de don Abbondio com Renzo 162

Quadro 10 - Repetição do Quadro 7 - diálogo de don Abbondio com Renzo 162

Quadro 11 - Renzo e Lucia 163

Quadro 12 - Renzo e Lucia 166

Quadro 13 - Renzo e Lucia 171

Quadro 14 - Renzo e Don Abbondio- trecho em latim 177

Quadro 15 - Renzo e Bortolo 178

Quadro 16 - Lucia e don Ferrante 180

Quadro 17 - Trecho da fala de fra Cristoforo na casa de Lucia 183

Quadro 18 - Fra Cristoforo recebe Lucia, Renzo e Agnse no convento 185

Quadro 19 - Confissão de Lucia a Fra Cristoforo 189

Quadro 20 - Fra Cristoforo no castelo de don Rodrigo 192

Quadro 21 - Fra Cristoforo no castelo de don Rodrigo 195

Quadro 22 - Lucia no castelo de don Rodrigo 200

Quadro 23 - Lucia na casa de Renzo 206

Quadro 24 - Lucia conversa com sua mãe, Agnese 210

Quadro 25 - Lucia com a monaca di Monza 212

Quadro 26 - Lucia com a monaca di Monza 219

Quadro 27 - Lucia com a monaca di Monza 224

Quadro 28 - Trecho do quadro anterior (n.26): diálogo entre Lucia com a monaca di Monza 226

Quadro 29 - Renzo com fra Cristoforo e don Rodrigo 231

Quadro 30 - Renzo com fra Cristoforo e don Rodrigo 236

Quadro 31 - Renzo com fra Cristoforo e don Rodrigo 242
Quadro 32 - Renzo com don Rodrigo 243

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 18
2 A ADAPTAÇÃO NOS ESTUDOS DE MÍDIA E TRADUÇÃO 29
2.1 ESTUDOS DE ADAPTAÇÃO 29
2.2 ADAPTAÇÕES DE CLÁSSICOS PARA AS TELAS 42
2.3 CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A ANÁLISE DE ADAPTAÇÕES TELEVISIVAS ..51
3 O MODELO DE TELEVISÃO NA ITÁLIA E SUAS RELAÇÕES COM A SOCIEDADE 63
3.1 BREVE HISTÓRIA DA LÍNGUA ITALIANA: DA UNIFICAÇÃO À CONTEMPORANEIDADE 63
3.2 O ITALIANO CONTEMPORÂNEO E SUAS VARIEDADES 77
3.3 OS ESTUDOS DE MÍDIA E TELEVISÃO 83
3.4 HISTÓRIA DA TELEVISÃO NA ITÁLIA 89
3.5 GÊNEROS TELEVISIVOS E FICÇÃO ITALIANA 97
4 *I PROMESSI SPOSI* E SUAS ADAPTAÇÕES 102
4.1 ALESSANDRO MANZONI E *I PROMESSI SPOSI* 102
4.2 ADAPTAÇÕES DO ROMANCE *I PROMESSI SPOSI* NAS DIFERENTESMÍDIAS111
4.3 AS ADAPTAÇÕES TELEVISIVAS DO ROMANCE I PROMESSI SPOSI: O CORPUS DE ANÁLISE 123
4.3.1 *I Promessi Sposi*, de Sandro Bolchi (1967) 123
4.3.2 *I Promessi Sposi*, de Salvatore Nocita (1989) 128
4.3.3 *Renzo e Lucia*, de Francesca Archibugi (2004) 130
5 METODOLOGIA E ANÁLISE DO CORPUS 133
5.1 A METODOLOGIA DE ANÁLISE 133
5.2. ANÁLISE DO CORPUS 140
5.2.1 Don Abbondio 140
5.2.1.1 Don Abbondio com os bravi 141
5.2.1.1 Don Abbondio con Renzo 152
5.2.2 Renzo e Lucia 163
5.2.2.1 Renzo e Lucia após conversa com don Abbondio 163
5.2.3 Fra Cristoforo 182
5.2.3.1 Fra Cristoforo com Lucia 183
5.2.3.2 Fra Cristoforo con don Rodrigo 192

5.2.4 A Monaca di Monza 211
5.2.4.1 O encontro entre a Monaca di Monza e Lucia 212
5.2.5 Renzo 231
5.2.5.1 O Encontro de Renzo com Fra Cristoforo e don Rodrigo 231
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 255
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 260
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS 268

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surge do meu interesse por questões referentes à língua italiana na qualidade de professora dessa língua em uma universidade pública brasileira. A obra analisada nesta tese faz parte do cânone da literatura europeia: *I promessi sposi* (1840-1842)[1], do escritor Alessandro Manzoni, uma leitura obrigatória nas escolas italianas e nos cursos de Letras. Nesse sentido, foi exatamente no curso de Letras português-italiano da Universidade Federal do Ceará que tive o primeiro contato com a referida obra e, naquelsa época, um professor me repassou uma cópia dos DVDs de uma adaptação televisiva do romance, datada de 2004. Ao assistir à minissérie, fui instigada pela forma como a personagem principal, Lucia[2], havia sido ressignificada, considerando seu papel na obra literária, a partir da típica caracterização da mulher "virtuosa" do século XVII: adepta aos valores cristãos, recatada a até mesmo uma "personagem" opaca, embora fosse a protagonista.

Os anos se passaram, mas a experiência com a leitura do romance e o contato com aquela adaptação permanecram, até serem retomados no Programa de Doutorado em Linguística Aplicada da Universidade Estadual de Campinas, na linha de pesquisa de "Linguagens, Transculturalidade e Tradução", quando finalmente coloquei em prática um antigo projeto que comecei na especialização, o qual visava trabalhar como a imagem da personagem Lucia havia sido recriada, de diferentes maneiras, tornando-a distinta da obra literária. A ideia naquele momento seria retomar e ampliar uma pesquisa desenvolvida no curso de Especialização em Estudos de Tradução, na Universidade Federal do Ceará, que resultou em uma monografia intitulada *A releitura da personagem Lucia no cinema* (QUEIROZ, 2011). A respeito desse trabalho, no entanto, vale ressaltar que muitas das minhas afirmações ali registradas foram imprecisas, a começar pelo fato de que considerei o material analisado como um filme e o referenciei com o ano de 2003, sendo que tal material era uma minissérie televisiva, cujo ano de exibição se deu em 2004. Nesse sentido, é importante reconhecer que, embora o meu primeiro contato com uma adaptação manzoniana tenha se dado muitos anos antes desta atual pesquisa de doutorado, considero que isso ocorreu de modo muito ingênuo, dada a minha inexperiência como pesquisadora, a acessez de informações sobre o tema e a bibliografia insuficiente, de modo que, naquela época, não tinha

[1] O intervalo em questão refere-se ao tempo que Manzoni levou para finalizar a última versão do seu romance, que teve a primeira edição publicada em formato de folhetins. Mais informações a esse respeito serão trazidas no capítulo 3.

[2] Optei por manter, tal qual o original, o nome de todas as personagens do romance.

a maturidade acadêmica necessária para encarar uma pesquisa envolvendo um clássico como *I promessi sposi*. Por esse motivo, para esta tese, evitei consultar minha própria monografia e preferi apropriar-me de novos recursos, a fim de alcançar resultados mais expressivos.

Com isso, ao entrar em contato tanto com as leituras da disciplina "Culturas Contemporâneas e Intermidialidades" [3] e com as leituras referentes à história da televisão italiana, percebi que havia outras questões a serem analisadas também e que eu poderia juntá-las para uma pesquisa de doutorado mais significativa. Resolvi, então, em vez de focar em apenas uma personagem, realizar uma seleção de algumas delas e, além disso, confrontar a língua com o material midiático de algumas das minisséries realizadas para a televisão italiana, pois eu poderia pesquisar, ao mesmo tempo, a história da língua e a história da televisão na Itália dentro de uma análise baseada nos estudos de adaptação e intermidialidades. Assim, ampliei o meu projeto de modo a trabalhar não apenas com a adaptação televisiva de 2004, mas também, a princípio, com as de 1967, 1989 e 1990, sendo essa a análise proposta no texto submetido à etapa de qualificação de projeto de tese em 2018.

No entanto, em 2019, iniciei um período de doutorado sanduíche na *Università degli Studi di Catania*, na Itália, onde tive a oportunidade de frequentar as aulas das disciplinas referentes à história da língua e da gramática italiana, assim como as aulas de semiótica televisiva, que se mostraram fundamentais para a minha pesquisa. Ali tive contato com um grupo de estudos de professoras que trabalhavam com a análise da língua italiana nos textos televisivos dos mais diversos gêneros, o que contribuiu para a escrita do segundo capítulo deste trabalho. O período na Itália tinha, inicialmente, duração prevista de um semestre. Entretanto, o prazo foi estendido para mais um semestre, a fim de que eu tivesse tempo de trabalhar melhor com as análises, já que estar ali significava: ter mais facilidade para consultar referências de difícil acesso no Brasil, comprar materiais (como DVDs), participar de aulas e seminários sobre televisão italiana, bem como dialogar com as professoras que compunham o referido grupo de pesquisa.

Naquela ocasião, optei por retirar do corpus a minissérie de 1990, fundamentalmente por dois motivos: o primeiro diz respeito ao fato de ser essa adaptação uma paródia, de modo que eu precisaria utilizar outras teorias para analisá-la; o segundo refere-se ao meu objetivo geral, o de refazer uma historiografia da televisão italiana, pautando-me nas transformações que a língua e tal mídia assumiram em diferentes períodos (no caso, os que envolvem as épocas de produção de cada minissérie). Com isso, constatei que, por uma

[3] Disciplina do Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada (LP153) da Universidade Estadual de Campinas, ministrada pela Profa. Dra. Daniela Palma, no primeiro semestre de 2017.

questão de organização e delimitação do corpus, manter uma paródia entre as outras três adaptações já selecionadas para o material de análise, considerando ainda que foi produzida quase ao mesmo tempo em que a outra, não seria produtivo com o que propus em meus objetivos.

Contextualizada a minha trajetória de pesquisa, em que descrevi o meu percurso, desde a descoberta dos materiais e dos elementos concernentes a eles até chegar à delimitação do corpus, convém apresentar, de modo mais estruturado, os elementos que compõem a presente pesquisa. Esta tese é resultado, portanto, de uma pesquisa na área de Linguística Aplicada, especificamente na área de estudos de adaptação e televisão, com interface nos estudos de italianística, que toma como elementos a serem pesquisados as adaptações de um romance literário para a televisão.

Basicamente, o romance *I promessi sposi* (*Os noivos*, nas traduções brasileiras) diz respeito a um casal de noivos, Renzo e Lucia, jovens simples e iletrados, impedidos de se casarem por uma ameaça de don Rodrigo, um nobre espanhol. O romance é ambientado na região de Lombardia, entre 1628 e 1630, e é caracterizado como um romance histórico, que faz uso de um enredo romântico apenas como pretexto para denunciar as injustiças sociais de sua época.

O romance manzoniano sempre me instigou pela forma como retrata as mazelas da sociedade italiana da época que, de tão próximas às do nosso século, causam espanto. Vejo isso, por exemplo, na denúncia da hipocrisia das instituições religiosas, na valorização do conhecimento intelectual, no uso da norma culta da língua como instrumento de dominação, assim como na política que está a serviço dos interesses da classe dominante. Esses aspectos fazem da obra uma denúncia atemporal dos sofrimentos, não apenas daquela época e sociedade, mas da humanidade em suas múltiplas facetas.

Ademais, a referida obra tem um papel fundamental na construção da identidade nacional da Itália pós-unificada[4], pois foi escrita em um contexto histórico em que a questão da identidade italiana, devido ao fato de se tratar de uma península dividida em muitos estados, era um problema. Assim, *I promessi sposi* contribuiu para a consolidação e a difusão da língua italiana, tornando-se um livro de referência nas escolas desde então e um clássico do cânone da literatura italiana.

A trama literária ganhou, ao longo de quase três séculos de existência, diversas adaptações nos mais diferentes formatos: ópera lírica, balé, quadrinhos, pintura, filmes e

[4] Considerações sobre esse episódio histórico serão feitas no capítulo 2.

minisséries televisivas, sendo as minisséries o meu material de análise nesta tese. O *corpus* desta pesquisa, portanto, é formado por todas as adaptações do romance em formato de minissérie produzidas na Itália, no período compreendido entre 1967 e 2004, com exceção da de 1990, que, como já explicado, possui o formato de paródia. Ressalto que, embora a televisão italiana tenha feito algumas adaptações do romance, as únicas minisséries televisivas caracterizadas explicitamente como adaptações de modo integral[5] são:

a) *I promessi sposi*, minissérie de TV em oito capítulos, produzida pelo canal RAI Italia (da família RAI [Radiotelevisione italiana]) e dirigida por Sandro Bolchi, em 1967;
b) *I promessi sposi*, minissérie de TV em cinco capítulos, produzida pela RAI e dirigida por Salvatore Nocita, em 1989;
c) *Renzo e Lucia*, minissérie de TV em dois capítulos, produzida pelo Canale 5 e dirigida por Francesca Archibugi, em 2004.

Diante de uma obra literária canônica e da multiplicidade de adaptações que são produzidas a partir dela, emergem questões em torno da problemática de adaptar textos clássicos para a atualidade, em um suporte de comunicação de massa, como é o caso da televisão. Entendendo que a televisão, atualmente, é um veículo popular – no sentido de ser uma mídia acessível a todos –, mas que nem sempre foi assim, já que nas duas primeiras décadas de existência na Itália, os aparelhos de tv eram muito caros e, portanto, considerados artigos de luxo- é importante observar que as adaptações de um mesmo romance para a mesma mídia podem assumir configurações muito distintas apenas pelo fato de terem sido produzidas em épocas diferentes. Nesse sentido, para melhor delinear a pesquisa, proponho algumas questões para nortear os rumos do trabalho, tais como:

a) que estratégias foram adotadas em cada adaptação, haja vista que o contexto social apresenta mudanças impactantes nos diversos períodos do século?
b) como a televisão italiana adaptou a linguagem e as personagens de um romance escrito no século XIX e ambientado no século XVII para os séculos XX e XXI?
c) em que essas adaptações contribuíram para ressignificar o cânone literário com o passar dos anos e fazê-lo permanecer vivo na memória coletiva da nação?

[5] Entendo aqui integral no sentido de retratar toda a obra e não apenas uma personagem em particular, como é o caso do *spin-off* da monaca di Monza, por exemplo.

Meu objetivo geral é analisar as adaptações do romance *I promessi sposi* para a televisão – no intervalo de 1967 a 2004, excetuando-se a paródia, de 1990 –, examinando a relação entre língua e televisão no contexto italiano, discorrendo sobre o modo como essa língua é transmitida na televisão e como foi e é influenciada por essa mídia, da mesma forma que a televisão também foi, ao longo dos anos, influenciada pelo italiano. Portanto, não olho para as adaptações buscando apontar ou justificar "perdas" ou "ganhos" com relação ao texto literário, mas busco compreender o processo de ressignificação de modo mais amplo nos seus contextos de produção (sejam eles históricos, sociais, políticos, entre outros). Como objetivos específicos, destaco:

a) estabelecer um estudo comparativo das adaptações para a televisão italiana no intervalo compreendido entre 1967 e 2004, de modo a elaborar uma historiografia das adaptações televisivas dessa obra.
b) verificar as estratégias adotadas em cada adaptação, bem como a relação entre sociedade, identidade e televisão italiana, a partir dessas ressignificações no texto televisivo.
c) analisar de que modo as adaptações televisivas ressignificam e retroalimentam o romance em outros contextos socioculturais, a partir da construção da linguagem e das personagens.

Ressalto que, embora esteja lidando com um material extenso, é imprescindível, para o alcance dos objetivos, examinar todas as produções elencadas aqui, visto que a historiografia das adaptações não pode, sob nenhum aspecto, ser desassociada da historiografia da televisão italiana. Dado que trabalho com três adaptações televisivas − sendo a primeira com oito episódios, a segunda com cinco e a terceira com dois, totalizando quinze episódios −, seria inviável analisar todo o material televisivo das três minisséries nesta tese. Desse modo, baseando-me nos objetivos aqui traçados, realizei um recorte específico das seis personagens mais significativas do romance: don Abbondio, fra Cristoforo, monaca di Monza, don Rodrigo, Renzo e Lucia. Partindo desse recorte, comparo como elas foram ressignificados nas três adaptações, lançando mão de outro recorte: o de sequências[6] e cenas específicas, conforme a seleção das seis personagens.

[6] Apesar de algumas discussões teóricas em torno das diferenças entre cena e sequência, para esta tese, adoto o termo sequência para se diferenciar de cena. Considero a cena um conjunto de "planos que têm uma continuidade temporal e espacial entre si", enquanto a sequência "pode ser composta por uma ou mais cenas. Define-se pela continuidade da ação", ou seja, não se define pela uniformidade de tempo e espaço. Disponível em: http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual. Acesso em: 15 dez. 2020.

A escolha dessas sequências foi pautada nos critérios de caracterização das personagens essenciais para o desenvolvimento do estudo das ressignificações por meio da adaptação do texto literário para o texto televisivo. Assim, selecionei: (1) don Abbondio, que passa do medo à comicidade por meio dos atores que o interpretam nas diferentes produções; (2) don Rodrigo, ora apresentado como vilão, nas duas primeiras adaptações, ora como galã, na terceira; (3) Renzo e (4) Lucia, protagonistas da trama, que evoluem de caricaturas teatrais a jovens que se identificam com o público, ao longo das três adaptações, e (5) a monaca di Monza e (6) fra Cristoforo, que representam, ao lado de don Abbondio, as diferentes faces da igreja, enquanto instituição.

Há uma consistente produção crítica e acadêmica sobre o romance de Manzoni, no campo dos Estudos Literários, no entanto, são raras as pesquisas sobre as adaptações para a televisão; as poucas que o fazem delimitam o estudo à Literatura Comparada, focando quase sempre nas diferenças entre o texto-fonte e o texto-alvo. Além disso, tais pesquisas são realizadas quase que exclusivamente na Itália. Já no âmbito dos estudos feitos no Brasil, ao que tudo indica, não há nenhum trabalho de pós-graduação que discuta a relação entre a obra *I promessi sposi* e o campo audiovisual. Nesta pesquisa, localizei apenas três trabalhos em repositórios virtuais de universidades brasileiras que discorrem sobre a obra de Manzoni: uma dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras na área de História da Literatura da FURG, defendida por Thiago Tressoldi (2010), que discute a teorização do romance histórico do autor; uma tese de doutorado, defendida por Karine Marielly Cunha (2010), inserida no Programa de Pós-Graduação em Linguística Geral e Semiótica da USP, que analisa as notas de rodapé de uma adaptação do romance para estudantes de italiano como língua adicional, e mais uma tese, defendida por Antonio Marcio Ataide (2016) e que faz parte do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, também da USP, que, por sua vez, apresenta o panorama da recepção do romance manzoniano no Brasil. Contudo, a título de informação, vale dizer que, neste último trabalho, o autor apresenta ainda, em suas referências bibliográficas, mais duas dissertações, Edvaldo Belizário (2005) e Silvana Corrêa (2003), desconhecidas por mim e indisponíveis na web. Entretanto, a partir de seus títulos, infiro que tratem de temas do âmbito exclusivamente literário.

Diante do exposto, a minha tese diferencia-se das demais pesquisas no tocante aos objetivos, à abordagem metodológica e à área de estudos, visto que não trabalha focando a obra literária em si, mas sim desperta um olhar mais atento às suas adaptações televisivas, inserido-se, portanto, no campo dos estudos de tradução e intermidialidades. Destarte, tem-se em vista que as significações e ressignificações são estabelecidas por meio de um processo de

produção de outros sentidos, com fins específicos, que dependem também do contexto no qual a obra é produzida. Assim, o meu olhar se volta, primeiramente, para fora do texto para, posteriormente, retornar a ele.

Convém pontuar que, além dos objetivos já apresentados, a presente pesquisa contribui também para a visibilidade da obra de Alessandro Manzoni no Brasil e discute as narrativas hegemônicas de poder na televisão italiana. Nesse sentido, dado que as análises das ressignificações de um texto em diferentes contextos de produção se fazem de maneira subjetiva, de acordo com a sensibilidade do pesquisador, assumo, no decorrer deste texto, o uso da primeira pessoa do singular, marcando, assim, um lugar de fala na qualidade de docente de língua e cultura italianas e autora de uma pesquisa inédita no Brasil.

Alguns motivos me levaram a adotar, nesta tese, o termo "ressignificação". Com isso, vale dizer que é comum encontrar em trabalhos pertencentes à área de Estudos de Tradução o termo (res)significação grafado de modo a entender o prefixo *res-* como algo que reforça o termo "significação". Mais do que isso, a ressignificação se relaciona às diferentes possibilidades de interpretações. Por isso, há o dilema recorrente dos tradutores e dos adaptadores com a questão da escolha, muitas vezes, de um termo por outro, de uma construção por outra, de um acréscimo ou até mesmo de uma retirada, seja na tradução ou na adaptação. Isso sugere que tanto traduzir quanto adaptar não se trata, respectivamente, de passar um dado texto originalmente escrito em uma língua para outra ou transferir qualquer texto verbal ou não verbal de um suporte midiático para outro, mas sim reinterpretá-lo em um determinado contexto e com determinados propósitos. A tarefa de tradutores (e tomo a liberdade aqui de estendê-la também a adaptadores), segundo Umberto Eco (2007), não se limita a "dizer a mesma coisa em outras palavras"; ao contrário, tais práticas implicam, muitas vezes, dependendo dos objetivos, até mesmo transgredir o ato de se dizer "a mesma coisa". Nesse sentido, ao pensar possíveis títulos para este trabalho, optei por adotar o termo "ressignificação" de modo a ampliar as ideias de significado e interpretação já conhecidas, entendendo que o processo de decodificação das palavras se limita ao léxico, enquanto a leitura e a interpretação se voltam ao mundo do leitor e a suas experiências individuais. Adoto, então, o termo "ressignificação" para me referir ao produto da adaptação, pois acredito que tal produto é sempre outro texto, que gera novos significados que ultrapassam os limites do código e/ou suporte. Desse modo, com esse termo, tento ainda escapar da dicotomia "tradução" versus "adaptação", que estabelece fronteiras teóricas muito imprecisas na visão da maioria dos autores, conforme mostrarei no próximo capítulo.

Para fins de esclarecimento, nesta pesquisa, entendo o "texto televisivo" como o resultado da relação indissociável entre o material verbal e visual, no qual coexistem múltiplos discursos e significações, segundo Alfieri e Bonomi ([2012], 2014)[7]. Nesse sentido, considero a "adaptação" tanto como "produto" – olhando para a televisão como meio material de expressão do texto adaptado – quanto como "processo" – a partir do "mostrar" como um dos modos de interação, em conformidade com Hutcheon (2011) e também como forma de reescrita[8] pelo fato de ela ser uma ressignificação da obra original e também um novo produto midiático. Entendo, ainda, o texto literário como texto-fonte (ou hipotexto, segundo Stam, 2006), e, por isso, é importante pontuar também que o intuito dessa pesquisa não é comparar o texto literário com o texto televisivo, mas as três adaptações entre si, considerando, portanto, o material audiovisual tão importante quanto o texto literário o qual lhe deu origem. Contudo, o texto literário é, sim, tomado como base, já que não se pode tratar de questões relacionadas à adaptação sem a relação entre texto-fonte e texto-alvo.

Já no que diz respeito à terminologia adotada, vale dizer que, nos estudos de televisão italiana, o termo "minissérie" não aparece nos textos que se referem às primeiras adaptações televisivas, sendo mais comum, para os anos iniciais da televisão, o uso dos termos *scenneggiato* ou *teleromanzo*. Embora possam parecer nomenclaturas que regem significados diferentes, considero que na prática, são todas sinônimas, de acordo com a *Enciclopedia della televisione* (Enciclopédia da televisão), de Aldo Grasso (2002). Segundo o autor, o *sceneggiato* é uma "representação televisiva, geralmente em episódios, de uma trama narrativa; no caso do teleromanzo, este é extraído de uma obra literária, enquanto o original é inédito"[9] (GRASSO, 2002, p. 651). Já a minissérie é definida por ele como um

> [...] termo utilizado para indicar uma ficção formada por um número definido de episódios – geralmente, menos de treze – que narra uma história extraída de um romance ou especialmente concebida para a televisão.

---

[7] A primeira data entre colchetes se refere à primeira edição da obra, enquanto a segunda data refere-se à edição consultada. Todas as vezes que nesta tese aparecerem referências datadas nesta configuração significa que a primeira data se refere à primeira edição e a segunda data, à edição consultada. A partir da segunda vez que a obra for citada, constará na citação apenas a data da edição consultada.

[8] Termo cunhado por Lefevere (2007) para se referir a produtos de tradução ou adaptação. Para fins de esclarecimento, ressalto a escolha do termo "reescrita" para o presente trabalho, quando este termo não fizer parte de uma citação, conforme discutido por Cristina Carneiro Rodrigues (2011). Devido à problemática em torno da tradução do termo "rewriting" para o português, a autora sugere o uso de "reescrita" em lugar de "reescritura". No entanto, tal conceito será discutido posteriormente, no capítulo 1.

[9] "Rappresentazione televisiva, generalmente a puntate, di un soggetto narrativo che, nel caso del teleromanzo è tratto da un'opera letteraria, mentre nel caso dell'originale è inedito". Tradução minha, assim como todas as outras não referenciadas neste trabalho.

> Coincide, essencialmente, com o clássico "sceneggiato" ou original televisivo da tv italiana[10] (GRASSO, 2002, p. 443).

Assim, embora sejam, na prática, termos sinônimos, de acordo com o autor, privilegio, na maioria das vezes, o uso do termo "minissérie" por ser mais amplo e atual. No entanto, mantive os termos *sceneggiato* e *teleromanzo* nas vezes em que foi necessário demarcar um período histórico televisivo ou nas traduções de citações nas quais, originalmente, o autor adotou tais termos.

A presente pesquisa segue uma abordagem qualitativa e subjetiva, sendo de natureza aplicada que, dado os seus objetivos e procedimentos, pode ser considerada analítico-descritiva e documental, pois descreve, compara e analisa documentos audiovisuais das adaptações do texto literário. De modo amplo, a metodologia para este trabalho foi dividida nas seguintes etapas:

a) pesquisa bibliográfica, referente aos estudos de adaptação, televisão e literatura italiana.
b) estudo do romance *I promessi sposi* e levantamento da sua fortuna crítica literária.
c) historiografia da televisão italiana e levantamento da fortuna crítica das minisséries que compõem o corpus.
d) análise do corpus que, por sua vez, compreendeu outras etapas, as quais apresentarei, detalhadamente, uma a uma, na seção de metodologia, no capítulo 4.

A fundamentação teórica adotada nesta pesquisa consiste nos trabalhos de Linda Hutcheon (2011), André Lefevere (2007) e Robert Stam (2006), dentre outros autores inseridos nos Estudos de Tradução e Adaptação, que consideram a adaptação outro texto, não podendo, por isso, ser analisada fora do seu contexto de produção. Além disso, complementar ao referencial teórico de adaptação, trabalho também com Francesco Casetti e Federico di Chio (2006), que propõem um modelo de análise para textos televisivos, e Alfieri e Bonomi (2014), que discutem a construção da língua italiana veiculada na televisão, a partir da noção de *italiano trasmesso*[11].

Como mostrarei em detalhes no Capítulo 1, no que se refere à Hutcheon (2011), utilizo-me da noção de atualização das adaptações para atender às exigências de mercado. Já

[10] "Termine utilizzato per indicare una fiction formata da un numero definito di puntate o episodi- generalmente meno di tredici- che narra una storia tratta da un romanzo o appositamente ideata per la televisione. Coincide sostanzialmente con il classico sceneggiato od originale televisivo della tv italiana".

[11] Noção que será discutida do capítulo 2.

com Lefevere (2007), enfatizo os aspectos históricos e culturais relacionados às adaptações (ou reescritas, nos seus termos). Stam (2006), por sua vez, propõe um modelo de análise exclusivo para adaptações audiovisuais, que não se limita aos aspectos formais relacionados à narrativa, mas que considera ainda o contexto de produção, com vistas a uma análise histórica, o que também discutirei no mesmo capítulo, juntamente com o modelo de análise de textos televisivos de Casetti e Di Chio (2006).

Por fim, descrevo a estrutura desta tese em introdução, quatro capítulos de desenvolvimento e considerações finais. No primeiro capítulo, *A adaptação nos estudos de mídia e tradução*, como já brevemente mencionado, discuto a adaptação partindo dos estudos de mídia e tradução e passando pela adaptação de textos clássicos para as mídias audiovisuais. Nele, apresento um modelo de análise, o qual utilizo para a análise do corpus aqui presente. No segundo capítulo, *O modelo de televisão na Itália e as suas relações com a sociedade*, faço, de início, uma breve explanação acerca da história linguística italiana, partindo da unificação até chegar à contemporaneidade. Em seguida, trato dos estudos de mídia e televisão de modo geral para, posteriormente, delimitar a discussão à história da televisão na Itália, finalizando com explicações teóricas que distinguem os diferentes gêneros televisivos e o modelo de ficção adotado na TV italiana, em que discuto ainda noções sobre o italiano vinculado na televisão, dito *italiano trasmesso*.

No terceiro capítulo, "*I promessi sposi" e suas adaptações*, trato mais propriamente do romance e das suas adaptações, partindo das considerações sobre Alessandro Manzoni e a sua literatura, passando por uma breve análise dos pontos principais do romance e chegando às adaptações nas diferentes mídias. Finalizo o capítulo com a apresentação das minisséries televisivas que compõem o corpus de análise desta pesquisa.

Finalmente, no quarto e último capítulo, *Metodologia e análise do corpus*, retomo brevemente o método e a análise do corpus, a partir das discussões já realizadas nos capítulos anteriores e das sequências selecionadas sobre as ressignificações das personagens don Abbondio, fra Cristoforo, monaca di Monza, Don Rodrigo, Renzo e Lucia. A análise encontra-se subdividida da seguinte maneira: apresentação da mesma sequência nas três adaptações; cotejo dos diálogos; descrição com base nos recursos audiovisuais; análise da sequência, primeiramente sob a perspectiva da construção das personagens e, em seguida, sob a perspectiva linguística, baseada na transcrição dos diálogos; textos comparativos com as similaridades e distinções de cada personagem nas três adaptações. Por último, trago as considerações finais, referentes aos resultados da pesquisa, nas quais retomo os principais pontos discutidos na análise.

Dito isso, considero que este trabalho contribui não apenas para os estudos da tradução/adaptação, mas também para os estudos relacionados à televisão e intermidialidades. Além disso, colabora para o campo da literatura, pela divulgação de uma obra importante do cânone literário italiano, e para os estudos culturais, dado todos os fatores que consideram a televisão como um repositório da memória cultural de um povo e um veículo de comunicação que reflete as representações identitárias nacionais.

2 A ADAPTAÇÃO NOS ESTUDOS DE MÍDIA E TRADUÇÃO

Nesta tese, proponho-me a analisar a relação de comparação que se estabelece entre as adaptações televisivas baseadas no romance italiano *I promessi sposi,* de Alessandro Manzoni. A adaptação, em linhas gerais, pode receber muitos nomes: tradução intersemiótica, transposição midiática, adaptação, apropriação, releitura, reescrita, imagem, entre outros. Em meio a tantas denominações – muitas vezes, imprecisas e dificilmente bem delimitadas, talvez pelas diferentes fundamentações teóricas em que se baseia cada uma delas –, faz-se necessária uma revisão de alguns dos conceitos que as abrangem. Assim, é preciso perguntar se cada terminologia representa uma atividade distinta ou se os termos são sinônimos para representar a tradução entre mídias. A fim de elucidar essa questão, convém discutir essa problemática a partir de considerações da área dos Estudos da Tradução. Ademais, a discussão a seguir se faz necessária porque o conceito de adaptação é central para esta tese, tendo em vista que a pesquisa versa sobre adaptações televisivas, estando inserida na terceira linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual de Campinas, "Linguagens, Transculturalidade e Tradução". Dessa forma, parece-me prudente iniciar o texto localizando a pesquisa em sua linha correspondente.

2.1 ESTUDOS DE ADAPTAÇÃO

Ao se considerar a adaptação como um conceito ligado aos Estudos de Tradução, por vezes, ela é tida como um sinônimo de tradução. Entretanto, entendo-a, nesta tese, como o processo de transformações de textos (escritos ou não) em qualquer tipo de suporte, geralmente partindo do texto literário. Por isso, parto de "uma concepção de adaptação em que o vetor do processo de transformação se dá, necessariamente, de um texto literário para qualquer outro suporte" (HATTNHER, 2010, p. 146-147). Ou seja, estarei considerando tradução e adaptação como duas práticas distintas, apesar de semelhantes em alguns pontos (como nas escolhas do que apagar ou acrescentar, na criação de determinados efeitos ou imagens, entre outros). Por exemplo, em ambos os processos, tradução e adaptação, é necessária uma interpretação por parte do tradutor ou do adaptador para executar a atividade que se configura como uma reescrita. No entanto, comparada à tradução, a adaptação tem uma maior tendência à liberdade de recriação, pois a intencionalidade é bem mais aparente nesse

processo e, para tanto, pode ocorrer maior aceitabilidade[12] por parte do público a quem foi destinada a releitura. Um exemplo disso é o uso da adaptação em textos de autores canônicos para o público infantojuvenil, dado que alguns desses autores (como Machado de Assis, Oscar Wilde e William Shakespeare) são considerados complexos no tocante ao conteúdo, à linguagem e ao distanciamento temporal para a compreensão de crianças.

Ademais, faz-se necessário esclarecer ainda que, na perspectiva teórico-metodológica assumida nesta tese, toda adaptação gera mudanças e ressignificações, que são operadas por um adaptador para um determinado público, em determinado contexto. Algumas dessas mudanças estão relacionadas a diferentes fatores, tais como: a interpretação que cada um tem sobre um mesmo texto, as particularidades das editoras, as questões culturais, o público-alvo (infantojuvenil ou adulto, por exemplo), entre outras questões. Dessa maneira,

> [...] a adaptação como um produto tem um tipo de estrutura formal de tema e variação ou de repetição com diferença. Isso significa não apenas que a mudança é inevitável, mas também que há diferentes causas possíveis para essa mudança durante o processo de adaptação, resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e, agora, dos contextos de recepção e criação (HUTCHEON, 2011, p. 192).

Lauro Amorim (2005) diz que as fronteiras entre tradução e adaptação não são bem definidas e, portanto, não podem ser explicadas somente por meio de conceitos. O autor, assim como Susan Bassnett ([1980] 2008), também defende que, apesar de ser esperado que a adaptação promova mais mudanças do que a tradução, essas mudanças são mensuradas, na maioria das vezes, pelo grau de maior ou menor domesticação do texto-fonte e pelas condensações que se apresentam no texto-alvo. No entanto, em hipótese alguma, tal condição é suficiente para caracterizar um tipo de reescrita como adaptação, visto que não é possível definir claramente os mecanismos que separam uma prática (tradução) de outra (adaptação). Para discutir o conceito de adaptação, reporto-me, a seguir, às discussões de André Lefevere (2007), Linda Hutcheon (2011), Julie Sanders ([2006] 2010) e Robert Stam (2006), que discorrem sobre o que é e como se dá o processo de adaptação e com os quais dialogo sobre a atividade adaptativa, a fim de obter reflexões teóricas para analisar coerentemente as minisséries do corpus de pesquisa.

---

[12] Intencionalidade e aceitabilidade são termos cunhados na Linguística Textual por Beaugrande e Dressler (1981), na obra *Introduction to text linguistics*, na qual definiram sete princípios constitutivos do texto: coesão, coerência, intencionalidade, aceitabilidade, situacionalidade, intertextualidade e informatividade. No caso específico da intencionalidade e da aceitabilidade, tais termos se referem, respectivamente, à intenção do emissor ao transmitir uma mensagem e à forma como essa mensagem é recebida pelo receptor.

Para Lefevere (2007), o processo de adaptação constitui uma reescrita, ou seja, o texto não é "transferido" de um meio a outro, mas reescrito, e, por conseguinte, na concepção desta tese, ressignificado. O autor afirma que "o leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores" (LEFEVERE, 2007, p. 18)[13], e estes podem ser entendidos como os responsáveis por traduzir ou, no caso, transformar um texto de uma mídia a outra. Já para Hutcheon (2011) e Stam (2006), o processo de recriação é considerado uma adaptação. Nessa perspectiva, enquanto Hutcheon considera a especificidade das várias mídias e o movimento de uma mídia a outra como uma apropriação de sentidos que se faz por um ato interpretativo, para Stam existe uma relação dialógica intertextual entre o texto-fonte e o texto-alvo que dá igual importância a ambos os textos. Dito isso, é fundamental para a presente pesquisa o diálogo entre esses autores, pois são complementares entre si e fundamentais para esta tese, que considera as adaptações televisivas de uma obra literária como ressignificações, visto que atendem aos diferentes interesses que essa mídia assume na Itália, de acordo com os diversos períodos nos quais são produzidas.

Hutcheon (2011), que considera a adaptação como uma prática que estabelece uma relação declarada de uma obra com outras obras, ou seja, para a autora, a adaptação é uma atividade baseada na intertextualidade. Nesse sentido, falamos de comparações de obras, em que "a dupla natureza da adaptação não significa, entretanto, que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou o foco de análise" (HUTCHEON, 2011, p. 28). Dessa forma, em se tratando de adaptação, a questão da intertextualidade não pressupõe fidelidade ou proximidade, pois outras noções, até mais importantes, conduzem as questões relacionadas à teoria da adaptação. Por exemplo, ao se tratar de obras já reconhecidas, é possível se apropriar delas de modo criativo, interpretando-as, ressignificando-as de acordo com os propósitos de quem adapta, seja por questões comerciais, políticas ou de atualização, como ocorre nas adaptações televisivas do romance *I promessi sposi*, em que as minisséries de Nocita (1989) e de Archibugi (2004) remetem à primeira minissérie, de Bolchi (1967).

Nesse caso, ouso dizer que as duas últimas adaptações também se estabelecem como "processos de adaptação" em relação à primeira minissérie (não apenas em relação ao livro). Isso é comum quando temos várias produções de uma mesma obra em contextos

[13] O leitor profissional e o leitor não-profissional, segundo Lefevere (2007), são, respectivamente: aquele que está restrito ao ambiente acadêmico e à dita "alta literatura" (ou seja, o canônico) e aquele que não tem acesso aos textos originais e os conhece por meio de suas reescritas. Logo, os não-profissionais estariam mais familiarizados com a dita literatura de massa.

históricos diferentes, principalmente se a primeira produção é importante e reconhecida e, por isso, torna-se uma referência, conforme corrobora Fillippo Grendene (2018). Diante disso, por mais que surja uma nova produção, essa retoma elementos das produções anteriores, seja por meio do figurino, da caracterização dos atores, da trilha sonora ou até mesmo do enquadramento das câmeras. Todavia, mesmo retomando esses elementos, já se trata de outra produção, outro produto da adaptação, sendo, portanto, outro texto e, como defendo aqui, uma ressignificação. Hutcheon (2011, p. 30) corrobora com esse pensamento, ao dizer: "[...] a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação".

Nesse sentido, os telespectadores mais jovens, por exemplo, que assistiram à adaptação de Archibugi (2004) podem ter se recordado do romance manzoniano adaptado para vídeos amadores no Youtube, produzidos por estudantes para seus trabalhos escolares ou por programas de televisão em forma de homenagem. Já os telespectadores mais velhos, possivelmente, assistiram também à adaptação de Nocita (1989), seja no ano oficial da sua transmissão, pela Rai, seja nas reprises, em anos posteriores pela TV 2000[14]. Com isso, é provável, ainda, que, por curiosidade, alguns telespectadores tenham visitado a plataforma Rai play ou o Youtube para acessar os vídeos da adaptação de Bolchi (1967).

Para Hutecheon, podem ser inúmeros os motivos para se adaptar uma obra e, dentro dessa discussão, ela traz alguns questionamentos, os quais são válidos para o estudo das adaptações. Sobre a adaptação, a autora diz que:

> [...] apesar de ser temporalmente posterior, ela [a adaptação] é um ato interpretativo e criativo; trata-se de contar uma história como releitura e reinterpretação. Qualquer formulação para a pergunta "por que adaptar?" precisa levar em consideração a variedade de respostas oferecidas pelos próprios adaptadores (HUTCHEON, 2011, p. 156).

Por esse motivo, ainda segundo a autora, dentro da adaptação, há formas de engajamento que permitem às pessoas contar, mostrar e interagir com as histórias. Por meio das perguntas: "o quê?", "quem?", "por quê?", "como?", "onde?" e "quando?", Hutcheon (2011) propõe investigar a adaptação como um produto e um processo, concomitantemente, podendo, assim, ser um produto formal, um processo de criação ou um processo de recepção. Para qualquer uma dessas perspectivas, o ato de adaptar se inicia na apropriação do texto-fonte e termina na recriação de um outro texto, resultando em um processo de ressignificação.

[14] Rede de televisão de propriedade da Conferência Episcopal Italiana.

Este, na maioria das vezes, implica uma mudança de mídia, de modo que as adaptações audiovisuais de obras literárias constituem uma dentre as muitas formas de interpretação, e estas últimas são construídas a partir de um contexto de produção que envolve dimensões históricas e sociais. Para tanto, a adaptação entendida como um processo de criação, envolve "tanto uma (re)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação" (HUTCHEON, 2011, p. 29). É necessário explicar que, quando a autora se refere à adaptação aqui, retoma uma nomenclatura usada por Julie Sanders ([2006] 2010).

Sanders, ao tratar da adaptação, problematiza a enorme gama de termos específicos, todos de caráter funcional, que nomeiam esse processo, trazendo à tona os limites e as dificuldades em torno dessa temática. Entre os termos, a autora destaca alguns, como: "Versão, variação, interpretação, continuação, transformação, imitação, pastiche, paródia, falsificação, travestimento, transposição, revalorização, revisão, reescrita, eco" (SANDERS, 2010, p. 18)[15]. Além disso, a autora diferencia, por exemplo, "adaptação" de "apropriação", que são, segundo ela, atividades criativas que compartilham de muitas características comuns, sendo preciso, porém, demarcar bem as suas diferenças. Apesar de a adaptação e a apropriação surgirem a partir de um texto-fonte, é necessário considerar as diferenças entre elas. A primeira, além de geralmente ser mais semelhante ao texto-fonte, é mais declarada, assume-se enquanto adaptação de determinada obra. No caso da segunda, essa relação não é muito clara (o que não quer dizer que não exista), e isso pode ser parte de um maior distanciamento do texto-fonte, principalmente devido ao fato de a apropriação não declarar muito essa relação. Para a autora,

> A adaptação **pode ser** uma prática de transposição, que passa de um gênero específico a outro gênero, um ato de re-visão em si mesma. **Pode ser** uma prática editorial paralela em alguns aspectos, permitindo o exercício da poda e da aparagem; mas pode ser um procedimento amplificador, engajado na adição, na expansão, no crescimento e na interpolação (SANDERS, 2010, p. 18, grifos meus)[16].

É interessante observar que a autora não traz definições propriamente ditas para a adaptação, mas reflete sobre as possibilidades envolvidas no processo. Isso corrobora com as

[15] "Version, variation, interpretation, continuation, transformation, imitation, pastiche, parody, forgery, travesty, transposition, revaluation, revision, rewriting, echo".

[16] "Adaptation can be transpositional practice, casting and specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself. It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation".

indefinições que transitam em torno do termo adaptação por ela apresentado. Contudo, é relevante citar que uma função importante da adaptação, segundo a autora, é de dar voz a textos fontes que, por conta do contexto de produção, não poderiam expressar determinados discursos por questões de censura. É o caso, por exemplo, da minissérie *Renzo e Lucia* (2004), de Archibugi, na qual a diretora atualiza o papel da protagonista nas relações amorosas, e da minissérie *I promessi sposi*, de Bolchi (1967), que censura a representação da monaca di Monza.

Sanders (2010), ainda, subdivide o conceito de apropriação em dois tipos: "texto incorporado" e "apropriação sustentada". O texto incorporado é, segundo ela, o produto de uma "inspiração", que lembra o texto-fonte por meio de alguns elementos presentes no texto de chegada que o referenciam e, assim, incorporam, em sua narrativa, traços que evocam uma obra clássica, dialogando e interagindo com o texto-fonte, de modo que o leitor/espectador seja capaz de reconhecer o texto que serviu de base para a apropriação. Ela cita como exemplos as várias adaptações de filme ou de televisão, que se autodeclaram, explicitamente, como interpretações ou releituras de algo anterior, mantendo uma conexão mais forte com a obra em si. A narrativa produzida dessa apropriação é autônoma e remete a uma obra clássica, geralmente, para criar um enriquecimento cultural no texto. Contudo, é necessário ponderar sobre essa questão da narrativa, pois, independentemente do tipo de narrativa existente, não se trata apenas de um enriquecimento cultural do texto. Assim, há sempre um processo dialógico entre ambos, texto apropriado e obra original, tal como proposto por Mikhail Bakhtin (1981) e, por isso, mesmo que Sanders (2010) considere o produto de tal apropriação totalmente diferente, há sim uma relação entre eles.

A apropriação sustentada, por outro lado, ocorre quando a relação com o texto-fonte que a apropriação incorpora não é evidente e clara. Às vezes, essa relação se mantém anônima, e o produtor da obra não declara abertamente que ela é baseada em outro texto. Nesse caso, a crítica especializada e o público podem considerar essa produção uma cópia[17]. Exemplos de apropriações sustentadas são as telenovelas brasileiras produzidas pela Rede Globo *O cravo e a rosa* (2000) e *Orgulho e paixão* (2018), que, de modo não declarado, remetem, respectivamente, às obras *A Megera Domada* (*The Taming of the Shrew*), de Shakespeare, e *Orgulho e preconceito* (*Pride and Prejudice),* de Jane Austen.

Já em relação à cópia, Umberto Eco (1989) explica que essa assume um significado pejorativo na modernidade, diferentemente de como era vista em tempos antigos, nos quais se

[17] O termo "cópia", no decorrer deste trabalho, está relacionado à perspectiva da estética da repetição, tal como discutida por Umberto Eco (1989) em sua obra, ao tratar dos seriados de televisão como produtos repetidos.

tratava de uma atividade não apenas aceitável, mas enriquecedora da cultura de sua época. Por esse prisma, a repetição em série conduz ao que Baudrillard (1983 apud VENUTI, 2013) chamou de "distopia", dado o fato de não haver diferenças de significados nas imagens produzidas pela comunicação de massa e, consequentemente, essa ausência de diferenças limita a construção da crítica social. Todavia, a adaptação pode sim questionar e refletir sobre ideologias dominantes em determinada cultura, de modo que é inevitável que a adaptação influencie também o texto original e o contexto de recepção.

Sanders (2010) discute ainda a intenção dos reescritores pós-modernos em retomar obras clássicas por meio de apropriações e conclui que a apropriação sustentada é uma via de mão dupla. Isso ocorre porque, se por um lado, pode ser interessante desse ponto de vista que se faça menção explícita ao autor do original, por outro, também pode tirar a oportunidade que o espectador tem de tecer suas próprias redes de significação e relações intertextuais com arquétipos literários. Como um ato interpretativo, a adaptação é, em certa medida, um processo de atualização do texto-fonte que gera múltiplas interpretações, e cada sujeito, em cada época, traz suas vivências para o processo de significação. Sendo assim, não se pode garantir nem mesmo que o autor do original tenha como determinar ou sustentar uma única leitura de sua obra: "não há como impedir que aquilo que ele tenha produzido seja, de alguma forma, 'apropriado' pelos leitores, já que essa apropriação é um gesto constitutivo da interpretação" (AMORIM, 2005, p. 35).

Sendo assim, como pensar em uma imagem da realidade quando todas as imagens são processos de (re)significação da linguagem e toda significação é subjetiva – sendo que nenhuma imagem é universal, já que depende dos referenciais culturais do leitor? É diante dessa reflexão, um tanto quanto filosófica, que podemos afirmar: mudanças, em qualquer obra adaptada, são inevitáveis e bem-vindas para atingir os propósitos específicos de cada adaptador ou devido às exigências da cultura-alvo. Por exemplo, ao considerarmos a enorme circulação de diversas adaptações em nossa sociedade, notamos que o impacto dessas reescritas não poderia ser diferente. Elas são tão importantes e influentes que, muitas vezes, quando os leitores "não-profissionais" comentam sobre o fato de ter entrado em contato com alguma delas, podemos inferir que, mesmo sem saber, não estão se referindo ao texto-fonte em si, mas a uma imagem dele, construída coletivamente por meio do processo de leitura e interpretação.

Como pôde ser percebido na discussão anterior, as ações de "(re)contar" e de "(re)apresentar" podem ser diferentes na forma de engajamento com o receptor, dependendo dos objetivos, dos suportes midiáticos, entre outros. Além disso, cada uma delas tem seus

próprios processos de ressignificação e todas nos dão a sensação de sermos "transportados" emocionalmente, à medida que nos engajamos com tais ações. Para Hutcheon (2011, p. 54),

> Esses modos de engajamento com as histórias nunca ocorrem no vácuo, é claro. Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transportada é interpretada, ideológica e literalmente.

Desse modo, nenhum texto ou discurso pode ser analisado de maneira isolada, desconsiderando o contexto no qual foi produzido. Nesse sentido, justifica-se a validade desta pesquisa, já que toma uma obra literária (*I promessi sposi*) adaptada em diferentes períodos (1967, 1989 e 2004), além de escrita no século XIX e ambientada no XVII, a fim de elaborar uma historiografia de suas adaptações televisivas, tendo em vista as diferentes estratégias usadas em cada uma. Em decorrência disso, tempo e espaço são fatores imprescindíveis que devem ser levados em conta no processo das adaptações, pois "uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio" (HUTCHEON, 2011, p. 192). No entanto, falar em contexto de adaptação não se resume apenas às questões de tempo, espaço, produtor e receptor; pelo contrário, engloba todo um complexo de questões, como a materialidade envolvida na mídia e no modo de engajamento e de divulgação da adaptação. Sobre esse processo, Hutcheon (2011) o explica da seguinte forma:

> [...] o que estou chamando de contexto inclui também elementos de apresentação e recepção, tais como a quantidade e o tipo de "propaganda" que uma adaptação recebe: publicidade, cobertura da imprensa e resenhas críticas dirigidas a ela. O status de celebridade do diretor ou das estrelas também é um elemento importante do contexto de recepção (HUTCHEON, 2011, p. 193).

Dessa forma, noto que tanto a apresentação quanto a recepção da adaptação são fatores de extrema importância e estão intimamente ligados, sendo que isso deve ser levado em consideração ao pensarmos a adaptação como uma atividade semelhante à tradução, pois o processo tradutório envolve ambos os fatores, além de muitas outras questões, como editoriais, educacionais e culturais. Assim, devido a essa transformação ocorrida no texto, posso perceber quão tênue é a linha entre o que é tradução e o que é adaptação. No campo dos Estudos da Tradução ocorre, por diversas vezes, uma tentativa de diferenciar os dois

processos, alegando-se se tratar de uma representação maior da obra original, no primeiro caso, e de uma atividade simplificadora, no segundo. Simplificadora, pois, no senso comum, é a responsável por reduzir o texto original e, em decorrência disso, torna-se, na maioria das vezes, um produto desprestigiado em relação ao original[18]. Sobre isso, Stam (2006) cita como exemplo os romances vitorianos, que, quando adaptados por várias vezes, criam um status canônico para o próprio original.

Em relação à questão do *status* das adaptações nos estudos da área, de acordo com Stam (2006), o pós-estruturalismo desenvolveu um papel importante nesse sentido, tendo um grande impacto nesses estudos, porque, com ele, os textos começaram a ganhar todos a mesma atenção e, desse modo, a ideia de hierarquia entre o clássico e suas adaptações deixou de existir. Ante essa nova perspectiva, o autor recorre ao conceito de dialogismo de Bakthin (1981) para afirmar que a adaptação é uma "construção híbrida", já que se mistura com a visão do autor, do adaptador e de discursos e mídias que se inscrevem no contexto histórico em que a adaptação é produzida. Se considerarmos essa concepção de hibridização[19] para além do contexto de produção, teremos uma construção híbrida também nas significações produzidas pelos telespectadores. Com isso, é possível afirmar que "A literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico" (STAM, 2006, p. 24).

Assim, dado o seu caráter interpretativo, inserido em um campo de múltiplas possibilidades, a adaptação assume um lugar importante na interpretação do texto-fonte, pois ela "preenche" lacunas deixadas pelo próprio original, podendo gerar diversas possibilidades de leitura. O texto adaptado é, portanto, um texto palimpiséstico que não mantém uma relação de dependência com seu texto-fonte, mas sim apenas uma relação dialógica e de semelhança, podendo ser considerado um tipo de repetição. Esse é um conceito central para esta tese; sendo assim, vale retomar as próprias palavras de Gerard Genette ([1982] 2010, p.7), que esclarece: "[...] no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação." Nesse sentido, a visão de Stam (2006) dialoga com a visão de Hutcheon (2011) e

[18] Vale ressaltar, contudo, que isso não é regra, pois nem sempre a adaptação é tida como algo de segundo (ou até último) plano: o seu prestígio depende também do prestígio do adaptador (por exemplo, se se tratar de um pesquisador do campo literário, provavelmente tal adaptação terá uma recepção positiva).

[19] Resumidamente, hibridismo ou hibridização é um termo dos Estudos Culturais para se referir ao resultado de uma mistura cultural de qualquer natureza. Homi Bhabha (1998) aplicou esse termo aos estudos de tradução intercultural por considerar o discurso como uma prática social, configurando-se como uma construção de significados, na qual é possível entender as transformações culturais por meio da interpretação.

Sanders (2010), que consideram a adaptação como uma prática de base intertextual e dialógica.

Hutcheon (2011), por exemplo, toma a adaptação como um tipo de intertextualidade, na medida em que defende que somos capazes de vivenciá-la como um palimpsesto. Além disso, a autora considera que há mudanças não apenas de signo ou contexto, mas também de pontos de vista. Sanders (2010) retoma Genette (2010) nos seus estudos de transtextualidade e define – mais precisamente, na perspectiva intertextual – o que é adaptação. Para Sanders, a adaptação é uma transição entre os gêneros, como um romance que é ressignificado em um filme, um drama que se torna um musical ou qualquer "movimento inverso de transformar o drama em narrativa em prosa" (SANDERS, 2010, p. 19)[20].

A este ponto, já que os teóricos contemporâneos da adaptação fazem referência ao dialogismo e à intertextualidade- conceitos originalmente encontrados em Bakthin (1981) e Genette (2010), respectivamente- considero válido retomar esses autores, mas com o objetivo maior de elucidar tais noções. Desse modo, não é meu intuito me aprofundar nessas concepções. Primeiramente, no que tange ao dialogismo, Bakhtin (1981) esclarece que, como já discutido, qualquer discurso parte do já dito e, por isso, é formado não pelas intenções do autor da obra, mas sim por várias vozes presentes no texto. Tomando a língua como algo historicamente real, o autor desenvolve seu pensamento, explicando que o contexto tem papel fundamental nesse processo dialógico, pois "esculpe a imagem de uma língua a partir dos dados brutos da vida da fala; concentra e funde o impulso interno da língua representada com os objetos exteriores que nomeia" (BAKHTIN, 1981, p. 358)[21]. Por isso, para ele, as próprias colocações de um autor em uma obra já são dialógicas, não se tratando da língua em si, mas de uma imagem (ou de uma representação) que tal autor tem dessa língua.

Em relação ao conceito de dialogismo aplicado a romances, Bakhtin (1981) diz que, para uma análise estilisticamente produtiva de um romance, devemos compreender que as línguas dialogam entre si (heteroglossia), conforme sua existência em determinadas épocas, e isso é essencial para compreendermos por que e como as obras são ressignificadas quando são adaptadas, visto que, para Bakhtin (1981, p. 421) "cada período reacentua, à sua maneira, os trabalhos de seu passado"[22]. Essa "reacentuação" discutida pelo autor é a grande

[20] "[...] or the inverse movement of making drama into prose narrative".
[21] "[…] carves the image of a language out of the raw empirical data of speech life; it concentrates and fuses the internal impulse of the represented language with the exterior objects it names".
[22] "Every age re-accentuates in its own way the works of its most immediate past".

responsável por permitir que tais trabalhos continuem circulando e se recriando em diferentes períodos. Stam (2006, p. 28) explica a importância do dialogismo para as práticas discursivas:

> O dialogismo bakthiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que "alcançam" o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de retransmissão textual.

Em relação ao conceito de transtextualidade, Genette explica que se trata de uma "relação, manifesta ou secreta, com outros textos" (GENETTE, 2010, p. 13), que pode ocorrer de cinco formas diferentes, a saber: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. A forma de maior interesse para Stam (e por consequência, para esta tese) é a última, a hipertextualidade, o que faz com que as outras formas não sejam retomadas integralmente nesta pesquisa. Todavia, proponho uma rápida síntese das quatro primeiras formas de transtextualidade, apenas para contextualização, para que, em seguida, possa me debruçar, um pouco mais naquela que, de fato, interessa-me.

Segundo Genette, a primeira forma de transtextualidade é a "intextextualidade", definida como "uma relação de co-presença entre dois ou vários textos" (GENETTE, 2010, p. 14), e é a mais evidente das categorias propostas por ele, podendo apresentar-se, ainda, como citação, plágio ou alusão. Já a segunda forma, segundo o autor, é a "paratextualidade", tida como a relação (geralmente não tão explícita e de maior distância) entre o texto e seus paratextos. Estes podem ser entendidos como os elementos que fazem parte do conjunto de qualquer obra literária, tais como "título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios [...]" (GENETTE, 2010, p. 15), entre outros. Em relação à "metatextualidade" – terceira forma de transtextualidade proposta por Genette (2010) –, ela é vista como a relação entre um texto e outro sem nomeá-lo ou citá-lo. Tal relação, segundo o autor, é chamada comumente de "comentário". Logo, diz respeito aos comentários dos leitores sobre determinado texto. A "arquitextualidade", por sua vez, diz respeito à relação de caráter taxonômico, referente ao título ou ao subtítulo, por exemplo. Stam (2006, p. 32) explica que se trata de "taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto" É interessante observar essa forma de transtextualidade porque embora pareça irrelevante, o título ou subtítulo diz muito sobre as estratégias adotadas em uma adaptação, pois nem todas as adaptações audiovisuais adotam o nome dos romances dos quais se originam, como é o caso

da minissérie *Renzo e Lucia* – a única dentre as três do corpus desta pesquisa – que não tem o mesmo título do romance, *I promessi sposi*, mas os nomes dos seus protagonistas.

Apesar de resumir os outros quatro tipos de transtextualidade concebidos por Genette (2010), reforço que o quinto tipo desperta maior interesse ao meu trabalho, já que é o "mais claramente relevante para a 'adaptação'" (STAM, 2006, p. 33). Assim, passo, agora, às considerações sobre tal elemento. A hipertextualidade constitui a relação que se estabelece entre um texto e outro anterior a ele. Genette (2010, p. 18) define esse tipo de transtextualidade explicando que "hipertextualidade [é] toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário". Assim, o original, ou texto anterior, é chamado de hipotexto e o texto adaptado, posterior, hipertexto. Seguindo tal linha de pensamento, podemos dizer que as adaptações audiovisuais de obras literárias constituem claramente uma relação de hipertextualidade. Logo, todas as minisséries televisivas a serem analisadas nesta tese serão consideradas hipertextos do hipotexto *I promessi sposi*, de Manzoni.

A hipertextualidade é, então, uma relação de transformação que ressignifica um texto de um suporte para outro (ou de um contexto para o outro na relação entre as minisséries, aqui analisadas, por exemplo). Um hipertexto, por consequência, é a derivação de um hipotexto que se dá, basicamente, por duas circunstâncias: imitação e transformação, sendo que a primeira pode se manifestar como uma charge ou um pastiche e a segunda como uma paródia ou um travestimento. O autor afirma, em relação à imitação, que "é, certamente, também uma transformação, mas de um procedimento mais complexo" (GENETTE, 2010, p. 19). Assim, sendo a adaptação uma atividade análoga à imitação, poderíamos nos referir a um processo de escolhas: assim como os tradutores têm que realizar determinadas escolhas (de palavras, trechos ou construções, por exemplo), no caso das adaptações televisivas, ainda há mais escolhas a se fazer, como elenco, cenas a serem cortadas, atores, personagens com as características amenizadas ou reforçadas, entre outras. O autor retoma os conceitos apresentados acima do seguinte modo: "chamo então hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples (diremos daqui para frente simplesmente transformação) ou por transformação indireta: diremos imitação" (GENETTE, 2010, p. 22). Nesse sentido, é importante identificar o hipotexto, o que pode ser feito por meio da análise dos paratextos que, muitas vezes, caracterizam o gênero dos hipertextos. Dito isso, imitação e transformação – mecanismos de derivação do hipertexto – geram outros efeitos de sentido no

texto adaptado. É necessário, portanto, antes de prosseguir com a discussão, retomar algumas questões relacionadas aos limites entre a tradução e a adaptação.

Alguns autores mais modernos defendem a ideia de que ambas as práticas- traduação e adaptação- não podem ser diferenciadas, visto que mantêm muitos pontos em comum. Um deles, por exemplo, é a questão da interpretação que, em ambos os processos, é fruto das leituras e da seleção do que será enfatizado ou "apagado", passando, primeiramente, pelo crivo do próprio tradutor como leitor. Sendo assim, a partir das discussões teóricas que buscam definir e distinguir tradução e adaptação, Thaís Souza e Lauro Amorim (2015, p. 546) esclarecem que:

> [...] por sua natureza multifacetada e mutável, tradução e adaptação não admitem definições absolutas. Os dois processos se confundem tanto ao longo da história dos Estudos da Tradução quanto na prática, e embora muitos autores defendam que os dois são completamente separados, o que se observa é que muitas técnicas e escolhas de estilo são comuns a ambos.

Da mesma forma que a tradução de uma obra literária é resultado de uma releitura, de um processo de ressignificação, a adaptação desse mesmo texto para um suporte midiático também será uma releitura subjetiva e apenas uma dentre tantas outras possibilidades de leitura. Percebo, então, que o significado dado pelos leitores às coisas no mundo depende das relações construídas por meio de uma rede de imagens inscritas historicamente. Essas imagens, por sua vez, podem ser muito diferentes de acordo com quem as cria e as interpreta, em determinado tempo e espaço, o que nos leva a pensar que não existe uma única verdade, pois cada um interpreta diferentes verdades de acordo com seus valores, inseridos em um determinado contexto sócio-histórico e cultural. Lefevere (2007, p. 18-19), por sua vez, explica que,

> [...] no passado, assim como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. No entanto, a criação dessas imagens e seu impacto não foi frequentemente estudado no passado e continua não sendo objeto de estudo detalhado. Isso é bastante estranho, uma vez que o poder exercido por elas e por seus produtores é enorme.

Em meio a essas discussões, é interessante observarmos que, antes mesmo de pensarmos em objetos do mundo, devemos nos atentar à linguagem, pois ela traduz esse mundo. É por ela que podemos compreender e perceber o universo em que vivemos.

Seguindo essa linha de pensamento, Amorim (2005) afirma que as imagens não significam de modo isolado; pelo contrário, elas só significam dentro de uma realidade contextualizada e, portanto, perpassam a língua, a cultura e a ideologia. Assim, faz-se necessário pensar no que ocorre com as imagens produzidas a partir de textos literários para entender que a literatura é constituída não apenas de livros, mas de leitores, de críticas e de reescritores que articulam suas funções no mesmo espaço cultural. Dessa forma, ao conceber a adaptação como reescrita, estarei considerando que reescrever implica um processo de releitura e interpretação e que, consequentemente, não há um sentido puro e único no original, como já discutido.

Posto isso, o texto adaptado assume outros significados que não mais dependem, exclusivamente, do original, mas de uma série de fatores, bem como da própria leitura do adaptador, aquele que reescreve a obra: a intencionalidade nas adaptações e a construção de significados ultrapassam as esferas cultural, política, temporal e também econômica. Mas quem seria o "adaptador", ainda mais no caso dessas adaptações audiovisuais, que são produções coletivas, que envolvem centenas ou, às vezes, milhares de trabalhadores? É importante refletir sobre isso, pois se trata de uma situação um pouco diferente da adaptação de livros, já que, no caso dos textos fontes, literários, é mais fácil identificar o autor (no caso, o escritor). Hutcheon (2011), ao refletir sobre essa questão, afirma que o adaptador é o diretor, por ele ser a autoridade criativa do filme.

Diante do exposto até aqui, assim como Stam (2006), concebo, na dimensão analítica deste trabalho, que as adaptações televisivas do romance *I promessi sposi* não devem ser colocadas em relações hierárquicas de importância com o texto literário original de Manzoni. Em consequência disso, acredito, assim como Lefevere (2007), que posso conferir a Bolchi (1967), Nocita (1989) e Archibugi (2004), adaptadores das minisséries aqui em análise, o mesmo lugar de destaque de Manzoni.

Tecidas as devidas considerações sobre o conceito de adaptação, sobre as possibilidades e impossibilidades de estabelecer uma diferenciação entre adaptação e tradução e após a inserção da adaptação nos Estudos de Tradução e mídia, passo ao ponto que embasa a análise realizada nesta tese, a questão da adaptação de um clássico para as telas do cinema e da televisão.

2.2 ADAPTAÇÕES DE CLÁSSICOS PARA AS TELAS

Grandes clássicos da literatura mundial foram e continuam sendo adaptados, fato que contribui para mantê-los no cânone literário e na memória coletiva dos seus leitores, como é o caso das obras de William Shakespeare, Jane Austen, Charles Dickens, entre outros. Além dos clássicos, os *best-sellers* da atualidade, produtos da literatura mais popularizados, são constantemente adaptados para o cinema, para a televisão e para provedoras de filmes e séries via streaming, como a Netflix, a Amazon e a Hulu. Escritores de grande sucesso comercial internacional, como Jonh Green, Nicholas Sparks, Jojo Moyes e Stephen King, estão entre os mais acionados no cenário da produção contemporânea de adaptações para televisão.

Os estudos de adaptação, numa perspectiva mais tradicional, focaram, durante muito tempo, a relação entre a literatura e o material audiovisual, principalmente na transposição de romances para o cinema. Esse foco, no entanto, tendeu a ampliar-se a partir de novas perspectivas teóricas nesse campo, que visualizavam a adaptação como um fenômeno muito mais amplo do que a dicotomia entre livro *versus* filme − pela qual a literatura assume uma posição hegemônica nos estudos acadêmicos. Com isso, o processo de adaptação de textos literários está diretamente ligado à recepção da literatura pelo público e envolve fatores de diferentes ordens, como poder, ideologia, instituição e manipulação (conforme apontado por Lefevere [2007]).

Por esse lado, a adaptação de textos literários é vista por Lefevere (2007) como um processo de reescrita, tal como discutido anteriormente, diretamente influenciado pelos fatores que governam a manutenção do sistema literário. Sendo assim, o conceito de reescrita é baseado no conceito de sistema, originariamente introduzido pelos formalistas russos, que enxergavam o texto como um artefato dependente de fatores extraliterários, por exemplo, o contexto de produção e de recepção. Nesse sentido, Lefevere (2007, p. 24) diz que "o mesmo processo de reescritura funciona para a tradução, historiografia, antologização, críticas e edições. Ele também está, obviamente, presente em outras formas de reescritura, como adaptações para cinema e televisão [...]". Assim, embora o autor não discuta especificamente o processo de adaptação, ele afirma que é possível aplicar a esse processo o conceito de reescrita, originalmente aplicado na literatura.

Nesse sentido, Hutcheon (2011, p. 24) faz o seguinte questionamento: "se as adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior?". Uma das hipóteses mais prováveis para responder a essa pergunta diz respeito a questões comerciais que envolvem os sistemas de literatura e mídia e seus fatores de controle. Logo, é importante ressaltar que a

literatura, de acordo com a teoria dos polissistemas[23], não é um fenômeno isolado do mundo, que se desenvolve por si mesma, mas sim, um sistema que se relaciona a outros sistemas no âmbito da construção social e cultural e, portanto, é capaz de transformar a sociedade em que vivem seus leitores, por meio de "leis estruturais específicas", as quais operam em um complexo de sistemas estruturais.

Dessa forma, a sobrevivência do sistema literário, segundo Lefevere (2007), deve-se a um duplo fator de controle: o profissional e o mecenato (ou patronagem). O primeiro fator é composto por críticos, resenhistas, professores e outros tradutores que avaliam uma obra literária com sua poética ou ideologia. O segundo, por sua vez, diz respeito às condições externas ao sistema literário, como pessoas ou instituições que contribuem (ou não) para o processo das reescritas. Os fatores apontados pelo autor remontam à Idade Média, quando os mecenas (pessoas detentoras do poder político, religioso ou econômico) contratavam artistas profissionais das mais diversas áreas para criarem trabalhos artísticos que atendessem aos interesses da classe dominante. Assim, o mecenato é um fator do sistema literário intrínseco às relações de poder que se compõe por três elementos: o ideológico, o econômico e o de *status*. Enquanto o componente ideológico limita a forma e o conteúdo, o componente econômico garante a sobrevivência de escritores e reescritores. Já o componente de *status* permite ao profissional inserir-se no estilo de vida dos mecenas. Dessa forma, compreendemos que, antigamente, a patronagem determinava como e se uma tradução poderia ser realizada. Atualmente, porém, o mecenato moderno está relacionado mais à influência das mídias nas sociedades, como se dá no fenômeno dos textos literários adaptados para a televisão.

Segundo Lefevere (2007), são dois os tipos de mecenato: o indiferenciado e o diferenciado. No primeiro, muito parecido com aquele da Idade Média, os três elementos citados (o ideológico, o econômico e o de *status*) são determinados pela mesma pessoa ou instituição. Já no segundo, os fatores ideológicos não determinam, de forma direta, o sucesso ou o *status* da obra, pelo menos, não do ponto de vista da elite literária, que mantém seu estilo. O autor cita, como exemplo desse caso, os autores contemporâneos de *best-sellers*. Por isso, é importante perceber de que forma o mecenato é capaz de reforçar a poética dominante de um período, fazendo, assim, uma obra literária ascender à posição de cânone ou ser retirada dela, visto que "a obra literária é reescrita para alinhar-se à 'nova' poética dominante"

[23] A teoria dos polissistemas foi elaborada por Itamar Even-Zohar (1978) para tratar dos complexos sistemas literários e estudar a tradução em diferentes culturas a partir da relação entre o sistema da literatura e outros sistemas culturais, tais quais: político, ideológico, histórico, social, entre outros.

(LEFEVERE, 2007, p. 40). O trabalho do adaptador é, portanto, ressignificar uma realidade, adequando-a a outra, dentro do campo de atuação do mecenato, de modo que as instituições que detêm o poder ditam uma ideologia na sua época para que, dentro de uma poética vigente, as reescritas sejam adequadas. Dessa maneira, as instituições sociais representam instâncias discursivas que reproduzem discursos dominantes, não ditando, mas regulando as reescritas produzidas em seus espaços. As universidades, por exemplo, desempenham um papel importante na conservação e na admissão de novas obras literárias ao cânone.

E essa assimetria, tal como discutida pelo autor, pode ser notada em relação às obras consideradas clássicas e as que não alcançaram esse *status*. Em função disso, adaptar um texto considerado clássico é, certamente, um trabalho suscetível a muitas críticas, tal como visto no item anterior, pois modificações se fazem necessárias para que seja gerado o grau de informatividade adequado para o leitor, que é, em vias gerais, um leitor comum. Portanto, quando um texto é reescrito em outro contexto histórico, para outro público, tal atitude tem a finalidade de fazer essa obra alcançar leitores que não teriam acesso a ela no original. Podemos, então, dizer que, sob essa perspectiva, a adaptação democratiza o contato entre a obra e o leitor, ao mesmo tempo em que valoriza os clássicos enquanto projetam a sua imagem no contexto atual.

Para entender melhor essa questão, tomo como exemplo a primeira adaptação do romance *I promessi sposi* para a televisão italiana, em 1967. Nessa época, muitas pessoas ainda não tinham acesso à escola e, em alguns casos, sequer eram alfabetizadas, principalmente nas regiões mais pobres do país, como era o caso do sul da Itália. Sendo assim, essas pessoas dificilmente teriam acesso ao texto de Manzoni, de modo que adaptar esse clássico para uma mídia popular − como é o caso da televisão − ofereceu aos telespectadores a possibilidade de conhecer esse texto, ainda que por meio de uma dentre muitas ressignificações, conforme os objetivos de produção da RAI (ponto que discutirei no próximo capítulo desta tese). Ou seja, adaptar é, sim, importante para o enriquecimento de uma cultura e para sustentação do seu cânone na constituição da memória de um povo e, no caso específico da Itália, para a consolidação do nacionalismo. Além das questões relacionadas ao público em si (adulto, infantil, etc.), por exemplo, obras de época exigem que os adaptadores tomem determinadas decisões:

> [...] adaptações de romances de outros períodos confrontam o cineasta com a escolha de criar um drama de época ou atualizar o romance para o período contemporâneo. Obras de época apresentam desafios especiais, não apenas em termos de reconstruir uma era, mas também em termos de evitar

> anacronismos temporais tais como antenas de TV na Inglaterra vitoriana ou aviões nos céus da França revolucionária (STAM, 2006, p. 45).

Sendo assim, notamos como um "mesmo livro" já se tornou outro, por estar, por exemplo, inserido em um período histórico diferente. Nesse sentido, vale ressaltar a perspectiva de Calvino (1993, p. 11) ao afirmar que "um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer". Com isso, ler um livro pela segunda vez é sempre lê-lo de outra forma, com outras interpretações, porque nem o livro é o mesmo, nem nós somos os mesmos. Calvino (1993) também pontua que as possibilidades de interpretações da leitura de um clássico nunca se esgotam, ou seja, o próprio original continua se transformando e se ressignificando por meio de suas diversas leituras. Isso pode ser observado quando um mesmo clássico ganha inúmeras adaptações ao longo da história. É o caso de, entre tantos outros, *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare; *Dom Quixote*, de Miguel Cervantes; *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll; *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, e, no caso desta tese, *I promessi sposi*, de Alessandro Manzoni.

Posto isso, entendo que a adaptação, de modo geral, pode sim conceder ao texto uma posição privilegiada dentro de um sistema literário: "em certa medida, esse direcionamento preferencial nos estudos de adaptação parece expressar uma convicção de superioridade de um suporte sobre o outro" (HATTNHER, 2010, p. 147). No entanto, é necessário destacar alguns pontos. Quando a adaptação diz respeito a textos literários, sobretudo, tidos como canônicos, o produto dessa adaptação (e também seu adaptador) possui *status* diante de outros e é visto como "quase sagrado", de forma que, para os leitores comuns, é preferível que se façam poucas alterações no texto-alvo. Sob esse ponto de vista, Eco (2003) considera as obras literárias como um território no qual deve haver certos "limites" de interpretação, de modo que uma tradução literária deveria equilibrar a noção de liberdade e a de relação de semelhança com o original, não desassociando uma da outra. Para ele,

> [...] há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nela lendo aquilo que nossos mais incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso como muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades, da linguagem e da vida (ECO, 2003, p. 12).

O autor reconhece, portanto, que há certa liberdade de interpretação, mas dentro de contextos históricos, sociais e culturais específicos. Nesse sentido, em meio às discussões em torno da tradução e da adaptação, quando se fala em clássicos da literatura nacional e

universal, as polêmicas são ainda maiores, pois, enquanto, para alguns, adaptar um clássico significa empobrecê-lo, para outros, significa enriquecê-lo. Nesta tese, entretanto, tomo partido da segunda opinião e, por isso, entendo a adaptação como uma forma de ressignificação dependente do contexto no qual e para o qual tenha sido produzida.

Podemos entender, então, que uma adaptação mais estrangeirizada seria a que tenta ingressar, na cultura-alvo, com formas, estilos de vida e cultura da época dos clássicos, por exemplo. Além disso, a adaptação de textos literários para a televisão é também um fenômeno de serialidade. Sobre essa questão, Eco (1989) afirma que as obras produzidas pelos meios de comunicação de massa não são vistas como obras de arte, dado o seu caráter repetitivo, assim como os objetos produzidos em série. Ele explica que, devido às questões da estética moderna, estamos habituados a reconhecer apenas obras consideradas "originais", "únicas" (ou seja, não repetitivas), como obras de arte. A partir desses valores estéticos, o que não era considerado original, não tinha valor artístico por ser visto como cópia ou repetição. Por isso, a partir da perspectiva da dita alta cultura, o caráter de serialidade fez da cultura de massa algo negativo porque a produção em série está baseada na noção de repetição[24].

Ao referenciar Eco (1989) nesta tese, faço uma ressalva, pois hoje, três décadas depois do pronunciamento do autor, o modo de olhar para a "cópia" mudou consideravelmente dentro da academia. Tanto é assim que, atualmente, muitas séries são valorizadas, e as pesquisas em torno das produções seriais crescem cada vez mais, principalmente dentro da perspectiva dos estudos críticos. Se, naquela época, havia uma compreensão de diferença bastante marcada entre a alta cultura e a cultura de massa, sendo a segunda deixada em último plano e também havendo uma certa aversão relacionada à tecnologia − transparente na visão de Eco (1989) –, hoje, a meu ver, podemos considerar benéficos alguns dos efeitos dessa industrialização da cultura no campo dos estudos de adaptação. Talvez, se não fosse pela serialidade, muitos italianos, principalmente aqueles que não frequentaram a escola e que assistiram à minissérie de 1967, não teriam tido contato com Manzoni, assim como cidadãos do mundo todo não teriam acesso a esse e a outros clássicos. Nesse sentido, discordo de Eco, pelo menos nesse aspecto, pois os recursos trazidos pela serialidade proporcionaram acessibilidade à literatura para muitos, tanto intelectuais quanto iletrados.

Partindo da noção de cópia, Eco (1989) considera que, assim como a indústria de bens de consumo fabrica objetos em série – todos iguais entre si –, a indústria do

[24] Entende-se aqui a repetição não ligada à noção de réplica, mas à incorporação do mesmo e do diferente, simultaneamente.

entretenimento também produz uma série de conteúdos aparentemente indistintos, o que foi, porém, visto de modo negativo por muitos críticos. Eu me refiro a "aparentemente indistintos" porque, embora um produto midiático assuma formatos diversos, o seu conteúdo básico se repete, como é o caso "dos chamados seriados de televisão, onde se tem a impressão de ler, ver, escutar sempre alguma coisa nova enquanto, com palavras inócuas, nos contam sempre a mesma história" (ECO, 1989, p. 121). É importante destacar ainda que é considerado "novo" algo que sempre muda e que a repetição é a combinação de elementos variáveis e invariáveis. Dentre os tipos de repetição produzidos pela cultura de massa, Eco (1989) aponta o decalque, a série televisiva e a saga.

Segundo o autor, o decalque é uma reformulação de uma narrativa de sucesso, como é o caso do *remake*, e podemos entendê-lo tanto como os casos de plágio quanto como os de reescrita. O outro tipo de repetição apresentado pelo autor é a série televisiva, caracterizada como um dos produtos midiáticos mais estudados na comunicação, dada a capacidade interativa que ela opera nos seus espectadores. A saga, por sua vez, é uma sucessão de eventos novos, relacionados historicamente a uma personagem e aos acontecimentos ligados a ela, retratando, portanto, o envelhecimento dessa personagem. Eco (1989) não cita dentre os tipos de repetição a minissérie, mas poderíamos, sob a perspectiva da cultura de massa, considerá-la no contexto aqui apresentado. Seguindo na linha de pensamento do autor, tomo, por exemplo, as minisséries adaptadas da obra *I promessi sposi* assinadas por Nocita (1989) e Archibugi (2004), que podem ser entendidas como repetições da adaptação de Bolchi (1967), e essa, por sua vez, pode ser tomada como uma repetição da adaptação fílmica de Camerini (1941). Se continuássemos nessa mesma concepção, consideraríamos, ainda, essa última como uma cópia das adaptações fílmicas anteriores do cinema mudo e essas, a seu turno, seriam cópias do livro; esse, consecutivamente, teve sua última versão escrita entre 1840-1842 e, se pensarmos que a última versão era baseada nas duas primeiras versões escritas pelo autor, consideraremos aí também um processo de cópia. Esse processo intertextual, ao que parece, é mais recorrente do que se pensa e se torna mais evidente nas relações midiáticas, mas, nesse caso não se limita a uma cópia ou repetição, tal como apontado por Eco (1989), pois assume a importância de um outro texto, diferente do anterior, como sustento na presente tese, corroborando com os posicionamentos de Sanders (2010), Hutcheon (2011), Amorim (2005) e Stam (2006).

Apesar dessas diferenças, as relações dialógicas e intertextuais são intrínsecas à produção de qualquer discurso, sendo, portanto, procedimento comum, na criação artística, a retomada de outros autores ou modelos artísticos. Esse fenômeno de repetição presente nos

meios de comunicação de massa torna as mídias produtos comerciáveis, como é o caso das adaptações e das minisséries televisivas. Assim, para Eco (1989, p. 130-131):

> [...] a questão é que não existe, por um lado, uma estética da arte "alta" (original e não serial) e por outro uma pura sociologia do serial. Existe uma estética das formas seriais que não deve caminhar separada de uma sensibilidade histórica e antropológica pelas diferentes formas que em tempos e países diversos a dialética entre repetitividade e inovação assume.

Partindo das considerações tecidas até aqui, é importante observar que a obra de arte deve ser sempre "única". De modo análogo, as formas de adaptação precisam manter uma relação de muita semelhança com os textos fonte, pois diferenças muito notáveis (tal como já discutido aqui), ou as repetições de obras anteriores, nas quais se encaixa o conceito de serialidade, são fenômenos, às vezes, malquistos na produção artística. Todavia, tais noções não se sustentam quando consideramos o valor das reescritas no sistema literário. Assim, dentro desse sistema, Eco (1989) nos explica que a ideia de uma originalidade absoluta é algo recente, surgido com o Romantismo, porque diversos tipos de arte foram e ainda são seriais.

Sanders (2010), entretanto, defende que a adaptação não é uma cópia ou uma repetição. Ao contrário, é algo vivo que, na perspectiva de John Ellis (1982), prolonga o prazer do texto original. Como exemplo, Sanders (2010) cita o caso dos clássicos literários adaptados para as minisséries televisivas. A televisão, por ser um veículo de comunicação de massa de grande alcance, apropriou-se da literatura, mais especificamente dos grandes clássicos, para diversificar a sua grade de programação, assim como o cinema já fazia muito antes. Logo, dentro dessa grade, os gêneros de narrativas serializadas, como as novelas, as séries e as minisséries, ganham destaque. Assim, ao mesmo tempo em que a TV é uma das mídias tecnológicas mais populares e influentes ao longo de sua história, é também ela que, provavelmente, recebe as interpretações mais negativas sobre seus efeitos na sociedade e sobre a qualidade de seu conteúdo.

Tendo em vista os posicionamentos até o momento explicitados, é possível afirmar que o adaptador também tem grande parte na promoção ou no desprestígio – provavelmente, devido à patronagem exercida sobre eles – de uma poética no mesmo patamar do escritor, posto que toda adaptação é vista, de certo modo, como uma manipulação do texto-fonte, com propósitos pré-estabelecidos. Nesse enquadramento, é inegável o impacto que as adaptações de textos canônicos para a televisão exercem na cultura de massa, o que é possível devido ao poder ideológico de uma poética que atua no centro do sistema literário, de modo que as

modificações ocorridas em um texto adaptado para a televisão, por exemplo, visam à manutenção do poder vigente na cultura-alvo.

Nesse sentido, vale retomar Grasso (2011), que usa a expressão "morte da arte" ao se referir ao advento da indústria cultural[25]. Nos produtos culturais, a padronização e a repetição são características evidentes dos meios de comunicação de massa e, por isso, são muito criticadas. Assim, corroborando essa ideia, Arlindo Machado (2000, p. 86) afirma que,

> [...] para muitos, a televisão, muito mais do que os meios anteriores, funciona segundo um modelo industrial e adota como estratégia produtiva as mesmas prerrogativas da produção em série que já vigoram em outras esferas industriais, sobretudo na indústria automobilística. A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem regra.

Mesmo que a adaptação para a televisão esteja inserida nesse modelo com foco no industrial, girando em torno da literatura de mais apelo comercial, é importante salientar que há também o elemento cultural, como é o caso especificamente das adaptações analisadas nesta tese. Tal elemento é, assim, um dos fatores atuantes nos processos de adaptação. Dessa forma, analisar como os elementos de uma cultura são adaptados em outras mídias e para outros públicos é um recorte constante nos estudos de adaptação.

Segundo Hutcheon (2011), as adaptações geram interesse não apenas devido a esse aspecto financeiro, mas também à censura a elas imposta, pois ambos os aspectos se ocupam do interesse do público. A esse respeito, as adaptações também se mostram diferentes de acordo com cada público, pois as plateias recebem e interpretam-nas de acordo com seu repertório cultural e com o contexto sócio-histórico. Corrobora com isso ainda outra afirmação da autora quando, ao se remeter ao conhecimento intercultural, explica que, se há um conhecimento por parte do público de quem realizou a adaptação (por exemplo, se for um diretor famoso), essa intertextualidade também pode interferir no modo como essa adaptação será recebida e interpretada pelo público. Ou seja, o olhar direcionado a essa adaptação é diferente. Por isso, não podemos esquecer que toda adaptação representa interpretações subjetivas do texto-fonte, o que torna inviável a ideia de equivalência, pois o texto adaptado sempre será outro texto, com as marcas de quem o reescreveu, tal como afirma Lefevere (2007).

---

[25] A noção de indústria cultural deriva da Revolução Industrial e se dá a partir da inclusão das tecnologias, tais como a gráfica, a de suporte (como os discos) e a de formato, com os programas televisivos a serviço da comunicação humana.

As adaptações permitem que um texto esteja sempre em movimento e crie diferentes efeitos no público que a elas tem acesso. Por exemplo, o romance *I promessi sposi,* quando adaptado para televisão pela primeira vez, em 1967, embora parecesse muito próximo do texto literário escrito, principalmente no tocante à construção da língua italiana, não era uma cópia do romance manzoniano. As suas cenas são muito mais longas em relação às adaptações posteriores, aproximando-se da narrativa literária, e, por assumir uma linguagem televisiva, algumas passagens e pontos de vista foram destacados em detrimento de outros.

A segunda adaptação (1989), por sua vez, foi feita com base em outras estratégias dentro dos interesses propostos por uma televisão comercial e, portanto, é possível perceber o múltiplo enquadramento das câmeras, a maior sofisticação no figurino e até mesmo a inserção de atores estrangeiros, porque essa adaptação era direcionada ao público internacional. Já a terceira (2004) assumiu um posicionamento ideológico diferente das anteriores, pois destacava a relação amorosa do casal em detrimento dos acontecimentos históricos.

2.3 CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A ANÁLISE DE ADAPTAÇÕES TELEVISIVAS

Como comentado anteriormente neste capítulo, o ato de produzir adaptações para os meios audiovisuais teve origem na literatura com a finalidade de preencher uma lacuna do cinema no que tange à produção de seus roteiros, bem como da televisão nos seus anos iniciais. Nesse sentido, a maior preocupação por parte dos diretores e roteiristas envolvendo esse processo se refere a "como fazer" para tornar conceitos exclusivamente verbais em mídias audiovisuais. Por outro lado, os estudiosos da área de adaptação se veem diante de outra problemática que diz respeito a "como analisar" adaptações audiovisuais, dado que as pesquisas em torno das mídias dificilmente apresentam metodologias bem delimitadas de análise, e isso ocorre porque, como já disse, cada mídia possui seus próprios limites e especificidades. Nesse enquadramento, Hutcheon (2011) esclarece que são várias as teorias que podem ser adotadas para o estudo do processo de adaptação audiovisual, e cabe, portanto, ao pesquisador escolher aquela mais adequada ao propósito do seu estudo. Desse modo, o objetivo desta seção é apresentar as discussões teóricas que embasam possíveis caminhos a serem percorridos para os estudos de adaptações, no que concerne, principalmente, a adaptações para a televisão.

Se os primeiros estudos de adaptação no Brasil se pautavam nas considerações de Jakobson (1991), na atualidade, porém, esses estudos se pautam em novos teóricos que colocam a adaptação audiovisual no centro de questões que gravitam em torno do mercado editorial e das mídias. Nesse contexto, 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 às mídias.

Nesse panorama, os estudos de adaptação têm como preceito olhar para a obra adaptada como outro texto, diferente do texto-fonte, o que, contudo, não resulta em considerá-lo melhor ou pior do que aquele do qual se originou. Assim, Stam (2006) concebe a adaptação como um processo de dialogismo intertextual ao qual subjaz a interpretação criativa, ideia compartilhada por Hutcheon (2013). Esta última, por sua vez, explica que adaptar envolve o ato de reinterpretar, fazendo parte também de um processo criativo e, como já vimos, esse processo não ocorre no vácuo, mas, sim, envolvendo culturas, períodos históricos, pessoas e instituições diferentes. Assim, ao considerarmos a interpretação criativa nos processos de ressignificação das narrativas, devemos também considerar a cultura-alvo como um elemento essencial nesse processo. Nesse ponto, em relação à interpretação, Venuti (2007, p. 27) defende que essa "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"[26]. Em decorrência disso, o autor afirma que as traduções (e podemos estender essa afirmação também para as adaptações), se devidamente reconhecidas como uma determinada interpretação entre as possibilidades existentes, podem ser consideradas como "comunicação intercultural". Isso ocorre em conformidade, ainda, com a noção de antropofagia, tal como apresentada por Marcelo Amorim (2018). Para esse autor,

> [...] o processo antropofágico de construção de um texto a partir de outro, que comumentemente chamamos de adaptação, deve ser nomeado a partir da ideia de "transconstrução", isto é, de um movimento de "devoração/ desconstrução" crítica e transcultural do texto de partida que será,

[26] "[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 […]".

> posteriormente, construído como um novo texto, em um novo contexto, em uma nova cultura (AMORIM, 2018, p. 10).

Diante do exposto, noto que a adaptação se aproveita do diferente para expressar, na cultura-alvo, temáticas antes tidas como subversivas ou consideradas invisíveis. Assim, devido ao fato de termos em vista a adaptação como uma vertente dos Estudos de Tradução, teremos em mente essas mesmas considerações, fazendo-se necessário, dessa forma, pensar em um modelo de análise específico para o material audiovisual. Nessa acepção, começo dialogando com Stam (2006), que, em seu artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade,* considera a adaptação como uma prática intertextual, tomando o conceito de dialogismo, de Bakhtin(1981), e de transtextualidade, de Genette (2010), para compor o seu quadro metodológico de análise de adaptações audiovisuais.

Inicialmente, é necessário levantarmos um ponto importante sobre a literatura. Essa arte foi perdendo o poder absoluto na medida em que as adaptações passaram a ser estudadas de modo mais aprofundado dentro das universidades. Em seu artigo, Stam (2006) propõe uma nova perspectiva de análise para os textos audiovisuais que resultam da adaptação de textos literários, pois, até então, esse tipo de adaptação era visto sob uma ótica de subversão à obra original. Nesse sentido, a visão tradicional sobre os filmes produzidos a partir de romances era baseada, na maioria dos casos, no que se acreditava ser a "perda" na adaptação, de modo que o discurso predominante nos trabalhos acadêmicos sobre esse tema era depreciativo. Assim, a dicotomia "perdas" *versus* "ganhos" assumia grande importância nesses estudos, sendo que pouco se falava sobre os ganhos.

Stam (2006) aponta para a possibilidade de o preconceito com relação às adaptações estar enraizado no inconsciente coletivo de uma população, sendo proveniente de uma visão desatualizada da literatura, em que ela seria uma arte superior ao cinema, tal como era visto anteriormente e, por analogia, à televisão. Nesse enquadramento, a adaptação de *best-sellers* para as mídias, apesar de ser um ato já esperado – porque se tornou comum no mercado do entretenimento –, não diminui as críticas. Essas críticas, por sua vez, ganham maiores proporções quando a adaptação é de um romance clássico, visto que "[...] o discurso sobre a adaptação sutilmente re-inscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema" (STAM, 2006, p. 20).

Os romances clássicos, segundo Calvino (1993), são obras as quais subjazem discursos críticos, por isso o autor rejeita a leitura de um clássico por meio de "intermediários", já que "[...] nenhum livro que fala sobre outro livro diz mais sobre o livro

em questão" (CALVINO, 1993, p. 12). Diante desse posicionamento, embora o autor não esteja se referindo diretamente à adaptação, tal afirmação faz-me pensar na possibilidade de ele também considerar negativa a prática da adaptação de textos clássicos. Os clássicos – assim como os *best-sellers* contemporâneos – não são substituíveis, mas eles podem ser reconhecidos e continuar circulando por meio de suas imagens reconstruídas, conforme explicitei anteriormente.

Dentre os teóricos contemporâneos de adaptação, Stam (2006) é o único que apresenta um método mais sistematizado de análise das adaptações audiovisuais, o que auxilia muito o trabalho do pesquisador, já que o conduz a decompor o texto audiovisual em categorias analíticas. Sobre esse método, o autor esclarece que:

> [...] gostaria de fazer algumas propostas modestas para lidar com a narrativa, aspectos temáticos e estilísticos das adaptações cinematográficas, algo menos grandiosamente ambicioso do que uma teoria, porém mais do que uma metodologia. Aqui eu não estarei mais tratando do status teórico da adaptação, mas sim posicionando um modelo prático/analítico para tratar adaptações das propriamente ditas (STAM, 2006, p. 35).

O modelo que Stam (2006) propõe para a análise das adaptações audiovisuais é baseado no dialogismo e na hipertextualidade, conceitos já tratados na primeira seção deste capítulo. Para compreender, porém, a hipertextualidade, devemos compreender "hipertexto" e "hipotexto". Apesar de já discutidos acima, retomo brevemente esses conceitos aqui. O hipertexto é todo texto derivado, modificado e transformado a partir de um texto anterior que lhe deu origem, chamado hipotexto. Partindo desse conceito, a adaptação se configura em um hipertexto, que faz uso de estratégias para ressignificar o hipotexto. Nesse sentido, é interessante considerar as adaptações de romances canônicos para o cinema (ou no caso desta tese, para a televisão) como "cópias" que também adquirem um status canônico. Para Stam (2006, p.33-34), por exemplo:

> Quando os romances vitorianos são adaptados diversas vezes, a própria intertextualidade se torna um sinal de status canônico; as "cópias", novamente, criam o prestígio do original. De fato, as várias adaptações anteriores de um romance podem formar um grande e cumulativo hipotexto disponível para o cineasta que chega relativamente "atrasado" nessa sequência.

Para esse caso, Stam (2006) cita como exemplo as diversas adaptações de *Madame Bovary* para o cinema como um "processo contínuo de dialogismo artístico" (p. 35), no qual "cada adaptação joga uma nova luz no romance" (p. 34). O autor ainda aponta para o

fato de que a hipertextualidade mostra a capacidade das artes de (re)inventarem "circuitos de significados" ao retomar formas antigas. Essa ideia também nos remete à questão referente à ressignificação de uma obra em um outro contexto histórico e social, assim como à possibilidade de acréscimos e apagamentos pelas escolhas de cada adaptador, aspectos já discutidos anteriormente. Além dessas questões, outro ponto que Stam (2006) retoma no seu modelo de análise são as modificações que se verificam no hipertexto no âmbito da sua narratologia.

Para tais debates, o autor, mais uma vez, recorre a Genette (2010), a fim de definir as seguintes categorias de análise: ordem, duração e frequência. Com relação à "ordem", uma adaptação pode modificar a sequência dos fatos relatados no hipotexto ou manter a sequência original. Essa alteração gera analepses (*flashbacks*) e prolepses (*flashforward*). As analepses, por sua vez, podem ser externas, quando se referem a um tempo anterior ao início da narrativa; internas, quando se referem a um tempo dentro da narrativa ou, até mesmo, misturadas, quando mesclam essas ordens temporais.

Já a "duração" diz respeito ao ritmo da narração e ao modo como o tempo e o discurso estão organizados. Segundo o autor, a duração é responsável por retomar o tempo do discurso, o tempo de leitura do romance e o tempo que o evento ficcional durou. A relação entre esses elementos definirá todo o ritmo da narração. Além disso, as adaptações podem também condensar os eventos que ocorrem no romance. Neste último item, é interessante observar como a adaptação condensa os eventos do hipotexto. Como exemplo de condensação, cito o corpus desta pesquisa, no qual observo que, à medida que a adaptação vai se atualizando, os eventos do hipotexto ficam cada vez mais condensados no hipertexto. Em relação a tal fenômeno, temos a primeira minissérie de *I promessi sposi*, apresentando oito capítulos; a segunda, cinco e a terceira, apenas dois capítulos.

Por fim, Stam (2006) apresenta a categoria de "frequência", que se refere ao número de vezes que um evento é narrado na obra literária e o número de vezes em que esse mesmo evento é mencionado no hipertexto. Para a categoria da frequência, ele recorre a Gentte (2010) para afirmar:

> Genette postula três variantes principais: 1) narração singulativa (um único evento é contado uma única vez, a norma na maioria dos filmes de ficção); 2) narração repetitiva (um evento é relatado muitas vezes, nas narrações multiperspectivas, como ocorre em Rashomon); 3) narração iterativa (um evento que ocorreu diversas vezes é relatado uma vez) (STAM, 2006, p. 38).

Assim, notam-se as possibilidades de se desenrolar um evento narrativo a partir da singularidade de um acontecimento, de sua repetição ou de sua iteração. Além dessas três variantes, Stam (2006) acrescenta uma quarta: "a narração homóloga", ou seja, quando um evento ocorre recorrentemente, tanto no hipotexto quanto no hipertexto. O autor considera que, pelo fato de o processo de adaptação incluir dois textos com a "mesma" narrativa, outras questões não abordadas por Genette (2010) surgem devido à inevitável comparação entre elas. Tais questões seriam: "que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê?" (STAM, 2006, p. 40).

Dessa forma, é possível que, nas adaptações, personagens sejam adicionadas (a irmã de Lucia, na última minissérie, por exemplo) ou reduzidos (como o advogado *Azzeccagarbugli*, excluído na última minissérie). Por isso, para o autor, as questões mais importantes nos estudos de adaptação seriam: a) qual preceito está por trás das escolhas realizadas ao se adaptar um romance? e b) quais os efeitos de sentido causados por elas? A partir dessa discussão, pensemos, por exemplo, no tipo de patronagem que rege cada época em que a adaptação é produzida e no processo de evolução social e linguística pelo qual passa o país produtor dessa adaptação. A respeito disso, veremos, ainda, que algo bastante significativo nas alterações produzidas na adaptação de Bolchi (1967) fazia menos sentido nas demais porque os contextos que regiam essas produções eram muito diferentes entre si. Isso significa que o contexto de produção é tão importante quanto à narratologia, no que diz respeito à análise do hipertexto, para entender o porquê de suas alterações. Destarte, Stam (2006) também tece considerações importantes sobre a questão de as adaptações envolverem culturas e tempos diversos. Segundo o autor, o processo de adaptação supera as fronteiras espaciais e culturais do texto-fonte, ressignificando-o, dentro de determinados tempo e espaço, quando imprime ao hipertexto a matriz discursiva social vigente naquele contexto. Dessa forma,

> [...] já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação (STAM, 2006, p. 48).

Stam coloca em destaque, assim, a relação existente entre a obra considerada antiga e a adaptada, mencionando a atualização da primeira por meio da última, sendo esse o motivo de podermos pensar em interesses específicos quando se trata de adaptação. Nesse

sentido, aponto para o processo de reescrita dos textos, tal como proposto por Lefevere (2007), principalmente para as reescritas que compõem o cânone de uma nação. O autor explica, por exemplo, que a obra original pode permanecer canonizada, mas o modo como será interpretada pode mudar, dependendo do tipo de patronagem: "em outras palavras, a obra é reescrita para alinhar-se à poética dominante" (LEFEVERE, 2007, p. 40). Assim, trata-se de um processo contínuo que evolui ao mesmo tempo em que os novos leitores evoluem, demandando outras perspectivas de leitura diante de uma sociedade cada vez mais inserida no universo midiático e nos discursos da pós-modernidade.

Retornando a Stam (2006), é importante frisar que o autor caracteriza a análise das adaptações como um estudo de narratologia comparativa e, dessa forma, observa como as personagens são modificadas e qual é o sentido dessas modificações. Além disso, ele também destaca outras questões relevantes para os estudos de adaptação, tais como: o contexto, a ideologia e a adequação (ou atualização). Dessa maneira, o modelo de análise proposto por Stam (2006) elenca, como elementos a serem analisados, a autoria, as personagens, a permuta e as modificações da história e do contexto. Sobre esse modelo, como já discutido anteriormente, o autor não o considera tão ambicioso como uma teoria, mas certamente é muito mais que uma metodologia de análise. É um modelo que permite analisar as adaptações de modo mais preciso, menos intuitivo, e relacionar tal análise aos estudos culturais, já que considera o texto audiovisual inscrito em um contexto histórico, temporal, social, geográfico e ideológico, o que faz com que as análises das adaptações ultrapassem os limites estruturais do texto e, assim, vá além dos elementos narrativos por si só. O modelo que Stam (2006) apresenta é direcionado, principalmente, às adaptações cinematográficas, o que não impede, porém, que seja usado para a análise de qualquer adaptação audiovisual. Nesse caso, pode, perfeitamente, ser aplicado à adaptação televisiva, visto que todas as categorias que o autor propõe são encontradas quando se fazem análises do texto televisivo adaptado.

A fim de catalogar os dados que permitem ao pesquisador chegar aos resultados finais de seu trabalho, o modelo esquematizado por Stam (2006) para a análise das adaptações audiovisuais pode ser organizado também em formato de tabela. O autor, particularmente, não apresenta nenhum quadro em seu texto. Contudo, considero relevante, para uma visão geral de sua proposta metodológica, a organização de um elenco das categorias adotadas por ele. Para tanto, organizei, a partir de minha leitura de Stam (2006), um quadro com a síntese da referência metodológica, conforme transcrevo a seguir. Vale ressaltar que esse quadro não está presente na obra do autor, é apenas um esquema visual que proponho para deixar mais organizadas as suas categorias.

Quadro 1 - Modelo de análise de Stam (2006)

Informações básicas do material audiovisual
a) **Análise estrutural**
1. Autoria
2. Personagem[27]
3. Narratologia:
3.1. Ordem
3.2. Duração
3.3. Frequência
b) **Análise contextual**
1. Contexto temporal
2. Censura
3. Ideologia e discurso social
4. Inserção em uma época anterior ou atualização
5. Cenário nacional ou transnacional
c) **Narratologia comparativa**
1. Permuta e modificações da história e do contexto
2. "Que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê?"

Fonte: compilado a partir das categorias de análise de Stam (2006).

Embora o modelo apresentado por Stam (2006) se aplique satisfatoriamente à análise de adaptações televisivas, proponho, ainda, um aporte teórico específico para a análise do texto televisivo. Assim, complemento o referencial teórico desse autor com a obra de Casetti e Di Chio (2006), de tal modo que me apoio em ambas as perspectivas teóricas, tanto a de análise de adaptações audiovisuais quanto a de análise de textos televisivos, para realizar as minhas próprias análises nesta tese. Nesse sentido, vale dizer que, no contexto das adaptações, a televisão é o suporte midiático que mais alcança espectadores devido a sua popularidade. Dentro da grade de programação, os gêneros de narrativas serializadas (como as novelas, séries e minisséries) ganham destaque. Ao mesmo tempo em que a TV é uma das mídias tecnológicas mais populares e influentes ao longo de sua história, é também aquela que, provavelmente, recebe as interpretações mais negativas sobre seus efeitos e sobre sua qualidade. No livro *Analisi della televisione. Strumenti, metodi e pratiche di ricerca*, por

[27] Nessa subcategoria, proposta no modelo de Stam (2006), agrego uma análise específica dos diálogos das personagens, na qual me utilizo das variações linguísticas, como propostas por Berruto ([1993] 2008), para o estudo do repertório linguístico do italiano contemporâneo, a saber: variação diatópica, variação diastrática, variação diafásica e variação diamésica. Além disso, utilizo Alfieri e Bonomi (2014), que aplicam tais variações à análise do texto televisivo.

exemplo, Francesco Casetti e Federico Di Chio (2006) se propõem a examinar cientificamente a televisão a partir de quatro elementos gerais que, por sua vez, dividem-se em subcategorias. São esses elementos: os objetos de estudo, as disciplinas, os instrumentos e as teorias.

Para Casetti e Di Chio (2006), são várias as possibilidades de analisar a televisão. Essa mídia pode ser estudada a partir de três objetos de estudo diferentes: a produção, a oferta televisiva e o consumo. Em torno desses objetos de estudo, por sua vez, gravitam vários núcleos temáticos, tais como: aspectos tecnológicos, econômicos, culturais, sociais e políticos-institucionais para a produção; já para a oferta televisiva, os núcleos temáticos de análise recaem na programação e no mercado; enquanto o consumo, finalmente, apresenta como núcleos temáticos os processos de compreensão e avaliação e os efeitos dessa compreensão no telespectador.

A fim de propor possíveis metodologias para o estudo da televisão, os autores propõem, em sua obra, um mapa, no qual dividem onze grandes áreas de pesquisa, sendo que, para cada uma dessas áreas, são propostos possíveis objetos de estudo, seguidos de instrumentos e operações de análise, disciplinas teóricas e práticas de pesquisa. As grandes áreas de pesquisa apresentadas por esses autores são: (1) a medição da audiência; (2) o estudo dos comportamentos; (3) o grau de satisfação dos telespectadores; (4) o estudo das motivações; (5) o registro das reações imediatas; (6) a análise multivariada; (7) as pesquisas sobre estilos de vida; (8) as etnografias de consumo; (9) a análise dos conteúdos; (10) a análise dos textos televisivos e (11) os estudos culturais. Para esta tese, em particular, as áreas 10 e 11 e, mais especificamente, a área 10, parecem-me as mais adequadas para atender os objetivos aos quais me propus neste trabalho. Além disso, as demais áreas estão ligadas aos estudos de recepção, algo que não faz parte de meus objetivos de pesquisa.

Como não é meu propósito aqui fazer uma resenha de todo a obra de Casetti e Di Chio (2006), mas apenas trazer o que, de fato, é relevante para as minhas análises, detenho-me apenas às áreas 10 e 11, focando, principalmente, na área 10. Para adentrar nas discussões propostas pelos autores, trago, inicialmente, a transcrição dessas últimas áreas, registradas no mapa desses autores. Assim, tomo apenas as duas últimas linhas da tabela indicada na obra deles, nas quais cada uma das colunas se refere, respectivamente, aos seguintes elementos de pesquisa: (1) área, (2) objeto, (3) instrumentos, (4) operação, (5) disciplinas e (6) práticas de pesquisa.

Quadro 2 - Recorte do mapa de áreas de pesquisa para a análise da televisão tal como proposto por Casetti e Di Chio (2006, p. 29)[28].

10. Análise dos textos televisivos	Aspectos linguísticos, estratégias textuais dos programas	- Fichas de pesquisa - Grade de leitura - Categorias de análise	Decompor e recompor	-Linguística -Semiótica Narratologia Iconografia	Análise textual (de linguagem, estrutura discursiva, estratégias comunicativas)
11. Estudos culturais	Relação entre tv e sociedade, funções e ideologias	-Categorias de análise; -Padrões interpretativos	Correlacionar	-Semiótica -Pragmática -Sociologia da cultura	Análise das funções sociais da mídia Análise da ideologia Análise dos processos de construção da identidade

Fonte: Casetti; Di Chio (2006, p. 29).

No que diz respeito à análise dos textos televisivos, os autores salientam que essa é uma área muito ampla e com muitas possibilidades de recortes de análise, tais como: a linguagem, as estruturas discursivas e as estratégias comunicativas. Em todos os casos, é necessário decompor e recompor o material televisivo, tal qual a linguística faz com o texto escrito. Já no que diz respeito à análise da televisão e dos processos culturais, são levados em conta a televisão como mídia, os conteúdos vinculados e o contexto social e cultural. A análise textual, portanto, toma o programa de televisão como uma realização linguística e comunicativa baseada em um material simbólico, com regras de composição específicas e determinados efeitos de sentido. Os autores definem esse tipo de análise da seguinte maneira:

> Resumindo, a análise textual visa a 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 E DI CHIO, 2006, p. 212).[29]

Para proceder à análise do texto televisivo, o pesquisador deve adotar, segundo Casetti e Di Chio (2006), como instrumento de análise um esquema de leitura, que pode ser amplo ou estruturado. O primeiro caso apresenta vários elementos do texto, enquanto o segundo concentra-se em um elemento apenas, mas que se subdivide em subcategorias, de

[28] As áreas 10 e 11 são apenas parte do mapa apresentado pelos autores, e essas partes foram traduzidas do original em italiano, porém, devido ao tamanho, preferi não trazer aqui em nota de rodapé.

[29] "Riassumendo, 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 ."

forma estruturada. Os elementos que compõem um esquema de leitura se apresentam em três classes que, de acordo com os autores, são: "(a) uma série de instruções para decompor o texto; (b) uma série de categorias para definir e agrupar as ocorrências; (c) um modelo de referência que já esteja formatado ou construído pelo pesquisador". (CASETTI E DI CHIO, 2006, p. 216).[30] Dentre os três elementos que compõem o esquema de leitura, o segundo deles me parece mais adequado aos propósitos desta tese, já que aplico às minisséries o modelo de análise de Stam (2006), baseado em categorias. Desse modo,

> [...] uma vez realizada a decomposição do programa, somos confrontados com uma massa de dados a serem organizados. Portanto, são necessários critérios para destacar os dados relevantes e depois reuni-los e compará-los uns com os outros. Um exemplo neste sentido é a categoria narrativa da "personagem [...]" (CASETTI E DI CHIO, 2006, p. 216).[31]

Os autores esclarecem sobre a análise de dados na pesquisa com o texto televisivo e, por isso, afirmam que o texto televisivo pode ser analisado a partir dos seus componentes linguísticos, de forma que o estudo do texto televisivo também pode ser desenvolvido de modo semelhante ao estudo do texto escrito. Assim como é possível estudar a interpretação de textos escritos, pode-se fazer o mesmo com o texto televisivo, procurando observar que estratégias foram adotadas e quais efeitos causam no telespectador.

Segundo os autores, a televisão é um tipo de linguagem que recria a realidade, e essa linguagem pode ser analisada a partir da significação dos códigos. No primeiro caso, a significação ocorre por meio da articulação de três níveis: denotativo, conotativo e ideológico. Já no segundo, o código tem três características: (1) correlacional, dado seu sistema de equivalência; (2) cumulativo, dadas as múltiplas possibilidades, e (3) normativo, devido os acordos sociais implícitos e ratificados. Os códigos ainda se dividem em três grandes tipos, segundo os autores: (1) códigos da realidade, (2) códigos discursivos e (3) códigos ideológicos.

A última área do mapa dos estudos de televisão, proposto por Casetti e Di Chio (2006) é o estudo da televisão a partir do viés dos estudos culturais e, para tanto, os autores se baseiam em três ideias de fundo, as quais apresento a seguir. A primeira delas é que o texto televisivo não é apenas um construto linguístico, mas é um "evento", porque se realiza em um

---

[30] "(a) una serie di istruzioni per la scomposizione del testo; (b) una serie di categorie per definire e raggruppare le occorrenze; (c) un modello di riferimento già formattato oppure costruito dall'analista"

[31] "[...] una volta realizzata la scomposizione del programma, ci si trova di fronte a una massa di dati da organizzare. Servono perciò dei criteri che consentano di evidenziare i dati pertinenti e poi radunarli e confrontarli tra loro. Un esempio in questo senso è la categoria narrativa di "personaggio [...]"

tempo e um espaço precisos. Por essa perspectiva, o texto televisivo é um evento histórico, geográfico, cultural e social. A segunda ideia é que o texto televisivo não traz em si uma interpretação rígida e fechada para seus telespectadores. Ao contrário, ele é visto como uma "proposta" de negociação de sentidos para o público que, por sua vez, é afetado de diferentes formas pelo texto. Por isso, o texto televisivo é polissêmico para os diferentes públicos e pode ser ressignificado das mais diversas formas. A terceira ideia, finalmente, é de que o texto televisivo é um "recurso" para o telespectador, enquanto sujeito social, que interpreta os programas de acordo com suas funções. Vale, então, pontuar as considerações dos autores sobre essa terceira ideia. Ao tratar do texto televisivo como um "recurso", os autores chamam a atenção para o fato de que:

> Os significados e funções estão intimamente ligados: se uma pessoa usa uma novela para entender o que está preocupando sua família ou para relaxar depois do trabalho, interpreta os conteúdos de forma diferente de alguém que faz uso dela para conversar com um colega de escritório ou se a assiste apenas para sintonizar as notícias. (CASETTI E DI CHIO, 2006, p. 254).[32]

Vale pontuar que a análise do material midiático, a partir da perspectiva dos Estudos Culturais, centrada nas questões identitárias não desconsidera os aspectos linguísticos e as estratégias textuais que se apresentam. Portanto, operações de decomposição e recomposição do texto televisivo podem ajudar a complementar esse processo de análise e a verificar os elementos que constituem a sua estrutura narrativa, a sua linguagem e os seus discursos.

Dessa maneira, após passar pelas principais questões relacionadas aos estudos de adaptação e às adaptações de clássicos para as telas, além de sugerir os possíveis caminhos para a análise realizada neste trabalho, pude levantar algumas reflexões teóricas importantes para ilustrar qual será meu olhar sobre as adaptações analisadas e, consequentemente, elucidar também alguns pontos que serão retomados no capítulo de análise. Assim, vistas as questões sobre a área dos estudos de adaptação, passo às discussões sobre o papel da televisão italiana e a relação dessa mídia com a referida sociedade.

---

[32] "Significati e funzioni sono strettamente connessi: se una persona si serve di una telenovela per capire che cosa strugge sua famiglia o per rilassarsi dopo il lavoro, ne interpreta i contenuti in modo diverso che se la utilizza per scambiare quattro chiacchiere con un collega d'ufficio o se la guarda solo in attesa di sintonizzarsi sul telegiornale."

3 O MODELO DE TELEVISÃO NA ITÁLIA E SUAS RELAÇÕES COM A SOCIEDADE

Neste capítulo, busco explanar as relações entre língua, cultura, sociedade e televisão na Itália, seguindo uma historiografia que vai desde a *paleotelevisione* até à *neotelevisione*[33]. Embora haja uma tentativa da minha parte em delimitar com precisão cada um desses pontos individualmente – a fim de tornar o texto mais organizado –, vale dizer que essa me parece uma tarefa muito difícil, porque esses são pontos fortemente entrelaçados. Logo, as discussões sobre a televisão italiana nos seus primórdios remetem imediatamente à educação linguística e à construção de um modelo de identidade nacional enfraquecido no pós-Segunda Guerra Mundial. Já as discussões sobre a televisão na atualidade também remetem a questões linguísticas, mas observando que, em poucas décadas, a língua nacional[34] viveu profundas transformações: a televisão como meio de comunicação de massa imita, hoje, a língua (e os hábitos) dos seus telespectadores, ao mesmo tempo em que também "dita" um novo modelo de língua para eles. Ou seja, estabelece-se aí uma relação mútua, na qual um transforma o outro.

Por outro lado, não é possível falar sobre as representações identitárias da Itália sem falar sobre os seus modelos culturais que, por sua vez, são (re)produzidos na (e influenciados pela) televisão, em toda a sua gama de programação, nos mais diversos gêneros ao longo de décadas. Vale, ainda, acrescentar que todas essas questões relacionadas à televisão italiana são determinadas e inscritas no tempo por meio de posições políticas que se moldam aos contextos histórico e cultural de cada época. Sendo assim, a tentativa em subdividir este capítulo em tópicos resulta de uma mera formalidade do texto acadêmico, porque, assim como na prática, esses são temas construídos historicamente, indissociáveis um do outro, que se misturam e dialogam entre si.

3.1 BREVE HISTÓRIA DA LÍNGUA ITALIANA: DA UNIFICAÇÃO À CONTEMPORANEIDADE

[33] Denominação dada ao primeiro e ao último período da história dos estudos de televisão italiana, os quais serão melhor definidos posteriormente.

[34] Como língua nacional, temos: "a língua do povo de uma nação enquanto relacionada com um Estado politicamente constituído. A língua nacional é por isso vista como a língua oficial de um país. Ter uma língua como própria de um país funciona como um elemento de sua identidade política e cultural. Mas não há correspondência direta entre uma língua nacional e um Estado". Disponível em: site https://www.labeurb.unicamp.br/elb/portugues/lingua_nacional.htm. Acesso em: 3 jun. 2020.

O surgimento do italiano como língua oficial ocorreu de modo diferente de alguns países europeus, como a França e a Espanha, que tiveram sua história linguística ligada, respectivamente, à política e à religião. Após a queda do Império Romano, o latim falado na península já não era mais o latim clássico, usado na literatura no fim do século V, e a Itália não teve uma língua oficial até o início do século XIX. Nesse contexto, um nome na literatura italiana detém grande importância para o processo de unificação linguística e autoafirmação da literatura nacional e, por consequência, da língua italiana: Alessandro Manzoni. A esse respeito, Heriette Walter (1997) declara que:

> Alguns nomes conhecidos da literatura italiana podem servir de ponto de referência para ajudar a compreender a história da língua, e primeiramente os nomes dos que os italianos chamam os três grandes florentinos do Trecento, ou seja, do século XIV: Dante (1265-1321) por sua *Divina Comédia*, Petrarca (1304-1374) por seus sonetos e Boccaccio (1313-1375) por seus contos. Outros grandes escritores ilustraram depois a língua italiana baseada no toscano com obras de valor, mas foi o romancista Manzoni (1785-1873) quem, no século XIX, mesmo suscitando críticas por sua submissão incondicional ao toscano, deu um novo impulso a uma língua escrita menos estereotipada porque baseada num uso real (WALTER, 1997, p. 117-118).

Conforme a citação acima, a questão que discutia o problema de um idioma nacional – conhecida como *questione della língua* – já havia sido proposta séculos antes por Dante Alighieri, mas de modo muito limitado, à língua literária, sem atentar-se ao uso real da língua, que era a maior preocupação de Manzoni. Por *questione della lingua*, entende-se um grande debate linguístico no âmbito literário que teve início com Dante, no início do século XIX e terminou com Manzoni, no século XIX. Nesse intervalo de tempo, os intelectuais discutiam sobre qual registro italiano deveria ser usado na literatura e dada a multiplicidade de dialetos e ausência de uma língua nacional, era necessário eleger um dialeto dentre tantos e Manzoni, a exemplo de Dante elegeu o *fiorentino*.

Como os demais românticos italianos, Manzoni aspirava a uma literatura nacional popular e atual, e a língua, segundo ele, deveria ser moderna e popular. Dado que a língua italiana até então registrada nos livros se distanciava em muito da língua falada pelo povo, Manzoni começou a se preocupar com a questão linguística a partir da sua primeira redação da obra *I promessi sposi* (1827)[35]. Contudo, foi após uma viagem à Florença, em 1827, onde teve um contato direto com a língua toscana, que o escritor amadureceu suas reflexões

[35] Mais detalhes sobre a obra serão trazidos no próximo capítulo.

linguísticas e as usou na segunda redação de seu romance. Nesse sentido, de acordo com Claudio Marazzini (2004, p. 177):

> O êxito público desse trabalho foi a nova edição de *Os noivos,* em 1840-1842, corrigida para adequá-la ao ideal de uma língua de uso, fluida, fluente, plana e purificada de latinismos, de dialetos e de expressões literárias de sabor arcaico. Tratava-se da língua culta florentina [...][36].

Ademais, segundo Baldi; Giusso e Razetti (2007), no romance *I promessi sposi* (1842), Manzoni propôs um modelo comum de língua italiana, o florentino vivo, por ser uma língua, de fato, usada pelos florentinos para se comunicarem e por estar muito próxima à literatura tradicional. Na visão de Baldi; Giusso; Razetti; Giusso; Razetti (2007, p. 211), "Nenhuma outra (língua) falada local teria a possibilidade de se impor como língua nacional, devido à distância que a separa da língua culta"[37]. Dessa maneira, a inexistência de uma língua comum no território italiano se deveu ao fato de que a Itália foi dividida em reinos, cada um com seu sistema político e com sua língua. Foi apenas em 1861 que ocorreu a unificação desses reinos, dando origem à Itália tal qual conhecemos hoje, e, só então, a necessidade de uma língua nacional se fez mais urgente. Piero Trifone (2012) cita como fatores que contribuíram para o atraso de uma padronização de língua falada: a falta da compreensão do italiano entre os falantes, já que a maioria se comunicava em dialeto, e a crença, por parte dos escritores antigos, de que a língua italiana padrão só existia como língua escrita, mimetizando a lógica linguística do latim vulgar e do latim reservado apenas aos que tinham escolarização e, portanto, poder econômico.

Apesar da difusão de uma língua nacional, os dialetos ainda permaneciam em uso, assim como permanecem até hoje, embora com uma força menor, visto que persistiu, por muito tempo, a tentativa de unificar o idioma italiano. Esse fato ocorreu por meio da predileção de uma variedade linguística em relação às demais. Desse modo, tornou-se muito comum pensar que a verdadeira língua italiana era aquela falada na televisão, até que, em meados da década de 80 do século XX, os estudos linguísticos realizados no país sugeriram olhar novamente para as variedades linguísticas com isenção de preconceito. Por isso, é necessário salientar que a multiplicidade dos dialetos é uma característica determinante da realidade linguística italiana, como afirma Paolo D'Achille (2006). Isso porque, na Itália, ao

---

[36] "L'esito pubblico di questo travaglio fu la nuova edizione dei Promessi sposi, nel 1840-1842, corretta per adeguarla all'ideale di una lingua d'uso, resa, scorrevole, piana, purificata da latinismi, dialettismi ed espressioni letterarie di sapore arcaico. Si trattava del linguaggio fiorentino dell'uso dotto [...]".

[37] "Nessun'altra (lingua) parlata locale avrebbe la possibilità di imporsi come lingua nazionale, data la distanza che la separa della lingua colta."

contrário do que ocorre em muitos outros países, não há variações regionais de uma língua nacional, mas, sim, sistemas linguísticos autônomos derivados do latim vulgar. Ainda a esse respeito, Gaetano Berruto (2006) apresenta uma oposição da noção de dialeto à de língua nacional[38]:

> Entre língua e dialeto não existe nenhuma diferença eminentemente linguística relativa à estrutura do sistema: baseado somente em características linguísticas, não é possível dizer se um determinado sistema linguístico ou variação linguística é uma língua ou dialeto (aliás, do ponto de vista linguístico interno nem faz sentido); a diferença entre noção de língua e dialeto deve estar fundamentada necessariamente em critérios sociais (ou sociolinguísticos) (BERRUTO, 2006, p. 188-189)[39].

Diante do exposto, parece delicado falar de uma identidade nacional para um país que, desde os seus primórdios, foi marcado por uma fragmentação linguística, geográfica e cultural. Assim, "Na experiência linguística passada e presente se reflete um aspecto central da civilidade italiana em seu modo mais exemplar, vale dizer, o entrelaçamento entre a pluralidade constitutiva das tradições culturais e a busca incessante por uma identidade comum" (TRIFONE, 2012, p. 28)[40]. Tullio De Mauro (2008), por sua vez, comenta que a idealização de uma língua nacional durante o *Risorgimento*[41] não estimulou um purismo linguístico exagerado. Ao contrário, a unificação italiana tratou com respeito as minorias, pelo menos até o período que antecedeu o regime fascista. Este, por sua vez, operou uma política que suprimiu as minorias linguísticas presentes no território. Prova disso foi a postura de Manzoni, comentada por De Mauro (2008, p. 8-9):

> Manzoni que, naqueles anos, ansiava pelo projeto de dar ao país uma legítima prosa moderna, sempre olhou com admiração os modelos franceses e quis idealizar uma prosa que, sendo italiana no léxico, fosse de estilo europeu; e, com certeza, não foi por acaso que dedicou a um francês, Fauriel,

---

[38] Diversos autores da sociolinguística trabalham com essa distinção, mas optei por trazer Berruto (2006).

[39] "Fra lingua e dialetto non esiste alcuna differenza eminentemente linguistica, pertinente alla struttura del sistema: in base alle sole caratteristiche linguistiche, non è possibile dire se un certo sistema linguistico o varietà linguistica è una lingua o dialetto (anzi, dal punto di vista linguistico interno non ha senso); la distinzione fra nozione di lingua e quello di dialetto deve necessariamente essere fondata su criteri sociali (o sociolinguistici)".

[40] "Nell'esperienza linguistica passata e presente si riflette nel modo più esemplare un aspetto centrale della civiltà italiana, vale a dire l'intreccio tra la costitutiva pluralità di tradizioni culturali e l'incessante ricerca di un'identità comune".

[41] O *Risorgimento* (em português: Ressurgimento) foi um movimento na história italiana que buscou entre 1815 e 1870 unificar o país, que era uma coleção de pequenos Estados submetidos a potências estrangeiras. Esse termo é usado para indicar o complexo de transformações econômicas, sociais, literárias e culturais vividas nesse período.

> e a um estudioso e patriota alemão, Korner, exatamente as duas obras nas quais afirmava, com vigor poético, a importância que tinha a unidade linguística na constituição da unidade e da consciência nacional[42].

No entanto, a mentalidade de tolerância linguística, adotada no *Risorgimento*, desapareceu logo após a consolidação do processo de unificação linguística. Assim, a situação linguística da Itália passou da anglossia à diaglossia[43] no período entre guerras. A influência de outros idiomas no território nacional foi muito grande, a ponto de coexistirem outras línguas além da italiana e, por esse motivo, o italiano, visto como uma língua nacional -já que todos se entendiam por meio dela- passou a ser utilizado apenas no âmbito administrativo das relações de poder entre o Estado e seus cidadãos. Um exemplo disso, segundo De Mauro, (2008, p. 14) era que:

> A supremacia do italiano já era, então, um dado certo, mas somente no plano cultural e político, não no efetivo plano linguístico: ao fato de que o italiano era realmente o idioma usado principalmente pelos italianos opunham-se hábitos que, enraizados na sociedade italiana por séculos, tinham produzido condições linguísticas muito peculiares; definitivamente o paradoxo de uma língua célebre, mas não usada e, por assim dizer, estrangeira na própria pátria[44].

Em relação a essa questão, podemos verificar que o italiano era nacionalmente uma língua cultural e política, mas estrangeira dentro da própria pátria, pois eram os dialetos que prevaleciam para os falantes, e tal multiplicidade de dialetos presentes no território não foi levada em conta no processo de unificação, apenas nas primeiras décadas do século XX. Contudo, pouco antes da unificação italiana, os dialetos, em toda a península, usufruíam de grande prestígio. "Nos primórdios da unificação, o italiano, praticamente ausente do uso falado, era, portanto, ameaçado até mesmo no seu domínio do uso escrito" (DE MAURO,

---

[42] "Il Manzoni, che in quegli anni attendeva al disegno di dare al paese una valida prosa moderna, guardò sempre con ammirazione ai modelli francesi e volle ideare una prosa che, italiana nel lessico, fosse di stile europeo; e non certo per un caso dedicò a un francese, il Fauriel, e a un letterato e patriota tedesco, il Korner, proprio le due opere in cui affermava con vigore poetico la parte che l'unità linguistica aveva nel costituirsi dell'unità e della coscienza nazionale".

[43] De acordo com Burke (2010, p. 23), "Os linguistas, muitas vezes, utilizam o termo 'diaglossia' para descrever a situação na qual duas ou mais línguas ou variedades linguísticas são utilizadas pelos mesmos falantes em diferentes domínios linguísticos, ao falar com diferentes pessoas ou sobre diferentes tópicos", enquanto anglossia seria o oposto, apenas uma língua.

[44] "Il primato dell'italiano era già allora un dato certo e sicuro, ma soltanto sul piano culturale e politico, non sull'effettivo piano linguistico: a che l'italiano fosse davvero l'idioma principalmente usato dagli italiani si opponevano abiti e caratteri che, radicati da secoli nella società italiana, avevano prodotto condizioni linguistiche assai singolari, cioè, in definitiva, il paradosso di una lingua celebrata ma non usata e, per dir così, straniera in patria".

2008, p. 33)[45]. Desse modo, a língua nacional era praticamente uma língua estrangeira para a maior parte da população e só tinha acesso a ela aqueles que frequentavam a escola. Como os dialetos, em sua maioria, não possuíam uma gramática e um registro escrito, faltava uma padronização que representasse a Itália enquanto nação para os demais países. Por esse motivo, convém traçar o processo de construção e consolidação da língua italiana como língua padrão, principalmente, no que diz respeito ao seu registro escrito.

O italiano como norma padrão foi usado durante séculos apenas em situações e ambientes particulares, como a sua ampla utilização por parte do Vaticano, fato que influenciou a língua em todas as suas estruturas. Nesse sentido, De Mauro (2008) chama a atenção para a "estaticidade linguística" desse idioma no século XIX. Segundo o autor, os italianos desse século compreendiam com facilidade textos escritos no século XIV, ao contrário de outros europeus que não reconheciam a sua própria língua em cinco séculos de evolução, como o inglês ou o francês, por exemplo. Poucas eram as modificações da língua italiana no âmbito morfológico e lexical, e elas tinham influência do latim. Não é por acaso que o italiano, em sua constituição histórica, sofreu uma enorme influência latina e, por isso, foi considerado, por alguns escritores, uma língua morta, assim como o latim. Sobre isso, Gianluigi Beccaria ([1988] 1992, p. 61), citando Manzoni, escreveu:

> O italiano é uma "língua morta", havia escrito Manzoni ao amigo Fauriel devido à "distância entre a língua escrita e a falada". Na sua sortuda França, o "povo" inteiro (por povo entendia-se "burguesia") pode entender e apreciar Molière. Na Itália, ao contrário, a mesma sátira de um Parini que é Parini − poeta que, entre todos, é o mais alinhado a uma temática popular –, não pode alcançar os destinatários aos quais na verdade se dirige. O francês, que tem a intenção de escrever em prosa, tem à disposição – diz Manzoni – abundância e variedade de modos que não precisa procurar nos livros, como devemos fazer, ou nos dicionários, já que os encontra na língua que sempre falou[46].

Ao considerarmos a língua como um meio que rege pensamentos e intenções, é impossível, então, pensá-la como uma realização neutra, dado que ela reflete a realidade social e a identidade cultural de seus falantes. É por esse motivo que "uma variedade

---

[45] "Alle soglie dell'unità, praticamente assente dall'uso parlato, l'italiano era dunque minacciato persino nel suo dominio dell'uso scritto".

[46] "L'italiano è una "lingua morta", aveva scritto Manzoni all'amico Fauriel, per la "distanza tra la lingua scritta e la parlata". Nella sua fortunata Francia il "popolo" intero (popolo era allora inteso nel significato di 'borghesia') è in grado di intendere e apprezzare Molière. In Italia invece la stessa satira di un Parini che è Parini, poeta fra tutti il più aderente a una tematica popolare, non può raggiungere i destinatari cui è in realtà diretta. Il francese che intenda scrivere in prosa, ha a disposizione – dice Manzoni – abbondanza e varietà di modi, che non gli tocca andare a cercare nei libri, come dobbiamo fare noi, o nei vocabolari, giacché li trova nella lingua che ha sempre parlato".

linguística ‘vale’ o que ‘valem’ na sociedade os seus falantes, isto é, vale como reflexo do poder e da autoridade que eles têm nas relações econômicas e sociais” (GNERRE, [1985] 1994, p. 6). Nesse enquadramento, não cabe pensar no purismo gramatical ou na excessiva valorização de uma língua, embora ela seja uma das formas utilizadas para diferenciar os grupos sociais entre “melhores” e “piores”, de modo que, desde os primórdios, a língua nacional era adotada como um instrumento de poder e dominação. A esse respeito, Trifone (2012, p. 18) afirma que:

> O comportamento dos grupos sociais que ambicionam distinguir-se e impor-se é frequentemente caracterizado pela procura de uma linguagem pretensiosa e inacessível. Disfarce da realidade e ostentação de uma ilusória autoridade podem ser encontrados no *latinorum*[47] dos vários don Abbondio e Azzeccagarbugli, nas armadilhas do discurso político, na antilíngua da burocracia, no difundido anglicismo dos novos jargões das empresas[48].

Nos contextos histórico, político e cultural, os quais perpassam a questão da formação da língua nacional italiana, é fundamental pontuar que, apesar de todos os esforços para a formação de uma língua padrão, não há um padrão de língua falada, porque são inúmeras as variedades existentes no repertório linguístico italiano. A respeito disso, Berruto (2008, p. 3) declara: “Se o italiano é a língua nacional do nosso país, é um grande engano afirmar que todos os italianos falem (apenas) o italiano”[49]. O que o autor quer destacar com essa declaração é que os italianos não falam, necessariamente, apenas a língua italiana ou só um dialeto, mas, sim, que, em cada região, o dialeto enriquece a língua padrão com seus regionalismos. Para o autor, a Itália convive com um bilinguismo endógeno[50], de modo que a língua nacional se mistura na prática com o dialeto.

---

[47] A palavra *latinorum,* na citação original, aparece em itálico porque se refere a um termo que, na realidade, significaria “dos latinos”, mas foi usado inapropriadamente por Renzo (personagem de Manzoni, caracterizado como um homem de pouca instrução) no lugar do termo *latinum*. Isso é utilizado pelo autor para se referir ao latim adotado pelas pessoas instruídas que se utilizavam da sua cultura para enganar os analfabetos e semianalfabetos, como era o caso das personagens don Abbondio e Azzeccagarbugli. Estes, por meio de frases em latim, tentaram persuadir Renzo para que ele se conformasse com a proibição do seu casamento. O termo aparece registrado no livro na passagem em que Renzo pergunta a don Abbondio que serventia tem o *latinorum* do pároco. Em língua portuguesa, o termo que, talvez, mais se aproximaria ao termo registrado por Manzoni, no contexto do diálogo entre as suas personagens, seria “ladainha”.

[48] “Il comportamento dei gruppi sociali che ambiscono a distinguersi e a imporsi è caratterizzato spesso dalla ricerca di un linguaggio pretensioso e inaccessibile. Mascheramento della realtà e ostentazione di un’illusoria autorevolezza si ritrovano nel *latinorum* dei vari don Abbondio e Azzeccagarbugli, nei trabocchetti del discorso politico, nell’antilingua della burocrazia, nel dilagante anglicismo dei nuovi gerghi aziendali”.

[49] “Se l’italiano è la lingua nazionale del nostro paese, fa però grave torto alla realtà dei fatti sostenere che tutti gli italiani parlino (solo) l’italiano”.

[50] De acordo com Berruto (2008), bilinguismo endógeno (em italiano, *bilinguismo endogeno*) se refere ao bilinguismo interno à comunidade de nativos, portanto, não diz respeito aos imigrantes.

Vale, nesse momento, pontuar o fato de que a escolha de uma língua em detrimento de outras para colocá-la no posto de língua nacional passa por motivações políticas e, porque não dizer, também excludentes. A eleição do florentino como a "verdadeira língua italiana" foi uma criação do Estado por meio de uma política linguística de negação das várias línguas faladas no território nacional. O que se adotou como língua nacional foi uma língua falada pela elite florentina, uma língua de tradição artística e literária, e isso reduziu as demais línguas italianas à condição de dialetos. Por esse prisma, aquilo que motivou a criação de um símbolo das "comunidades imaginadas"[51] − a saber, a língua nacional − culminou em uma violência naquilo que mais caracteriza a identidade de pertencimento de um indivíduo, a sua língua materna, ao passo que:

> [...] o modelo simples de "uma nação, uma língua" não se adequava a muitas regiões da Europa. O que, visto do centro, parecia uma unificação era, da periferia, visto como uma invasão cultural, como um ataque às línguas alternativas como o tcheco, a língua occitana, o flamengo ou o galês. (BURKE, 2010, p. 184).

A princípio, o ataque às línguas a que Peter Burke (2010) se refere ocorreu na esfera da escrita e, posteriormente, com o rádio e a televisão, estendeu-se até a esfera da oralidade. Em relação a essa questão, Benedict Anderson (2011) salienta que a difusão da imprensa impulsionada pelo capitalismo se mostrou decisiva para estabelecer modelos de língua escrita, os quais foram possíveis por meio da troca de informações por um vernáculo intermediário entre os falantes, da normatização linguística e da criação de línguas oficiais. É importante lembrar que "a fixação e a obtenção de um estatuto diferenciado das línguas impressas foram, em suas origens, processos inconscientes que resultaram da interação explosiva entre o capitalismo, a tecnologia e a diversidade linguística humana" (ANDERSON, 2011, p. 81).

As intensas discussões sobre a cultura do nacionalismo ocorridas na última geração ajudaram a inserir a nacionalização da língua em um contexto mais amplo. Depois de 1789, quando ocorreu a Revolução Francesa, vimos a crescente importância do Estado centralizado, do exército nacional, da educação universal e de novos meios de comunicação (especialmente da ferrovia e do jornal, seguidos do rádio, do cinema e da televisão). A escola também teve um papel muito importante na instituição da nova língua, mas foi somente a partir dos meios de comunicação de massa − como a televisão, surgida no país em 1954 − que

[51] Termo utilizado por Benedict Anderson ([1983] 2011), que será posteriormente retomado neste texto com as devidas explicações.

a língua começou a se difundir em todas as camadas da população, tornando-se língua falada e distanciando-se pouco a pouco da tradição literária.

Em relação ao papel da escola na constituição do italiano enquanto língua oficial, devemos, primeiramente, considerar que o sistema de ensino básico na Itália se tornou obrigatório em 1859 por meio da Lei Casati[52], sendo inspirado no ideal manzoniano que visava, a longo prazo, impor uma língua nacional, contratar professores que a dominassem e que, além disso, tivessem conhecimento de Linguística e Sociolinguística. Todavia, não havia uma discussão pedagógica consistente, nem uma preparação linguística para o corpo docente por parte do Estado. Assim, à medida que a população crescia, aumentava a necessidade de investimentos na educação, investimento que o governo não conseguia realizar. Vale dizer que a proposta inicial de escolarização não previa a inserção dos dialetos, o que resultou, portanto, em seu enfraquecimento. Desse modo, segundo De Mauro (2008, p. 93): "na escola elementar, em resumo, a língua comum ainda no início do século continuava a ser, em geral, uma realidade distante, exterior à vida cotidiana que, por sua vez, expressava-se no dialeto, uma língua que se ensinava, mas não se praticava realmente"[53].

Tal fato se dava porque o cotidiano escolar, com suas obrigações de frequência e a exigência de um ganho em termos de educação, era quase impossível de alcançar para muitos italianos, especialmente para aqueles que viviam em áreas agrícolas, onde quanto mais pessoas estivessem trabalhando nos campos, melhor. Em tal cenário, é evidente que cada criança a mais representava uma maior chance de sobrevivência para a própria família– ainda que, por um lado, fosse "uma boca a mais" para alimentar – pois levaria a um aumento da capacidade produtivo-econômica do próprio núcleo familiar. Ademais, de acordo com Burke (2010, p. 181), a partir do século XVIII, as relações entre língua e nação se estreitaram em todos os países europeus:

> [...] na Itália, [por exemplo], Melchiorre Cesarotti afirmou que "a língua pertence à nação" (la lingua appartiene ala nazione), enquanto Gianfrancesco Galeani Napione disse que "a língua é um dos laços mais fortes que nos ligam à pátria" (la lingua è uno dei più forti vincoli che stringe alla patria). No caso da península italiana, contudo, o termo *pátria* ainda é ambíguo (grifo no orginal).

---

[52] A Lei Cassati (*legge Cassati*) foi um decreto legislativo de 1859, que entrou em vigor em 1861, junto com a unificação italiana, instituído pelo então ministro da educação Gabrio Francesco Casati. Essa lei instituiu o ensino público obrigatório no território nacional.

[53] "Nella scuola elementare, insomma, la lingua comune ancora all'inizio del secolo continuava a essere in genere una realtà lontana, staccata dalla vita quotidiana che trovava espressione nel dialetto, una lingua che si insegnava ma non si praticava veramente".

Assim, retomando a ideia de símbolos nacionais, cabe esclarecer que, a partir do século XVIII, o Estado centralizado ganhou importância com as suas instituições: exército, sistema educacional, imprensa e ferrovia, instituições essas com as quais poderia alcançar lugares mais distantes. Posteriormente, o rádio, o cinema e a televisão também se destacaram no processo de criação das nações. Assim, o conjunto de símbolos que fazem de um território delimitado uma nação, Anderson ([1983] 2011, p. 32) denominou "comunidades imaginadas". O autor elucida essa denominação nos seguintes termos, dentro de uma perspectiva antropológica: "uma comunidade política imaginada − e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana".

É importante esclarecer, no entanto, que o termo "nação", em sua origem, envolveu muitos significados distintos em cada uma das línguas românicas. Mas o conceito de nação relacionado às organizações políticas é, segundo Eric Hobsbawm (2004, p. 30), "historicamente muito recente". Antigamente, nação se relacionava ao conceito de território geográfico e, em princípio, não tinha relação com a língua. Prova disso são as formações nacionais que se deram em paralelo ao Mercantilismo, à medida que o comércio definia as fronteiras do "velho mundo". Por isso, "o desenvolvimento econômico entre os séculos XVI ao XVII foi feito com base em Estados territoriais, cada um dos quais tendia a perseguir políticas mercantilistas como um todo unificado" (HOBSBAWM, 2004, p. 37).

Nesse contexto, Homi Bhabha (1998) diferencia nacionalidade de nacionalismo. Enquanto o primeiro termo diz respeito a um tipo de afiliação que é social e textual, na qual emergem sentimentos e narrativas em torno da nação, o segundo relaciona-se a fatos históricos e políticos, tendendo a ser um conceito mais estável e, por isso, mais concreto que o primeiro. Nessa perspectiva, ele estabelece uma diferença entre nacionalismo e nação, sendo a nação um conceito construído em torno da "localidade da cultura". O autor retoma a sua própria experiência como imigrante para falar sobre narrativas que se dão em torno do conceito de nação, pois falar sobre a constituição das nações no Ocidente implica falar sobre migração, sobre separação de comunidades e de parentescos, sendo, assim, o conceito de nação é metafórico. Desse modo,

> A metáfora, como sugere a etimologia da palavra, transporta o significado de casa e de sentir-se em casa através da meia-passagem ou das estepes da Europa Central, através daquelas distâncias e diferenças culturais, que transpõem a comunidade imaginada do povo-nação (BHABHA, 1998, p. 199).

No que concerne ao contexto metafórico de nação, o autor evidencia a literatura como um elemento nacional e, como exemplo, apresenta alguns clássicos literários, dentre os quais *I promessi sposi*. Além da importância dos títulos originais para a construção da nacionalidade, tradutores ou adaptadores que disseminam esses títulos para as demais culturas são tão importantes quanto os seus autores, à medida que a literatura busca "retratar a enorme força da ideia de nação nas exposições de sua vida cotidiana, nos detalhes reveladores que emergem como metáforas da vida nacional" (BHABHA, 1998, p. 203).

Em sua obra, o autor se refere a "uma temporalidade dupla: o processo de identidade constituído pela sedimentação histórica (o pedagógico) e a perda da identidade no processo de significação da identificação cultural (o performativo)" (BHABHA, 1998, p. 216). O autor faz referência, ainda, a Anderson (2011), que separa a linguagem da realidade, a fim de formatar um tempo homogêneo: "Essa forma de temporalidade produz uma estrutura simbólica da nação como 'comunidade imaginada' que, de acordo com a escala e a diversidade da nação moderna, funciona como o enredo de um romance realista" (BHABHA, 1998, p. 222). O enredo do qual fala Anderson (2011) diz respeito à representação de uma comunidade por meio de uma performatividade que se manifesta pela linguagem. Há, nesse enredo, portanto, dois modos de representação temporal: "o enquanto isso", que predomina na esfera sincrônica das narrativas nacionais, e a "unissonância", anterior à própria narrativa. Portanto:

> [...] é nessa altura da narrativa do tempo nacional que o discurso uníssono produz sua identificação **coletiva** do povo não como alguma identidade nacional transcendente, mas em uma linguagem de duplicidade que surge da divisão ambivalente do pedagógico e do performativo (BHABHA, 1998, p. 224, grifo no original).

A necessidade de unificação e expansão territorial se tornou essencial no período posterior à Primeira Guerra Mundial, mas, se até aquele ponto as nacionalidades estavam tão misturadas em um mesmo território, principalmente nos menores, aplicar a elas uma definição de nação centradas em princípios de etnicidade, língua ou história comum era imprescindível. Hobsbawm (2004) destaca três critérios que identificavam um povo como nação durante o século XIX, a saber: (1) a sua associação histórica com um Estado existente, (2) a identificação linguística relacionada a uma tradição literária e (3) a capacidade de dominação e conquista sobre outros povos. Para esta pesquisa, no entanto, interessa-me mais precisamente o segundo critério, que diz respeito à língua.

A nação, segundo Bhabha (1998), tem necessidade de uma metáfora, pois o que é considerado estrangeiro à língua é seu núcleo do intraduzível, e isso ultrapassa a ideia de transpor um conteúdo entre diferentes textos ou práticas culturais. Ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos no tocante à televisão comercial, a origem da televisão europeia se baseou na formação e preservação das identidades nacionais. Por isso, essa mídia reunia símbolos comuns a uma comunidade e narrava a história de uma nação, como era o caso da prática de adaptação de romances literários para filmes e minisséries, estratégia fundamental para a construção da nação. Nessa perspectiva,

> A televisão se transforma, assim, em um banco de memória, que investe seu próprio capital identitário em uma autêntica indústria de consciência cultural e linguística. O conceito de *nação* também será repensado, nessa perspectiva, aproximando-se do sentido ético-político, sendo aquela que produz significado, dotando-se de um sistema de representação cultural no qual o meio televisivo se torna instrumento de construção e suporte da identidade nacional, narrando a sua história, divulgando os seus símbolos, sejam eles institucionais ou não, públicos ou privados, ressaltando as peculiaridades da paisagem, do paladar e da língua (ALFIERI, [2009] 2012, p. 210, grifo no original)[54].

É interessante observar o grifo de Alfieri (2012) no termo nação, pois não havia ainda, na época estudada, um sistema de representação identitária na Itália unificada, de modo que a televisão foi quem produziu, em seus telespectadores, o sentido de pertencimento, construindo um conjunto coletivo de significados em um território politicamente unificado, mas separado por tantos outros aspectos, tais como o linguístico, o geográfico e o econômico. Assim, no contexto italiano, era bem mais eficaz entender o conceito de nação como uma comunidade produtora de significados, sobre o qual esse conjunto de significados, em meio a todos os aspectos anteriormente mencionados, resultou na identidade nacional italiana, favorecida, sobretudo, pela mídia televisiva. Ao conceito de nação vale agregar o conceito de identidade, sobre o qual Alfieri e Bononi (2014, p.14, grifo no original) afirmam que: "Na civilização global, o conceito de *identidade* é redefinido como identificação, em relação às

[54] "La televisione si trasforma così in banca della memoria, che investe il proprio capitale identitario in un'autentica industria della coscienza culturale e linguistica. Anche il concetto di nazione andrà ripensato in tale prospettiva, affiancando all'accezione etico-politica quella di comunità che produce significato, dotandosi di un sistema di rappresentazione culturale in cui il mezzo televisivo si fa strumento di costruzione e di sostegno dell'identità nazionale, narrandone la storia, divulgandone i simboli, istituzionali e no, pubblici e privati, mettendone in risalto le peculiarità del paesaggio, del gusto e della lingua".

adaptações necessárias da fluidez das situações e ao bombardeamento dos estímulos a que se está sujeito"[55].

Vale, porém, dizer que, até hoje, é difícil aplicar à Itália um conceito bem definido de identidade nacional porque, apesar da unificação, dos esforços políticos para uma padronização linguística e dos padrões culturais relativamente definidos, exportados para o exterior (como a música lírica, a literatura e as artes plásticas), permanece, ainda, uma espécie de segregação social e geográfica entre o Norte e o Sul do país, a ponto de ser nominada por muitos "Itália do Norte" e "Itália do Sul". Nesse sentido, Trifone (2012) questiona se a noção de identidade nacional não seria obsoleta, visto que, de um lado, é crescente a autonomia política e cultural de cada região italiana e, por outro, o desenvolvimento da União Europeia coloca a Itália como nação internacionalizada. De que identidade nacional, então, poderíamos falar, nesse contexto?

A resposta mais provável a essa questão seria a de uma identidade plural. Esse tipo de identidade sempre existiu, desde o Império Romano, com a sua "diglossia", na qual dois sistemas linguísticos conviviam (no caso, o latim clássico e o vulgar, nos seus mais diversos usos). Com o passar do tempo, o latim vulgar foi adotado como língua oficial, após a queda do Império Romano e com a influência dos diversos povos que habitavam a Itália antiga, o que contribuiu ainda para demarcar as macrorregiões norte e sul da Itália, tal como conhecemos hoje, e também dar origem às atuais línguas românicas. Nesse sentido,

> Somente após a unificação política do país, a nossa língua se tornou gradualmente patrimônio efetivo da maioria dos italianos, enquanto para todos os outros séculos anteriores ela foi restrita ao uso exclusivo de uma pequena parcela de estudiosos e, em geral, de pessoas cultas (TRIFONE, 2012, p. 28)[56].

Nessa conjuntura, o nascimento e o desenvolvimento da televisão italiana coincidem com a afirmação do italiano como idioma nacional e com a construção de uma identidade de nação que, de certo modo, foi rompida pelos danos advindos da Primeira Guerra Mundial. Sendo assim, a televisão, em sua constituição, era um modelo a ser seguido e pelo qual se tentava estabelecer uma comunicação unilateral que "ensinava" o italiano padrão aos seus telespectadores. É por isso que um dos maiores objetivos da TV, nos seus primeiros 15

---

[55] "Nella civiltà globale, il concetto di *identità* si ridefinisce come identificazione, in relazione agli adattamenti richiesti della fluidità delle situazioni e dal bombardeamento di stimoli cui si è sottoposti".

[56] "Soltanto dopo l'unificazione politica del paese la nostra lingua è diventata gradualmente patrimonio effettivo della maggioranza degli italiani, mentre per tutti i secoli precedenti essa è stata appannaggio pressoché esclusivo di una ristretta fascia di letterati e, più in generale, di persone colte".

anos de existência, foi a promoção de uma política linguística unitária, que só mudou no início da década de 70 com a transformação do cenário sociopolítico da época, marcado pela *Contestazione* [57], o que tornou a questão da língua crucial. A televisão, conforme explanarei mais adiante, introduziu, assim, a sua própria linguagem, que atualmente também influencia a literatura, ao contrário do que acontecia no início, quando era difundido um italiano padrão, considerando-se a língua ideal. Hoje, porém, a televisão dá lugar à variação sociolinguística típica da realidade italiana e, dessa forma, essa linguagem perde gradualmente sua normatividade, refletindo a variedade não só do contexto geográfico, mas também do social.

A comprovação, segundo Beccaria ([1988] 1992), da força da televisão na afirmação da língua nacional está nas seguintes estatísticas: em 1951, apenas 19% da população falava italiano e, dez anos mais tarde, 66% aprendeu italiano com a televisão. No entanto, esse era um italiano cada vez mais simplificado, pois a TV precisava alcançar também a população analfabeta. Essa simplificação da língua pode ser comprovada na modificação da estrutura da frase, que se tornou mais curta e apresentava redução nas subordinações. Ainda a esse respeito, Beccaria ([1988] 1992, p. 68) afirma que:

> O longo período, com subordinações e incisos, que te obriga a chegar ao final e seguir todo o percurso para resolver o estado de suspensão e de incerteza nos quais lhe coloca é maravilhosa do ponto de vista estilístico, mas demasiadamente complicada para as massas[58].

A televisão instaurou, assim, uma linguagem própria que passou a influenciar até mesmo a literatura, ao contrário do que ocorria na sua origem, quando transmitia um italiano padrão, tido como um ideal de língua, fabricado para propagar a língua nacional. Para entender melhor essa questão, convém explicitar que a existência de uma língua padrão pressupõe a existências das variedades dessa língua.

---

[57] É importante destacar que "O termo Contestazione [em português Contestação] é comumente utilizado em num sentido reevocativo, com referência aos acontecimentos da contestação estudantil que explodiu nas universidades americanas durante o início da década de 1960 e que posteriormente se difundiu na Europa, onde assumiu conotações mais marcadamente políticas, especialmente depois de 1968". "Il termine Contestazione è comunemente utilizzato in senso rievocativo con riferimento ai fatti di c. giovanile e studentesca esplosa nelle università americane, durante i primi anni Sessanta del Novecento, e in seguito diffusa in Europa, dove assunse connotazioni più marcatamente politiche, in particolare dopo il 1968". Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/con testazione/. Acesso em: 8 abr. 2020.

[58] "La lunga frase, con subordinate ed incisi, che ti costringe ad arrivare in fondo e seguire tutto il percorso per risolvere lo stato di sospensione e di 'incertezza' in cui ti tiene, è strutturalmente stupenda nel suo grande stile, ma troppo complicata per una civiltà di massa".

3.2 O ITALIANO CONTEMPORÂNEO E SUAS VARIEDADES

A variação é um fenômeno natural de todas as línguas e é sempre influenciada por fatores extralinguísticos, tais como: tempo, espaço, registro comunicativo. As variedades de uma língua compõem o seu repertório linguístico: "por repertório linguístico, entende-se [...] o conjunto de todas as variedades das quais [uma língua] dispõe ou toda uma comunidade (repertório comunitário) ou ainda um único falante (repertório individual)" (LIBRANDI, 2019, p. 225)[59]. Tal como acontece com as línguas em uma cultura, o italiano desenvolveu uma vasta gama de diversificação. A fim de esclarecer ao leitor a arquitetura do italiano contemporâneo, diferenciando o modelo padrão de suas variações, reporto-me às considerações de Gaetano Berruto (2008), que define o repertório linguístico médio *italo-romanzo* como a união de dois sistemas compostos pela língua nacional e pelo dialeto. Trata-se, portanto, de uma situação de bilinguismo endógeno, como já apontei, sendo que, assim, as variedades de italiano ocupam a maior parte do repertório. Berruto (2008, p. 8), ao tratar do repertório linguístico do italiano e de suas variedades, afirma que:

> Como todas as grandes línguas de cultura, o italiano desenvolveu uma gama muito ampla de diversificações, nas quais pode-se reconhecer variedades específicas de língua, determinadas pelas dimensões fundamentais de variação, vale dizer [determinadas] pelos parâmetros extralinguísticos com os quais a variação interna à língua está correlacionada[60].

As dimensões fundamentais da variação síncrona do repertório linguístico do italiano contemporâneo foram divididas, primeiramente em: variação diatópica, variação diastrática e variação diafásica. A variação diatópica é ligada à área geográfica de utilização da língua, ou seja, aos italianos regionais. Já a variação diastrática, ou social, por sua vez, diz respeito à camada ou ao grupo social a que pertencem os falantes. Por último, a variação diafásica relaciona-se à situação comunicativa, à intimidade com o interlocutor e à escolha de um registro linguístico formal ou informal. Essas três variações são acompanhadas por uma mais recente, baseada no canal, ou seja, no meio físico pelo qual a língua é veiculada. Essa nova variedade se define como diamésica e é denominada *italiano de utilização média* por Francesco Sabatini (1985) e como *neo-standard* por Berruto (1987). Este último autor

---

[59] "Con repertorio linguistico si intende [...] l'insieme di tutte le varietà di cui dispongono o un'intera comunità (repertorio comunitario) o un unico parlante (repertorio individuale)".

[60] "Come tutte le 'grandi' lingue di cultura, l'italiano ha sviluppato una gamma assai ampia di diversificazioni, nella quale si possono riconoscere specifiche varietà di lingua, determinate dalle fondamentali dimensioni di variazione, vale a dire dai parametri extralinguistici con cui la variazione interna alla lingua è correlata".

contempla no seu texto, intitulado *Le varietà del repertorio* (2008), as quatro variações, apresentando a quarta variação já com a denominação "diamesica" que, aqui, traduzi como "diamésica". Dado ao fato de trabalhar, nesta tese, de modo mais específico com essa última variação, baseio-me, a partir de agora, mais precisamente, na obra mais recente de Berruto (2008).

O italiano de uso médio e o padrão são caracterizados por fatos morfossintáticos e lexicais já conhecidos, que se espalharam progressivamente, embora sejam ignorados pelas gramáticas. Ademais, segundo Berruto (2008), o conjunto de dimensões fundamentais que acabamos de ver permite delinear a arquitetura do italiano contemporâneo. Essas quatro dimensões da variação não atuam isoladamente, mas de forma conjunta, de modo que um texto escrito ou oral terá sempre uma colocação simultânea ao longo dos quatro eixos: diatópico, diastrático, diafásico e diamésico.

Nesse sentido, Berruto (2008) classifica como *continuum*[61] uma construção teórica capaz de interpretar a natureza da gama de variedades de uma língua na Sociolinguística. Segundo o autor, a língua e o dialeto não podem fazer parte do mesmo *continuum*, uma vez que existe um limite considerável estabelecido pelas suas respectivas propriedades estruturais. Assim, o autor definiu um *continuum con addensamenti*, que é uma gama de variedades claramente identificáveis (como no *continuum*), mas sem limites muito claros. Em vista disso, "Um modelo do repertório linguístico da comunidade de língua italiana também deve levar em conta as variedades de dialeto presentes com a língua nacional, sua posição em relação às variedades de italiano e as relações que existem entre todas as diferentes variedades" (BERRUTO, 2008, p. 18)[62].

Nesse sentido, as variações se interseccionam e não podem existir sozinhas, mas coexistem em conjunto com as outras. Dessa forma, a variação diatópica trata da língua regional, tendo como polos extremos a língua padrão e a língua não padrão. Já a variação diastrática vai do italiano popular ao italiano culto. No caso da variação diafásica, há uma variação do italiano formal rebuscado ao italiano informal "descuidado". E, por último, no eixo diamésico, o italiano passa do polo escrito ao falado. Sendo assim,

---

[61] "Tal noção compreende uma gama de variedades suficientemente bem identificáveis, mas sem fronteiras muito bem definidas entre elas" (BERRUTO, 2008, p.15). No original: "con tale nozione si intende una gamma di varietà sufficientemente ben identificabili ma senza dei confini troppo netti fra di loro".

[62] "Un modello del repertorio linguistico della comunità italofona deve dar conto anche delle varietà del dialetto compresenti con la lingua nazionale, della loro collocazione rispetto alle varietà dell'italiano e dei rapporti che intercorrono fra tutte le diverse varietà".

> [...] poderia-se afirmar que existe, entre as dimensões de variação, uma relação de modo que uma age dentro da outra: a variação diastrática dentro da diatópica, a diafásica dentro da diastrática, a diamésica dentro da diafásica; um falante no período de desenvolvimento linguístico aprende uma variedade social do italiano da própria região, dentro da qual aprende diversos registros adequados a diversas situações, dentro da qual [por sua vez] aprende a dicotomia fundamental entre língua falada e escrita (BERRUTO, 2008, p. 10).[63]

Existem vários modelos de repertório para o italiano contemporâneo, propostos por diferentes autores. Esses modelos, no entanto, têm suas origens naquele formulado por Pellegrini (1960, apud Berruto, 2008), que dividiu as variedades fundamentais do repertório em quatro partes, as quais traduzirei aqui, de modo simplificado, como: o italiano padrão, o italiano regional, o dialeto regional e o dialeto local[64,65]. A partir dessa distribuição, vários estudos mais aprofundados foram propostos por muitos outros teóricos, mas todos os modelos criados não esgotam a verdadeira multiplicidade de usos linguísticos. Assim, apesar da considerável oscilação na terminologia das variedades, todas elas têm certos pontos em comum, tais como: a importância da diferenciação diatópica e o reconhecimento de uma tensão entre o padrão italiano de tradução literária e uma forma comum. Dentre os modelos existentes, elego aproposta de Berruto (2008) por considera-la mais atual e abrangente.

Berrto, na sua obra *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, em 1987, propôs um modelo de repertório linguístico no qual identificava para o italiano nove variações: (1) *italiano standard letterario*; (2) *italiano neo-standard*; (3) *italiano parlato coloquialle*; (4) *italiano (regionale) popolare*; (5) *italiano informale trascurato*; (6) *italiano gergale*; (7) *italiano informale aulico*; (8) *italiano tecnico-scientifico*; (9) *italiano burocratico*. [66]O autor retoma esse modelo no seu texto *Le varietà del repertorio* (2008), destacando mais quatro variações que atuam no âmbito dialetal: as quais traduzi como: italiano de uso médio ou de uso culto comum (dito italiano padrão), italiano popular (dito

---

[63] "Si potrebbe sostenere che esiste fra le dimensioni di variazione un rapporto tale che esse agiscono l'una dentro l'altra: la diastratia dentro la diatopia, la diafasia dentro la diastratia, la diamesia dentro la diafasia; un parlante nel periodo dello svillupo linguistico impara una varietà sociale dell'italiano della propria regione, entro la quale impara diversi registri adeguati a diverse situazioni, entro cui impara la fondamentale dicotomia fra parlato e scritto".

[64] Os termos no original são: l'italiano standard o comune; l'italiano regionale; la koinè dialettale o dialetto regionale e il dialetto locale.

[65] Um leitor que desconhece a realidade linguística da Itália, provavelmente, não percebe diferença entre os termos "dialeto regional" e "dialeto local". Por isso, é válido esclarecer que não se trata de termos sinônimos. Enquanto o dialeto regional se refere ao dialeto de uma região (o que seria, grosso modo, um Estado, se tomarmos como referência a concepção de um leitor brasileiro), o dialeto local se refere ao dialeto de uma cidade, sendo, portanto, ainda mais específico.

[66] Optei nesse caso por manter a nomenclatura original, pois farei uso dela na análise do corpus.

regional), dialeto italianizado e dialeto local rústico[67]. Convém ressaltar que para esta tese, interessa-me apenas as variações do italiano (não dos dialetos), mais especificamente, as variações 1, 2 e 3, por serem as mais recorrentes no corpus da pesquisa.

Esclarecidas, em linhas gerais, as variações linguísticas presentes na língua italiana da atualidade e os seus modelos de repertório propostos por diferentes linguistas, atento, neste momento, especificamente, ao italiano falado na televisão, tomando-o como outra variação linguística, pertencente à variação diamésica, e importante para a presente pesquisa. Assim, dentro dos estudos de língua e televisão, adoto, nesta tese, o conceito de *italiano trasmesso* que, em português, pode ser compreendido como "italiano transmitido". Tal conceito foi introduzido nos estudos linguísticos por Sabatini (1982 apud ALFIERI, 2012) como uma nomenclatura que faz referência ao italiano da televisão, definindo-se entre dois polos: o falado e o escrito.

Para compreender a variação do *italiano trasmesso*, é importante observar que, entre os estudos linguísticos televisivos, segundo Alfieri e Bonomi (2014), é unânime a relação entre o italiano contemporâneo e as suas variações. Segundo a autora, o italiano veiculado na televisão é caracterizado como "trasmesso", que se refere ao italiano "transmitido", "veiculado", e é um dos eixos da variação diamésica. Tal variação, por sua vez, é marcada pelo meio físico, o canal pelo qual a mensagem é transmitida e cujos polos extremos são o escrito e o falado. O *italiano trasmesso* constitui, portanto,

> Uma modalidade comunicativa que tem algumas características em comum com o falado (o uso da voz, a combinação com códigos não verbais como expressões, gestos) e outras em comum com o escrito (a distância espacial e temporal, a possibilidade de fazer chegar a mensagem a grande quantidade de pessoas, a comunicação "em sentido único", mono-direcional e não bi-direcional, como no falado) (ALFIERI; BONOMI, 2014, p. 9)[68].

Observa-se, ainda, que o texto televisivo não é homogêneo e linear, mas marcado de um "macro-texto de fluxo", que, por sua vez, compõe-se de elementos como intervalos comerciais, legendas, imagens, palavras, entre outros, considerando ainda que tais elementos variam de acordo com o gênero de programação. Nesse enquadramento, o *italiano trasmesso* funciona como uma variação da língua padrão que se apresenta em três macrogêneros de

[67] Os termos no original são: italiano medio (standard) o dell'uso comune colto; italiano popolare (regionale); dialetto italianizzato e dialetto locale rustico.

[68] "Una modalità comunicativa che ha alcune caratteristiche in comune con il parlato (l'uso della voce, la combinazione con codici non verbali come espressioni, gesti) e altre in comune con lo scritto (la distanza spaziale e temporale, la possibilità di far pervenire il messaggio a grandi quantità di persone, la comunicazione 'a senso unico', monodirezionale e non bidirezionale come nel parlato)."

programação, a saber: informação, entretenimento e ficção. Nesse sentido, o *italiano trasmesso* da informação diz respeito à linguagem jornalística; apresenta-se de modo mais formal e mais próximo ao idioma escrito. Já o *italiano trasmesso* do entretenimento diz respeito a todo tipo de produção televisiva que vise divertir o telespectador, tais como os programas de auditório, os *talk shows* e os *reality shows*. Assim, a língua usada nessas produções tende a ser mais próxima daquela falada pela maior parte da população. Por último, o *italiano trasmesso* de ficção diz respeito às produções que apresentam um roteiro prévio com diálogos e atores que o interpretam em uma língua não tão formal quanto a do italiano de informação, mas também não tão flexível quanto o italiano do entretenimento. São exemplos de *italiano trasmesso* de ficção: os seriados, as minisséries e as novelas, e é exatamente nos gêneros ficcionais em que reside, em maior grau, a verossimilhança entre a língua da televisão e a língua dos telespectadores. Isso porque os gêneros de ficção envolvem uma trama, que precisa estar inserida em um determinado contexto histórico, geográfico e social, de modo que esse contexto se reflete nas falas das personagens. Assim, dentre os gêneros televisivos, a ficção comporta os subgêneros de programação mais próximos à fala real, com suas múltiplas variações.

Vale dizer, porém, que as primeiras minisséries adaptadas de literatura tendiam a expressar a linguagem mais próxima ao registro literário. Essas primeiras minisséries eram chamadas de *sceneggiato* (plural: *sceneggiati*). Embora eu adote, nesta tese, a concepção de Grasso (2002) – conforme expliquei na introdução –, que considera minissérie e *sceneggiato* sinônimos, é importante destacar algumas nuances que esboçam certas diferenças na concepção de Alfieri et al. (2010, p. 130). Para as autoras,

> Este tipo de produção [minissérie] se configura pela função neo-identitária e como herdeira direta do *sceneggiato* pela fórmula da narrativa breve. A minissérie se diferencia, todavia, do seu arquétipo em parte pelo caráter de divulgação, não mais pedagógico, mas, sobretudo, pela sua ascendência não mais teatral, mas cinematográfica[69]. (grifo meu)

Nessa citação, temos claramente a função pedagógica em oposição à função neo-identitária do texto televisivo, marcando duas características importantes a serem observadas. A consolidação da identidade italiana por meio das minisséries se deu, inicialmente, de modo didático, refletindo a língua literária (que na concepção de Berruto (2008) é denominada

[69] "Questo tipo di produzione [miniserie] si qualifica per la funzione neoidentitaria, e come erede diretto dello sceneggiato per la formula del racconto breve. La miniserie si differenzia tuttavia dal suo archetipo in parte per l'intento divulgativo e non più pedagogico, ma soprattutto per l'ascendenza non più teatrale ma cinematografica".

italiano standard letterario) e, posteriormente, de forma não pedagógica, resgatando um modo próprio de produzir minisséries, chamado *fiction all'italiana*. Dito isso, é importante nos reportarmos aos primórdios da televisão e a um dos seus principais objetivos: instruir. Nesse sentido, corroborando com Burke (2010), no que tange à relação entre instrução e televisão, Raymond Williams (2016, p. 65) afirma que:

> Um serviço educacional desenvolvido, como os programas da BBC ou da IBA, os programas escolares da televisão pública norte-americana ou a Universidade Aberta da Grã-Bretanha, é uma demonstração significativa de algumas das verdadeiras possibilidades da televisão.

Sendo assim, a televisão italiana imitou o modelo *telescuola* adotado na França, em 1952, e na Inglaterra, em 1957, ocorrendo, no entanto, em 1958, uma parceria entre a RAI e o Ministério da Educação para a criação de algo que poderíamos comparar ao formato do antigo projeto brasileiro *Telecurso 2000*[70], visto que se tratava de um curso profissional para jovens e adultos. Roberto Farné (2003, p. 25), discorrendo a respeito da política educacional italiana, descreve o que foi o *telescuola* do seguinte modo:

> Era um curso de formação profissional industrial regular destinado às pessoas que, por razões familiares ou econômicas ou devido à falta de estrutura escolar, não tinham prosseguido os estudos após o ensino fundamental. Tratava-se não só de jovens, mas também de pessoas maduras que, então "fora de faixa" para frequentar a escola, poderiam também obter uma qualificação profissional sem o constrangimento psicológico de voltar a sentar-se nos bancos escolares[71].

Com isso, é relevante, dentro dos estudos de televisão italiana, atentar-nos para essa estreita relação entre a televisão e o conhecimento, pois o período didático dessa mídia deixou resquícios na grade de programação atual. Se antigamente a televisão italiana se preocupava em formatar exemplos de um ideal de língua e de família, hoje essa mídia faz uso de um didatismo para entreter os telespectadores de todas as idades, de modo que a RAI, com o passar dos anos, criou novos canais dedicados exclusivamente a conteúdos educativos,

---

[70] O Telecurso 2000 foi um projeto de ensino dos anos 90 em formato de programa de televisão produzido pela Fundação Roberto Marinho e pela TV Cultura para atender jovens fora da faixa etária escolar que não haviam terminado os estudos. O projeto correspondia aos supletivos de 1.º e 2.º graus (atualmente chamados de ensino fundamental e médio) e cursos técnicos profissionalizantes. Para maiores informações, consultar o site: https://www.educabrasil.com.br/telecurso-2000/. Acesso em: 29 jan. 2021.

[71] "Si trattava di un regolare corso di avviamento professionale a indirizzo industriale rivolto a quelle persone che, per ragioni famigliari, economiche o per la mancanza di strutture scolastiche, non avevano perseguito nell'istruzione postelementare. Poteva trattarsi non solo di soggetti ancora giovani, ma anche di persone mature che, ormai 'fuori tempo' per la frequenza scolastica, avrebbero potuto ugualmente ottenere una qualificazione professionale senza l'imbarazzo psicologico di tornare a sedere sui banchi di scuola".

como o *RAI scuola,* o *RAI cultura* e o *RAI storia*, que disponibilizam na TV aberta uma grade de programação dedicada às escolas, à cultura e à história, respectivamente.

3.3 OS ESTUDOS DE MÍDIA E TELEVISÃO

Tal como discutido, a televisão foi o instrumento social capaz de promover a língua e a literatura nacional dos países europeus, o que a torna importante no processo de formação da identidade nacional na Itália. Contudo, para compreender tal fenômeno, é necessário entender como se configura essa mídia.

Williams (2016) trata, em sua obra, da história social da televisão e discute como essa tecnologia modificou o mundo. O surgimento dessa mídia, segundo o autor, alterou todos os sistemas de comunicação que existiam antes dela e também as formas de se relacionar socialmente. Nesse sentido, é coerente pensar que a sociedade foi remodelada a partir dessa tecnologia, de modo que o comportamento das pessoas foi – e é, até hoje – influenciado por ela. Embora fosse evidente o alcance dessa mídia em todo o mundo, o seu modo de operar variava muito de um país a outro, já que a oferta da programação estava condicionada ao nível de qualidade e ao grau de liberdade no contexto de produção nacional. Porém,

> Com todas essas distinções e diferenças [...] algo é comum à experiência televisiva em contextos tão variados: 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)[72].

Antes do advento da TV, muitas eram as demandas em torno dos sistemas de comunicação, visando atender ao sistema militar e à expansão comercial. Entretanto, a expansão econômica e industrial aliada à centralização do poder político demandou também a expansão das informações. Williams (2016, p. 34) usa como exemplo a Grã-Bretanha para explicar a evolução das mídias ocorrida ao longo da história. Segundo o autor,

> Na Grã-Bretanha, o desenvolvimento da imprensa se deu em diferentes estágios de formação em períodos de crise: a Guerra civil e a criação da

[72] "Con tutte quelle distinzioni e differenze, tuttavia, qualcosa accomuna l'esperienza televisiva in contesti così vari: 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".

> Commonwealth, quando foi definida a forma do jornal; a Revolução Industrial, quando novas maneiras de jornalismo popular foram estabelecidas sucessivamente; as grandes guerras do século XX, quando o jornal se tornou uma forma social universal.

Anterior à televisão, o rádio era o veículo de comunicação mais popular e presente na casa das pessoas, mas o seu desenvolvimento era muito mais lento se comparado ao da televisão. Depois do rádio, surgiram a fotografia, o cinema e o telefone, tecnologias importantes para preparar os vários países para receberem aquele que seria "o meio hegemônico por excelência da segunda metade do século XX" (MACHADO, 2000, p. 15). Assim, o surgimento da televisão foi o resultado de uma série de progressos em outros campos tecnológicos.

O rádio e a televisão, ainda que fossem aparelhos individuais, tornaram-se meios de comunicação de massa, e cabe dizer que o rádio era um aparelho de custo acessível, ao contrário da televisão, que, no seu início, tinha custos muito elevados, o que me leva a concluir que ela demorou muito mais do que o rádio para, de fato, atingir as massas. Vale aqui ressaltar que a palavra "massa" assumiu, no século XX, uma conotação pejorativa como algo relacionado a grandes números e ao popular, ao mesmo tempo. Desse modo, era fácil propagar e manipular para a massa populacional qualquer discurso ideológico e, tal qual os livros e os jornais, era necessário ler e interpretar que tipos de discursos eram veiculados na televisão. Contudo, muitas pessoas, considerando o interesse da informação e do entretenimento, não eram ainda capazes de "ler" as mensagens por trás da programação exibida por essa nova mídia. Com base nisso, cabe aqui citar Italo Calvino ([1983] 2002, p. 118) que, a respeito da leitura de mundo e dos discursos que nos rodeiam, diz que:

> Há quem, para ter contato com o mundo exterior, limita-se a comprar o jornal todas as manhãs: eu não sou tão ingênuo. Sei que dos jornais só consigo uma leitura do mundo feita por outros [...]. Outros, para escapar ao domínio do mundo escrito, ligam a televisão. Mas sei que todas as imagens, mesmo as transmitidas ao vivo, fazem parte de um discurso construído, tal qual nos jornais[73].

Nesse sentido, o principal modelo de referência do serviço público europeu é o de John Reith, idealizador da *British Broadcasting Corporation* (BBC), emissora inglesa que levava em conta a identidade e a unidade do país. Contudo, ao contrário do que ocorria na

---

[73] "C'è chi, per avere un contatto col mondo di fuori, si limita a comprare il giornale ogni mattina: Io non sono così ingenuo. So che dai giornali posso trarre solo una lettura del mondo fatta da altri […] Altri, per sfuggire alla presa del mondo scritto accendono la televisione. Ma io so che tutte le immagini, anche quelle colte più dal vivo, fanno parte d'un discorso costruito, tal quale a quelle dei giornali".

Itália, a BBC possuía maior autonomia e, apesar de pública, não sofria censura política. Tal era a sua liberdade que a BBC manteve o seu caráter de serviço público mesmo depois das TVs privadas, sendo que a primeira emissora comercial surgiu na Inglaterra em 1955, a *Independent television* (ITV), uma rede de televisão inglesa aberta que atualmente compete com a BBC pela liderança de audiência.

A televisão europeia, na sua origem, baseava-se no conceito de serviço público e era, portanto, vista como um bem de consumo nacional que o Estado podia garantir e gerir, como o gás e a energia. Como resultado, o Estado tinha o monopólio da televisão e, consequentemente, não havia concorrência, deixando a população sem muita escolha. Esse monopólio fazia parte do modelo europeu de comunicação pública que, para Leal Filho (1997), se sustentava na sua dimensão cultural. Logo,

> [...] na prática, o rádio e depois a televisão vinham somar-se aos empreendimentos culturais responsáveis por gerar e disseminar a riqueza linguística, espiritual, estética e ética dos povos e nações. Eles colocavam no mesmo setor da sociedade em que estavam localizadas as universidades, as bibliotecas e os museus, e a população os reconhecia dessa forma, distante da esfera dos negócios ou da política de partidos ou grupos. A constatação de que a BBC é chamada por muitos britânicos de "tia" e a RAI de *mamma* de parte dos italianos reforça a ideia de que essas emissoras integram o patrimônio cultural de suas respectivas nações (LEAL FILHO, 1997, p. 18, grifos no original).

Assim, conforme defendido pelo autor, noto que a televisão era uma forma de empreendimento cultural, capaz de propagar diversas mensagens, de várias esferas diferentes. Ou seja, capaz de construir sentidos nas sociedades, de alterar as relações sociais, de disseminar determinados usos da língua, entre tantas outras funções. Observo, ainda, que a relação das pessoas com essa mídia se refletia até na forma como algumas emissoras eram chamadas, como "tia" ou "mãe". A respeito da relação da televisão com a sociedade, vale acrescentar que:

> O conceito de serviço público nasce, por isso, em um panorama mundial bem específico e se desenvolve de acordo com percursos e estratégias que variam de um país a outro. Não é um conceito unitário, monolítico, atemporal: é antes uma ideia guia que sofreu numerosas modificações ao longo das décadas e que, atualmente, enfrenta novos desafios (GRASSO, 2011, p. 47)[74].

[74] "Il concetto di servizio pubblico nasce perciò in un panorama mondiale ben specifico e si sviluppa secondo percorsi e strategie diversi da paese a paese. Non è un concetto unitario, monolitico, atemporale: è piuttosto un'idea guida che ha subito numerose modificazioni nel corso dei decenni, e che si trova oggi ad affrontare nuove sfide".

Embora existissem diferenças na relação entre governos nacionais e mercado de comunicação, houve características comuns a todos os países europeus no tocante à origem do serviço público, a saber, por exemplo: a ética da abrangência, a generalidade dos termos dos seus documentos de ordenação jurídica, a pluralidade, o papel cultural das emissoras, o lado positivo da alta politização a que estavam submetidos os serviços públicos de rádio e de televisão e, por último, a relação entre cultura e comércio. Durante muito tempo, as emissoras públicas detinham a hegemonia dos meios de comunicação na Itália. No entanto, é importante evidenciar que, apesar de a televisão ter suas bases no serviço público e esforçar-se para transmitir cultura aos seus telespectadores, em sua primeira fase, somente uma pequena parcela da população do país podia beneficiar-se desse serviço, visto que os primeiros aparelhos de televisão eram muito caros e que prevaleciam os dialetos na maior parte do país. Ainda, havia o fato de que os programas exigiam pré-requisitos culturais que a população rural, por exemplo, não tinha por não ter tido acesso à escola. Desse modo, a gênese televisiva se mostrou contraditória já que, por um lado, tinha como objetivo o serviço público, pautado, sobretudo, na função educativa, mas por outro, excluía as comunidades rurais (que, naquela época, era equivalente à metade do país). Com isso, as pessoas menos favorecidas e não alfabetizadas não conseguiam compreender o conteúdo televisivo.

Como qualquer novidade naquele tempo, a nova mídia causava estranheza e era julgada como prejudicial para as famílias. Na Europa, por exemplo, a televisão reservava as tardes para a exibição da programação infantil, sendo essa auxiliar no processo educativo. Nos Estados Unidos, porém, a programação exibida era usada para veicular campanhas publicitárias de produtos direcionados ao público infantil. Por isso, nesse país deu-se início a um fenômeno de mudança comportamental no tratamento dos pais para com os filhos, visto que a televisão assumiu o papel familiar no que dizia respeito à educação a partir da nova conjuntura social em que estava inserida. Sobre esse assunto, Menduni (2002, p. 69) afirma:

> Eram os anos do *baby boom*, quando a nova pedagogia aconselhava os pais a renunciarem ao controle das crianças por meio de castigos e recompensas e a realizarem seus desejos de presentes e liberdade para evitar traumas psíquicos nos anos vindouros. Afinal, o núcleo mínimo familiar, privado dos avós e idosos, não poderia assistir assiduamente às crianças enquanto seus pais trabalhavam. O grupo de pares (*peers group*) com suas opiniões tornava-se um ponto de referência importante para o jovem, que precisava se

> sentir inserido e aceito por eles. Estes eram os valores transmitidos pelas novas formas de contar histórias na televisão (o *sitcom* em particular)[75].

Williams (2016), por sua vez, chama atenção para a capacidade de manipulação que a televisão exercia sobre as crianças e, por isso, alguns se referiam a ela como o "terceiro pai". Entretanto, segundo o autor, essa ideia parece não ter base porque, em todas as sociedades, as crianças tinham um "terceiro pai", que, por sua vez, era assumido pela figura do professor, do chefe, do padre; ou seja, as crianças passavam por um processo de controle de qualquer modo, independentemente da existência da televisão.

Ademais, por ser um veículo de comunicação de massa, a mídia televisiva sofria preconceito por parte dos intelectuais que, naquele momento, não a imaginavam como um objeto de estudo nas Ciências da Comunicação, nem em outras disciplinas, pois era vista por muitos como o "monstro televisivo", segundo Massimo Scaglioni (2013). O autor defende que os comunistas e os católicos representaram, entre os anos 50 e 80, correntes opostas, uma de controle e outra de projeto, caracterizando diversas posições políticas. Assim, enquanto o partido comunista concebia a televisão como um instrumento de controle ideológico, que se prestava a fins políticos, os católicos defendiam uma programação baseada na evangelização e na censura, que se mantivesse distante do modelo americano de televisão, o qual representava para eles uma ameaça à família tradicional italiana. Portanto, parecia uma utopia imaginar a possibilidade de uma convivência pacífica entre a relativa modernidade da televisão e os valores católicos mais conservadores.

Devido à desconfiança e às críticas ao novo meio de comunicação, poucos foram os estudiosos que buscaram entender as potencialidades dessa mídia e, em consequência, a academia, por muito tempo, resistiu a considerá-la um objeto de estudo. Ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos, a televisão na Itália tinha uma importância social e, consequentemente, não havia apenas entretenimento na grade de programação. Até mesmo os programas voltados ao entretenimento tinham objetivos direcionados à construção e reconstrução nacional, como explica Menduni (2002, p. 43): "Para além das tentativas que tinham sido feitas no período pré-guerra, a televisão se apresentava como um elemento de

---

[75] "Erano gli anni del baby boom, in cui la nuova pedagogia consigliava ai genitori di rinunziare al controllo dei bambini attraverso punizioni e ricompense, e di esaudire i loro desideri di regali e libertà per evitare traumi psichici negli anni avvenire. Del resto, la famiglia nucleare, priva cioè di nonni e anziani, non poteva assistere i bambini con assiduità mentre i genitori erano al lavoro. Il gruppo dei coetanei (peers group, gruppo dei pari) con le sue opinioni diventava un importante punto di riferimento per il ragazzo, che doveva sentirsi inserito e accettato da loro. Questi peraltro erano i valori trasmessi dalle nuove forme di racconto televisivo (la sitcom in particolare)".

reconstrução e um símbolo de bem-estar, um fator de unidade nacional e também de estabilização geopolítica do bloco ocidental"[76].

Ademais, para Dominique Wolton (1996), a televisão é um objeto de difícil análise devido ao seu caráter "banal", ao seu consumo privado – que se reflete na sociedade – e ao seu domínio de poder institucional, político e econômico. Essa dificuldade de análise é inerente aos estudos de intermidialidade, pois consideram que, por meio das mídias, é possível ler e interpretar o mundo, já que elas sempre revelam algo da realidade social. Entretanto, torna-se difícil para o observador ler o mundo social porque são muitas as variáveis e, como consequência, analisar sociologicamente um texto televisivo não exclui, portanto, outros tipos de análise. Dessa forma, em uma sociedade multicultural, na qual muitas interpretações se misturam, torna-se cada vez mais delicada a tarefa de observar o contexto social através das mídias. Nesse sentido, "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'" (BONANNO, 1991, p. 95)[77].

Pelo modo como a televisão se apresenta historicamente, sobretudo na Itália, convém, mais do que limitá-la aos estudos de mídia, inseri-la como objeto de estudo nas ciências correlacionadas à área da Linguística. A partir do redimensionamento da televisão no cotidiano das pessoas, surgiram os estudos teóricos que tomavam a televisão como mídia social no campo das Ciências Humanas, conforme afirmam Casetti e Di Chio (2006), os quais já citei na última seção do capítulo 1.

Partindo, então, de uma análise histórica e científica que toma a televisão como objeto de estudo, Grasso (2011) afirma que essa se trata de uma mídia fundamentada em dois pressupostos: a televisão enquanto oferta para o público e enquanto espelho da sociedade. Enquanto oferta, segundo o autor, tal mídia considera a produção e a indústria cultural; já enquanto espelho, constitui-se "como um discurso, instrumento linguístico através do qual uma sociedade pode falar de si, narrar-se e refletir" (GRASSO, 2011, p. 39)[78]. Assim, se por um lado, a televisão reflete os modelos linguísticos e culturais de uma sociedade, por outro, ela também propõe, inventa e impõe novos modelos aos seus telespectadores. Por esse

---

[76] "La televisione, al di là dei tentativi che erano stati compiuti nell'anteguerra, si presentava come un elemento della ricostruzione e un simbolo del benessere, un fattore di unità nazionale e anche di stabilizzazione geopolitica all'interno del bosco occidentale".

[77] "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'".

[78] "Come discorso, strumento linguistico attraverso il quale una società può parlare di sé, raccontarsi, riflettere".

motivo, considero, neste trabalho, que os modelos de língua e televisão na sociedade italiana evoluíram de modo conjunto.

Apresentadas, então, as possibilidades de análise e interpretação científicas de um texto televisivo no campo das Ciências Humanas, passo ao estudo da televisão como representação da identidade linguística e social da Itália, desde o seu surgimento até os dias atuais.

3.4 HISTÓRIA DA TELEVISÃO NA ITÁLIA

Alguns pesquisadores de televisão italiana buscam um modelo de periodização para o estudo dessa mídia. Tomarei, neste trabalho, a proposta de Grasso (2011), que delimita suas pesquisas nas relações entre política e televisão e no impacto dessas relações na sociedade italiana. O autor propõe uma periodização da televisão italiana, considerando a evolução do meio e o seu impacto social, dividindo a história dessa mídia em três períodos, quais sejam: o primeiro, denominado "a TV do monopólio como instituição" (também conhecido como *paleotelevisione*), que vai de 1954 a 1975; o segundo, intitulado "o advento e desenvolvimento da TV comercial" (também conhecido como *neotelevisione*), que vai de 1975 a 1995; e o terceiro, "o romper das tecnologias", que vai de 1995 aos anos 2000.

No primeiro período, a televisão italiana é fundamentada no conceito de serviço público, seguindo o modelo britânico e baseado em três pilares: informar, educar e entreter. Esse modelo separa a televisão da indústria, ao contrário do que se praticava na mesma época nos Estados Unidos, pois a televisão americana achava no cinema o seu padrão cultural. Já o segundo período é marcado pela televisão comercial, pautada no *marketing* e na publicidade. Nesse momento, a televisão centrava a sua preocupação no público, e o enfraquecimento do conceito de serviço público coincidia com o conceito de *neotelevisione*, no qual, diferentemente do período da *paleotelevisione*,

> O entretenimento torna-se o elemento dominante da comunicação televisiva, aposentando a "tríade Reithiana", [sendo] inconcebível ocupar toda a noite com um só gênero. Deve-se procurar um instrumento que convide a maioria do público a se fazer presente em frente à tela (MENDUNI, 2010, p. 25)[79].

[79] "L'intrattenimento diventa l'elemento dominante della comunicazione televisiva, mandando in soffitta la 'triade reithiana', e non ci si può più permettere di occupare una intera serata con un genere. Si deve cercare uno strumento che permetta di convocare in ogni momento la maggior parte del pubblico presente davanti al teleschermo".

Foi nesse período que a televisão passou a ser estudada mais seriamente dentro dos Estudos da Comunicação e também por autores mais próximos da literatura, como por exemplo: Raymond Williams e Umberto Eco. Por fim, o terceiro período marca o fim do monopólio da televisão a partir do advento da internet, em 1995, e dos satélites digitais que determinaram a internacionalização do fluxo televisivo e, portanto, disponibilizavam uma multiplicidade de canais, aos que podiam pagar. Assim, "entre 1995 e 2000, entraram em cena três consistentes alternativas potenciais para a televisão generalista: a TV digital, a telefonia celular e a internet" (MENDUNI, 2010, p. 29)[80].

Já na Itália, a crítica televisiva era considerada um campo desconhecido, sem base teórica, sem metodologia e sem linguagem própria. Por isso, os primeiros estudos sobre as origens da televisão italiana se deram apenas na década de 80. Um pouco antes disso, em 1972, no Prix Italia[81], Eco já tentava definir critérios teóricos e metodológicos, a princípio emprestados da literatura, para definir e ordenar as ideias que existiam sobre TV, a fim de tornar possível enxergá-la como um objeto de análise (GRASSO, 2013).

Segundo Cecilia Penati (2013), nos primeiros anos da televisão, muitos escritores assumiram o papel de críticos televisivos, de modo que, nas duas primeiras décadas, a TV não era vista como uma arte, mas apenas como uma tecnologia que chegava às casas dos telespectadores para transmitir formatos já prontos de espetáculos como o teatro, o cinema e o esporte. Nesse sentido, a TV era tomada como objeto de análise, mas os métodos aplicados a ela eram aqueles usados nas Ciências Humanas, em especial, na literatura. Para Penati (2013, p. 204), "o percurso de institucionalização da crítica [televisiva] na Itália passa também pela forte afirmação da sua legitimidade como disciplina"[82]. Segundo a autora, somente com Beniamino Placido, por meio da sua obra *La televisione col cagnolino*, em 1993, foi que a crítica televisiva se mostrou mais sólida enquanto área de conhecimento. Nesse sentido, vale dizer que:

> O entrelaçamento do mundo literário com a crítica televisiva constitui uma das especificidades nacionais mais significativas da história da telinha, sendo um ponto de observação privilegiado para captar as dinâmicas históricas de

[80] "Tra il 1995 e il 2000 sono messe in campo tre consistenti alternative potenziali alla televisione generalista: la tv digitale, la telefonia cellulare, internet".

[81] Concurso anual promovido pela RAI para aferir a qualidade da programação de televisão, rádio e, atualmente, internet. A primeira edição ocorreu em 1948, dedicada apenas à rádio e, posteriormente, em 1957, passou a ser um concurso também de televisão, que contava com a presença de intelectuais.

[82] "Il percorso d'istituzionalizzazione della critica in Italia passa anche attraverso la forte affermazione della sua legittimità come disciplina".

> afirmação e do desenvolvimento da televisão no panorama cultural italiano, juntamente com o papel das elites intelectuais na mediação dos seus significados para um público mais vasto de leitores e espectadores (PENATI, 2013, p. 206)[83].

Ainda segundo a Penalti (2013), a televisão, em seus primeiros anos, destinava-se a trazer para dentro das casas o entretenimento que, até então, era consumido fora, nos teatros e nos cinemas. Nessa perspectiva, as pessoas da casa se reuniam em volta da TV e celebravam o momento de relaxamento das tarefas domésticas; seu público era, portanto, baseado na coletividade e no espaço público. A televisão se torna, então, o principal veículo de transmissão da língua nacional, por meio da RAI, essa com seu modelo de emissora pública que constitui um símbolo nacional e é parte integrante da memória coletiva dos italianos.

À medida que narra o cotidiano de uma sociedade, a RAI registra seus grandes acontecimentos e escreve, de forma conjunta com o telespectador, a história de uma nação, tudo isso por meio de narrativas que se tornaram patrimônio cultural. No que diz respeito à construção da memória coletiva por meio de narrativas, Maria Cristina Munglioli (2008, p. 4), afirma que:

> [...] a constituição do sentimento de nacionalidade passa necessariamente pelas narrativas literárias ou televisuais produzidas pelas populações que conseguem dessa forma criar/manter referenciais comuns o que possibilitaria ter sentimentos e valores comuns e as elevaria à condição de povo. Esse processo compreende toda sorte de textos: escritos, orais, pictóricos, audiovisuais, etc. Todos esses textos entram na composição daquilo que Halbwachs (1990) denominou memória coletiva.

Para compreender melhor a questão da memória, recorro a Maurice Halbwachs (1990), que faz uma distinção entre memória individual e memória coletiva, ambas limitadas no espaço e no tempo, embora com limites diferentes. Assim, quando nós fazemos parte de uma nação, conhecemos a sua história por meio dos documentos ou dos testemunhos dos que viveram os acontecimentos do passado e ocupam, portanto, um lugar na memória da nação, da qual não podemos, de fato, lembrar-nos, porque não fomos participantes de tais acontecimentos. Entretanto, podemos imaginá-los por meio de suas inscrições simbólicas "[...] pois toda história da nossa vida faz parte da história em geral" (HALBWACHS, 1990,

---

[83] "Gli intrecci tra mondo letterario e critica televisiva costituiscono una delle più significative specificità nazionali della storia del piccolo schermo, un punto di osservazione privilegiato per cogliere le dinamiche storiche di affermazione e sviluppo della televisione nel panorama culturale italiano, insieme al ruolo delle élite intellettuali nel mediarne i significati per un pubblico più ampio di lettori e spettatori".

p. 55). Nesse sentido, a televisão opera com a memória de uma comunidade e insere seus telespectadores no curso da história de seu povo. Assim,

> [...] a televisão destaca-se na constituição do sentimento de nacionalidade, pois constrói/desconstrói mecanismos que permeiam a constituição de discursos sobre os mais diversos aspectos da sociedade – sociais, culturais, econômicos, dando-lhes sentido, atribuindo-lhes valor, organizando-os, estabelecendo vínculos, mesmo que seja pela contradição, pela negação ou pelo esquecimento (MUNGIOLI, 2008, p. 5).

Diante do exposto, no que concerne à Itália, convém questionar em que medida a televisão representa efetivamente o país como nação, tendo em vista que RAI e Mediaset, principais grupos de comunicação, dominaram o panorama televisivo italiano até o início dos anos 2000 e elegeram Roma e Milão, regiões do norte do país, para sediarem os seus centros de produção. Com isso, as primeiras transmissões televisivas eram destinadas à classe média urbana e, nesse sentido:

> No projeto de instalação dos repertórios que teriam assegurado a difusão do sinal televisivo sobre todo o território nacional, dos quais, de qualquer modo, teria sido excluído o Sul até a finalização da rede; pensou-se até mesmo em diferenciar territorialmente a programação, como foi feito logo depois da Segunda Guerra com as redes radiofônicas (Rossa e Azzurra), definindo um canal para o Norte e outro para Roma. Felizmente, os responsáveis pela Rai se deram conta dos efeitos prejudiciais que tal bipartição teria feito em um país recém-saído de um dilacerante conflito mundial e historicamente condicionado a séculos de divisão sociopolítica (ALFIERI, [2009] 2012, p. 212)[84].

Ademais, o advento da televisão na Itália data de 1952 com a RAI, mas as primeiras transmissões ocorreram para fins de experimento de modo muito limitado durante o regime fascista italiano, através do *Ente Italiano per le Audizioni radiofoniche* (Ente Italiano para Audições Radiofônicas – EIAR). A EIAR, por sua vez, era uma remodelação da antiga *Unione Radiofonica Italiana* (União Radiofônica Italiana – URI), de 1924, que transmitia apenas o sinal de rádio. Em 1927, por meio de um decreto legislativo, a URI se tornou EIAR, emissora oficial do governo de Mussolini, usada para propagar os ideais do regime. Contudo,

---

[84] "Nel progetto di installazione dei ripetitori che avrebbero dovuto assicurare la diffusione del segnale televisivo su tutto il territorio nazionale, da cui sarebbe rimasto escluso in ogni caso il Sud fino al completamento della rete, si pensò addirittura di differenziare territorialmente la programmazione, come si era fatto nell'immediato dopoguerra con le reti radiofoniche (la Rossa e l'Azzurra), definendo un canale per il Nord e uno per Roma. Fortunatamente i responsabili della Rai si resero conto degli effetti deleteri che simile bipartizione avrebbe avuto in un paese appena uscito da un dilaniante conflitto mondiale e storicamente condizionato dalla secolare divisione sociopolitica".

por dois anos, a RAI fazia transmissões de modo irregular, apenas para fins de teste. A primeira transmissão oficial da emissora se deu, de fato, em 3 de janeiro de 1954.

A RAI, assim como quase todas as emissoras europeias, era dominada direta ou indiretamente pelo Estado. Em 1961, surgiu a RAI 2, construindo um modelo um pouco diferente, que atendia a outros grupos políticos, e, em 1979, surgiu a RAI 3, que dava voz às programações locais, de modo a revelar os múltiplos contextos sociais existentes em um único país. Posteriormente, em 1978, surgiu a televisão comercial, por meio do grupo Mediaset que, embora inicialmente não fosse controlado diretamente pela política, passou a ser quando seu proprietário, Silvio Berlusconi, em 1994, foi eleito o primeiro-ministro da Itália. Vale dizer que, com essa eleição, Berlusconi consequentemente deteve o domínio de quase todo o sistema televisivo italiano, público e privado. Embora existissem outras emissoras privadas além das pertencentes ao grupo Mediaset, essas se limitavam ao contexto regional, exibindo telejornais locais, esportes e vendas. Por isso, o espaço assumido pelas três grandes redes do grupo Mediaset imediatamente sucessivas aos três canais RAI, com Rete 4, Canale 5 e Italia 1, logo conquistou o controle de 50% da audiência dos telespectadores italianos.

Seguindo o percurso histórico, o responsável pela aculturação e pela padronização linguística da Itália, entre 1961 e 1975, foi Ettore Bernabei, diretor da RAI. Para Scaglioni (2013, p. 42), "Barnabei é talvez, na história da Rai, o mais atento intérprete do controle político da televisão nacional". Sob sua administração, a RAI elaborou o modelo televisivo de "fotoromanzo" ou "romanzo-sceneggiato", nomenclaturas atribuídas às adaptações televisivas de textos literários canônicos. Assim, a RAI, primeira emissora de TV do país, produziu adaptações de grandes clássicos da literatura mundial até chegar à mais famosa de todas: *I promessi sposi*, em 1967.

Com o advento dos canais privados, todavia, a RAI se viu obrigada a mudar a sua programação para poder competir com a concorrência. Dentre essas mudanças, Grasso (2011) destaca: o predomínio da função metalinguística (a televisão cria um discurso sobre ela mesma, baseado na construção de imagens mitológicas de um arquivo de memória coletiva); a desconstrução do sistema de gêneros (os programas assumiam, assim, novos formatos híbridos, mesclando informação e entretenimento, realidade e ficção); e a mudança na relação entre emissor e telespectador (o emissor deixa de ser um mero porta-voz do Estado e se transforma em um amigo do telespectador). Vale citar que, com a concorrência dos diversos canais e o barateamento dos aparelhos de TV, as casas ganharam mais um televisor, pois cada membro da família queria assistir a um programa diferente. Em consequência disso, a TV, que antes agregava, passou a dividir, e prova disso é que a TV italiana tomou novos rumos a partir

da década de 90, sendo acusada de ser a causadora dos males sociais. Para Scaglioni (2013, p. 47), "O advento da televisão comercial, na Itália, nos anos oitenta, representa de maneira simbólica as complexas transformações no universo cultural nacional daquela década e das demais imediatamente posteriores"[85].

A partir disso, considero a existência de uma forte imbricação entre a televisão e a sociedade. Enquanto a televisão pública vivia embates entre culturas históricas que tentavam controlá-la ou projetá-la, o surgimento da TV comercial demarca uma cultura própria e autônoma da TV como mídia. Os canais privados refletiam como um espelho o surgimento de uma nova sociedade italiana, na qual a censura não tinha mais a mesma força, a língua estava evoluindo, o politicamente correto ia pouco a pouco tendo seu sentido ressignificado. Sendo assim, as adaptações televisivas de obras literárias assumiram novos significados na televisão contemporânea, porque o público tornou-se mais exigente e com particularidades bem diferentes daquelas das primeiras décadas da RAI.

Em meio a isso, a RAI começou a redefinir novos espaços e a repensar a sua programação e, por isso, ao contrário de uma televisão pública, moldada nos interesses políticos e controlada por valores católicos, "a televisão comercial desenha os traços de um entretenimento puro, concebido industrialmente, sem 'sentimento de culpa' e sem necessidade de justificativas intelectuais" (SCAGLIONI, 2013, p. 47)[86]. Todavia, vale ressaltar que a televisão privada também tem seus interesses políticos e talvez até mesmo mais que a televisão pública, embora isso não pareça, de modo tão explícito, para a maioria da população. No caso específico da Itália, como já vimos, ocorreu, durante muito tempo, uma espécie de monopólio velado da informação por parte de Berlusconi, que detinha o poder da televisão pública, enquanto político, e da televisão comercial, enquanto empresário (e político ao mesmo tempo, pois, por meio da sua posição política, obteve a concessão dos seus canais privados). A esse monopólio Peter Gomez e Marco Travaglio (2004, p. XXI) deram o nome de "regime midiático", sobre o qual afirmam: "[...] no regime midiático não existem outras televisões. Existe a televisão Única, controlada pelo Dono único, e subdividida convencionalmente em seis canais [...] que refletem todos o mesmo pensamento, os mesmos

[85] "L'avvento della televisione commerciale, in Italia, negli anni Ottanta, rappresenta in maniera simbolica i complessi mutamenti nell'universo culturale nazionale di quel decennio, e di quelli immediatamente successivi".

[86] "la televisione commerciale disegna i tratti di un intrattenimento puro, industrialmente concepito, senza "sensi di colpa" e senza necessità di giustificazioni intellettuali".

interesses, a mesma visão de mundo"[87]. Já no tocante à relação entre *paleotelevisione* e *neotelevisione*,

> A transposição mecânica de programas de um contexto para outro pode determinar um nivelamento e, muitas vezes, uma anulação perceptível da identidade cultural original. Nessa dinâmica, porém, um dos elementos que necessariamente preserva a distinção de identidade é a língua, que alimenta e condiciona os processos de adaptação cultural da produção televisiva, mesmo para além da mera dimensão verbal (ALFIERI, 2012, p. 218)[88].

Para a presente tese, convém observar que a mudança ocorrida do primeiro para o segundo período se deu, sobretudo, no âmbito da linguagem: "com o término do monopólio da RAI, que havia caracterizado o panorama televisivo até os anos setenta, assinalam-se importantes transformações linguísticas nos moldes de construção dos programas" (GRASSO, 2011, p. 34)[89]. Dessa forma, a linguagem televisiva se aproximou ainda mais da coloquial-*italiano parlato coloquialle*, para usar a nomenclatura de Berruto (2008) – de modo que o público passou a se identificar com ela e, consequentemente, tornou-se consumidor de seus produtos nos anúncios. Do mesmo modo, a censura não teve mais a mesma força, pois a programação mudou radicalmente e, como consequência disso, mudou também a língua falada na televisão, distanciando-se cada vez mais do "purismo" linguístico, na medida em que se aproximava do povo. Ou seja, a televisão se adequava à língua coloquial falada pelo público e o público, consequentemente, aquedava-se à televisão, como um espelho da sociedade. Tecidas todas essas considerações a respeito da televisão italiana e a sua influência na cultura e na história do país, chama-nos atenção um questionamento feito por Grasso (2011) em seu livro *Prima lezione sulla televisione*. O autor começa sua obra perguntando por que a televisão de antigamente era melhor do que a televisão da atualidade e responde a essa questão, dizendo que:

> Em primeiro lugar, a televisão de ontem era feita por profissionais do mundo do espetáculo e se destinava à média burguesia: era uma televisão de sala de estar, para a sala de estar. A televisão generalista de hoje, porém, é feita,

---

[87] "[...] nel regime mediatico non esistono altre televisioni. Esiste la televisione Unica controllata dal Padrone Unico e suddivisa convenzionalmente in sei canali [...] che riflettono tutti lo stesso pensiero, gli stessi interessi, la stessa visione del mondo".

[88] "La traslazione meccanica di programmi da un contesto all'altro può determinare un livellamento e spesso un autentico azzeramento percettivo dell'identità culturale originaria. In simile dinamica, peraltro, uno degli elementi che preserva per forza di cose la distinzione identitaria è proprio la lingua, che alimenta e condiziona i processi di adattamento culturale della produzione televisiva, anche al di là della mera dimensione verbale".

[89] "Col tramonto del monopolio Rai, che aveva caratterizzato il panorama televisivo fino agli anni Settanta, si segnalano importanti trasformazioni linguistiche nelle modalità di costruzione dei programmi".

> sobretudo, por pessoas comuns e se destina às camadas mais vulneráveis da população (GRASSO, 2011, p. 45)[90].

No entanto, com o passar do tempo, tal mídia se modificou e perdeu o seu caráter didático, bem como mudou o seu discurso. Aproximou-se, assim, do mundo do seu telespectador, visando atender ao seu público e não mais a demandas políticas, como ocorria na sua primeira fase. A televisão, então, deixou de ser burguesa para assumir a língua e a identidade do povo. Logo, o autor também questiona se faz sentido, ainda, falar sobre serviço público na TV italiana atual, pois, no contexto dos canais por assinatura, a RAI se tornou uma televisão para o público menos favorecido e, como símbolo nacional da memória coletiva, precisou assumir outros modelos na sua grade de programação.

Com a Lei Gasparri (Legge Gasparri)[91], que se referia ao sinal digital, a RAI passou a fazer transmissões digitais e, com o avanço das tecnologias, via internet. Ademais, com os aparelhos de TV *smart*, a Netflix e a TV a cabo, a RAI também se viu obrigada a introduzir novas plataformas para se modernizar, como a RAI *play*, por exemplo. Com o intuito de se tornar competitiva para as plataformas privadas, a emissora criou uma série de canais específicos, como a RAI Movie, a RAI Storia, entre outros, e, desse modo, "um serviço público nacional pode manter um papel de guia no sistema televisivo, conseguindo fazer de sua marca um símbolo da identidade e unidade nacional" (GRASSO, 2011, p. 51)[92]. Para fechar as considerações sobre a evolução da língua e da televisão na sociedade italiana do século XX, vale retomar a discussão de Alfieri e Bonomi (2014, p. 13) sobre as diferenças entre a televisão italiana do passado e a do presente. Para as autoras,

> [...] a televisão, em suas origens, absorvia a missão de construir a identidade cultural, moral e também linguística da comunidade nacional, enquanto a televisão de hoje se limita a impor modelos de identificação adaptáveis transversalmente a várias subcomunidades sociais (mulheres, jovens, idosos etc.) de caráter transnacional[93].

---

[90] "In primo luogo, la televisione di ieri era fatta da professionisti del mondo dello spettacolo e si rivolgeva alla media borghesia: era una televisione da salotto, per il salotto. La televisione generalista d'oggi, invece, è fatta soprattutto dalla gente comune e si rivolge primariamente alle fasce più deboli della popolazione".

[91] Lei sobre o sistema rádio-televisivo italiano, aprovada no Parlamento em 2004, que tratou, dentre outras questões, da passagem do sinal analógico para o digital.

[92] "un servizio pubblico nazionale può mantenere un ruolo guida nel sistema televisivo, riuscendo a fare del suo marchio un simbolo dell'identità e unità nazionale".

[93] "[...] la televisione delle origini assolveva la missione di costruire l'identità culturale, morale e anche linguistica della comunità nazionale, mentre la televisione di oggi si limita a imporre modelli di identificazione adattabili trasversalmente a varie sottocomunità sociali (donne, giovani, anziani ecc.) di carattere trasnazionale".

Visto como se deram os fatos históricos relacionados à língua italiana e à televisão no país, bem como entendendo a inter-relação existente entre elas, a seguir, passo à classificação dos gêneros televisivos com destaque para a ficção.

3.5 GÊNEROS TELEVISIVOS E FICÇÃO ITALIANA

Alfieri e Bonomi (2014) apresentam, de modo bastante didático, a estruturação da variação do *italiano trasmesso*, termo já explicitado na seção 3.2, que diz respeito ao italiano transmitido na televisão. Aos três macro-gêneros de programação na televisão – definidos por Sabatini (1985) como: informação, entretenimento e ficção – também já discutidos nesta tese, as autoras acrescentam um quarto macrogênero: a "cultura-educação". Esses quatro macrogêneros, por sua vez, dividem-se em vários subgêneros, dos quais concentro-me apenas na ficção. Para melhor caracterizar o estudo da ficção, trago, aqui, a definição apresentada por Grasso (2002, p. 261-262), que considera esse elemento:

> Um macro-gênero que abraça todos os textos baseados na invenção narrativa, na construção de um mundo verossímil [...]. De um ponto de vista televisivo, a ficção pode ser articulada em uma variedade de subgêneros que se diferenciam de acordo com o formato, a origem e as características históricas, o uso ou não de mecanismos narrativos da serialidade, a inserção na grade de programação e assim por diante[94].

A respeito disso, Alfieri e Bonomi (2014, p. 99) afirmam que "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" (grifos no original)[95]. Já Menduni ([1998] 2002) divide esse macrogênero nos seguintes subgêneros: *commedie radiofoniche* (radionovela), *sitcom* (séries de comédia) e *telefilm* (seriados). Machado (2000), por sua vez, ao falar de ficção, diz que os programas de TV são produzidos em forma de blocos e define seu caráter serial como uma "apresentação descontínua e fragmentada do

---

[94] "un macrogenere che abbraccia tutti quei testi basati sull'invenzione narrativa, sulla costruzione di un universo verosimile [...]. Da un punto di vista televisivo, la fiction può essere articolata in una varietà di sottogeneri che si differenziano per il formato, l'origine e le caratteristiche storiche, il ricorso o meno ai meccanismi narrativi della serialità, la collocazione in palinsesto e così via".

[95] "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".

sintagma televisual" (MACHADO, 2000, p. 83), defendendo a existência de três tipos de narrativas seriadas na televisão, que ele divide em primeiro, segundo e terceiro casos.

O primeiro caso, de acordo com Machado (2000), envolve telenovelas, séries e minisséries e é chamado teleológico porque apresenta basicamente uma narrativa que se desenvolve de modo linear ao longo dos capítulos. Já o segundo apresenta uma narrativa também linear com as mesmas personagens, mas que é completa e autônoma em cada episódio. Finalmente, o terceiro caso é ainda mais autônomo, visto que as personagens e os cenários podem mudar e as narrativas não são lineares. Nesse caso, cada episódio é totalmente diferente do outro, de modo que não há nenhuma ligação com os episódios anteriores ou posteriores, ainda que a temática seja sempre a mesma. Importa-me, para esta pesquisa, apenas a narrativa de primeiro caso, em que:

> [...] temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos. É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries. Esse tipo de construção se diz teleológico, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais (MACHADO, 2000, p. 84).

Os modelos de produções seriais, segundo Machado (2000), equiparam-se aos modelos de produção em série da indústria automobilística, e essa comparação decorre do caráter comercial que a televisão assumiu. Com isso, as produções seriais passaram a ocupar um importante espaço na grade das emissoras de TV, rendendo programas muito lucrativos. Sobre isso, Menduni ([1998] 2002, p. 37) argumenta que:

> Assim como no rádio, a ficção adotou imediatamente um modelo de série: as pessoas em casa se acostumavam aos programas com horários fixos, as personagens se tornaram familiares, a audição era previsível, os riscos de produção foram reduzidos e os custos de montagem e encenação foram reduzidos, especialmente se houvesse a perspicácia de ambientar a história em cenários internos[96].

Desse modo, o modelo de narração de serialidade televisiva tem sua origem em outros modelos já existentes na literatura, principalmente nos folhetins:

---

[96] "Come in radio, la fiction adottò subito un modello seriale: le persone a casa si abituavano ad appuntamenti fissi, i personaggi diventavano familiari, l'ascolto era prevedibile, i rischi di produzione abbattuti e le spese di scenografia e allestimento ridotte, soprattutto se si aveva l'accortezza di ambientare la storia in interni".

> Tal como a ficção e o teatro clássico e moderno, precisamente por ser dotada de múltiplos subgêneros textuais, a ficção televisiva pode certamente ser considerada um macrogênero e, do ponto de vista da recepção, pode ser equiparada a formas de produção imaginária que, tal como a literatura e a paraliteratura, envolvem modos coletivos de identificação e fruição simbólica (BONANNO, 2002, p. 39 apud ALFIERI et al., 2010, p. 83)[97].

Segundo Alfieri e Bonomi (2014), a ficção italiana apresentou três fases: a primeira (1950-1975) com a produção de adaptações de romances literários (ditos *teleromanzi* e *sceneggiati* – já tratados anteriormente); a segunda (1976-1995) com a importação de programas americanos e europeus; e a terceira (1996 – atualidade) com a retomada da produção nacional com seriados *indigenizzati*. A primeira fase foi marcada pelo didatismo e pelo nacionalismo e, por esses motivos, as produções dessa época foram, em sua maioria, adaptações de obras literárias para fins educacionais, como já discutimos anteriormente. Um exemplo de adaptação nessa primeira fase é a minissérie *I promessi sposi*, de Bolchi ([1967] 2013), que será contextualizada no capítulo 3 e analisada no capítulo 4.

Já a segunda fase, inserida no período da *neotelevisione*, foi marcada pelo surgimento da televisão comercial com o predomínio da telenovela. Com esse subgênero de ficção, houve mudanças no âmbito cultural e linguístico em comparação com a primeira fase, porque as produções da segunda fase foram voltadas para o entretenimento, de modo que representavam a sociedade italiana com seus costumes e sua língua de uso. Um exemplo de adaptação nessa segunda fase foi a minissérie *I promessi sposi*, de Nocita (1989), que também será contextualizada no capítulo 3 e analisada no capítulo 4, e do trio Lopez, Marchesini e Solenghi (1990), que foi excluída do corpus, pois, como mencionado, tratava-se de uma paródia. Sobre a segunda fase, vale ressaltar que:

> Na neo-televisão, os gêneros tradicionais suavizam gradualmente as suas fronteiras mútuas, amalgamadas pelo fluxo, mesmo que alguns deles (especialmente a ficção e as notícias) mantenham uma maior consistência textual e resistência para se deixarem hibridizar. Assim, passamos dos gêneros aos "metagêneros", amplas divisórias dos gêneros tradicionais (MENDUNI, 2010, p. 26)[98].

---

[97] "Al pari della narrativa e del teatro classico e moderno, proprio perché dotata di molteplici sottogeneri testuali, la fiction televisiva può senz'altro considerarsi un macrogenere e, dal punto di vista della ricezione, può essere equiparata alle forme di produzione immaginaria che, come la letteratura e la paraletteratura, comportano modalità collettive di identificazione e fruizione simbolica".

[98] "Nella neotelevisione i generi tradizionali ammorbidiscono gradualmente i loro reciproci confini, amalgamati dal flusso, anche se alcuni di essi (specie la finzione e i notiziari) mantengono una maggiore consistenza testuale e resistenza a lasciarsi ibridare. Dai generi si passa così ai 'metageneri', ampie partizioni dei generi tradizionali".

A terceira fase, finalmente, é marcada por um modo próprio de se fazer ficção, no qual a ficção nacional ganha força e atinge diferentes setores de público, preocupando-se com as questões de mercado. Está inserida, nessa fase, a minissérie *Renzo e Lucia*, de 2004, produzida pelo Canale 5. No tocante aos gêneros televisivos da variação *italiano trasmesso*, a ficção é o gênero "talvez mais eficaz para fins de representação identitária, seja para identidade local, seja para aquela nacional" (ALFIERI; MOTTAPAISARDA, 2008 apud ALFIERI, [2009] 2012, p. 225)[99]. Isso ocorre porque a ficção tende a imitar a realidade da população e a reafirmar os seus valores por meio de um produto serial, fazendo, por isso, parte do ritual de muitas famílias. Essa representação identitária se fazia ainda mais presente nas adaptações televisivas, na medida em que adaptavam para a televisão os romances italianos do século XIX, resultando em uma atualização do patrimônio literário desse país. Assim,

> A minissérie, herdeira direta do *sceneggiato* na sua fórmula de conto breve, mas de declarada descendência cinematográfica, além da linearidade e completude do conto e da qualidade do roteiro, caracteriza-se por uma certa finalidade, típica do romance *sceneggiato* nos anos 50 e 60, de transmitir com fins de divulgação, mais do que com fins didáticos, valores, princípios éticos e políticos (ALFIERI; BONOMI, [2012] 2014, p. 111)[100].

Contudo, esse tipo de representação da identidade mudou nos anos 90, quando os *romanzi sceneggiati* cederam lugar à ficção serial *all'italiana,* um modo próprio de produção televisiva dos italianos, que teve na série *Il Commissario Montalbano*[101], nos anos 2000, uma das suas maiores expressividades nacionais, a partir da supercaracterização de elementos identitários regionais da Sicília, inclusive do dialeto. Nesse caso, é importante perceber como língua e identidade sempre caminharam juntas na programação transmitida pela televisão. Essa transmissão varia de acordo com o tempo, o espaço e o gênero do programa, ou seja, assim como a variação é um fenômeno natural em todas as línguas no cotidiano de seus falantes, ela se torna também natural na televisão, dada a popularização dessa mídia; assim, quanto mais próximo do público, mais próximo da sua realidade linguística.

---

[99] "forse più efficace ai fini della rappresentazione identitaria, sia per l'identità locale, sia per quella nazionale".

[100] "La miniserie, erede diretta dello sceneggiato per la formula del racconto breve, ma di dichiarata ascendenza cinematografica, oltre che per la linearità e la compiutezza del racconto e per la qualità della sceneggiatura, si caratterizza per una certa finalità, propria del romanzo sceneggiato degli anni cinquanta e sessanta, di trasmettere con intenti divulgativi, più che didascalici, valori, principi etici e politici".

[101] Série televisiva produzida e transmitida pela Rai desde 1992, adaptada dos romances do escritor siciliano Andrea Camilleri. Conta as aventuras de um investigador de polícia que desvenda crimes na região da Sicília, sul da Itália, e que frequentemente recebe a visita da sua namorada, habitante de Gênova, norte do país. A série, em sua 14.ª temporada no ano de 2020, apresenta tanto o italiano oficial quanto o dialeto siciliano por meio de suas personagens, sendo um dos maiores fenômenos seriais da TV italiana.

Em consequência disso, dentro de sua grade de programação, a televisão pode assumir registros de fala diferentes. Por esse motivo, em um telejornal, por exemplo, preza-se pelo uso da língua padrão e de uma pronúncia mais "neutra" (embora saibamos que isso não é possível), enquanto em um programa de auditório prevalece a variação diafásica, pois o apresentador tenta se aproximar do público. Em um *reality show*, por sua vez, prevalece a variação diatópica, já que seus participantes são pessoas comuns, de diversos lugares do país, e trazem consigo os seus próprios registros de fala. Assim: "no quadro complexo do italiano televisivo atual, todas as variedades sociolinguísticas (diastráticas, diatópicas e diafásicas) se sobrepõem e se fundem, produzindo um *continuum* de variedades intermediárias, que eram impensáveis no início da televisão" (ALFIERI; BONOMI, [2012] 2014, p. 19)[102]. Com base nesses fatores, defendo que analisar a língua vinculada na televisão subjaz a muitas variáveis, de modo que:

> O texto verbal transmitido na TV é, em princípio, o resultado da relação sinérgica entre autores/diretores/produtores/editores e apresentadores/atores, tendo em conta 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)[103].

Diante do exposto, fica evidente que a relação entre língua e televisão na Itália é uma via de mão dupla na qual uma retroalimenta a outra, e ambas são sustentadas por um terceiro pilar, que é, talvez, o mais importante deles: a consolidação da identidade nacional. Por isso, ao investigar as mudanças ocorridas na grade de programação nacional, desde a sua origem até os dias atuais, emergem questões concernentes às mudanças pelas quais a língua também passou – tal qual seu percurso até assumir a posição de língua nacional –, da mesma forma que a televisão divulgou essa língua como um símbolo da nação.

---

[102] "nel complesso quadro dell'italiano televisivo attuale, tutte le varietà sociolinguistiche (diastratiche, diatopiche e diafasiche) si accavallano e si fondono, producendo un continuum di varietà intermedie impensabile nella tv delle origini".

[103] "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".

4 *I PROMESSI SPOSI* E SUAS ADAPTAÇÕES

Embora não esteja nos objetivos desta tese a análise do texto literário de *I promessi sposi*, mas, sim, a análise comparativa de suas adaptações televisivas, acredito ser necessária, ainda que de forma breve, a contextualização da referida obra dentro do seu cenário histórico e literário. Sendo assim, no presente capítulo, proponho-me, primeiramente, a apresentar um panorama geral da literatura de Manzoni, com destaque para o seu principal romance, *I promessi sposi*. Posteriormente, discuto as adaptações já feitas dessa obra para as diversas mídias e, por fim, sintetizo as suas adaptações no contexto televisivo, evidenciando o corpus desta pesquisa.

4.1 ALESSANDRO MANZONI E *I PROMESSI SPOSI*

Alessandro Manzoni é, de acordo com críticos e estudiosos italianos e estrangeiros, um dos maiores nomes da literatura italiana. A esse respeito, como explica Giorgio Squarotti (1989, p. 409), "Alessandro Manzoni é sem dúvida o escritor italiano que melhor captou e reelaborou os princípios do Romantismo". Ele baseou a sua obra literária em dois grandes temas: a religião e a história e, desse modo, colocou a religião católica como ponto de partida e término de todas as questões morais. De acordo com Squarotti (1989), entre 1812 e 1830, Manzoni escreveu suas obras mais famosas, todas com um fundo religioso, as quais reporto a seguir com seus respectivos anos de publicação: *Inni sacri* (1812-1822), *Marzo* (1821), *Il cinque maggio* (1821), *Il conte di Caramagnolo* (1820), *L'aldechi* (1822), *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819) e a primeira versão de *I promessi sposi.* Na visão de Baldi, Giusso e Razetti (2007, p. 394), "com a publicação de *I promessi sposi*, em 1827, pode-se ter como concluído o período criativo de Manzoni. O escritor assumiu uma posição de destaque através da fórmula do romance histórico que o possibilitou escrever a sua obra prima"[104].

Manzoni nasceu em uma família nobre da região de Lombardia. Seus pais se chamavam Pietro Manzoni e Giulia Beccaria. O pai era escritor e seu avô materno, Cesare Beccaria, era um grande nome do Iluminismo italiano, que ficou conhecido pela autoria do

[104] "Con la pubblicazione dei *Promessi sposi*, nel 1827, si può dire concluso il periodo creativo di Manzoni. Lo scrittore assunse un atteggiamento di distacco verso la formula stessa del romanzo storico, che gli aveva consentito di scrivere il suo capolavoro."

tratado *Dei delitti e delle pene* (1764). Vale dizer que, na verdade, Pietro Manzoni não era o pai biológico de Alessandro Manzoni. Seu genitor era Giovanni Verri, um amante de sua mãe que, na época, era considerada uma das primeiras feministas italianas. Ela se casou com Pietro Manzoni, 26 anos mais velho, traiu-o com Giovanni Verri e, poucos anos depois, separou-se legalmente do marido. Após esses acontecimentos, Giulia Beccaria foi viver em Paris com o novo marido, Carlo Imbonati.

Manzoni, durante a adolescência, passou a viver com a mãe e se deixou influenciar por todo ambiente intelectual da Paris iluminista. Lá conheceu, dentre outros nomes, Claude Fariel, Madame de Stael e o grupo *Idéologues*, formado por intelectuais contrários ao regime napoleônico, visto que este sufocava a liberdade dos cidadãos. Esses intelectuais foram chamados por Napoleão de intelectuais doutrinários, aos quais ele aplicou o termo *idéologue* (ideólogo) de modo depreciativo. O ano de 1810 foi muito importante para o autor porque marca a sua conversão ao catolicismo, fato que teve uma repercussão muito grande em toda a sua obra. Como propõe Bruno Enei (2010, p. 272-273),

> [...] devemos dividir suas atividades literárias anteriores ao ano de 1810 das obras que virão depois de 1810. As anteriores são notáveis, mas são as de um leigo: ideais altíssimos, nobres, de progresso, de liberdade, mas são ideais que falham de calor, de uma convicção religiosa. Depois de 1810, em vez, não haverá sentimento humano que não seja investido por uma religião. Achou uma razão de sua literatura, pondo a humanidade e a religião numa única unidade.

Manzoni dispõe de uma imensa fortuna crítica e é, por isso, um dos maiores nomes da literatura europeia. Segundo Tresoldi (2010), a produção de Manzoni apresentou três fases: a primeira fase se deu entre 1801-1809 e foi marcada pela poesia neoclássica; já a segunda, entre 1810-1827, foi marcada pelo Romantismo e pelo cristianismo e, finalmente, na última fase, temos a publicação de *I promessi sposi* (1840-1842), obra mais representativa do *Risorgimento*, que se tornou patrimônio cultural nacional.

Resumidamente, a trama do romance se passa na região da Lombardia, entre 1628 e 1630, e a narrativa se apresenta na seguinte ordem: don Abbondio é o padre da pequena cidade de Lecco, encarregado de celebrar o casamento dos noivos Renzo e Lucia, jovens operários de uma tecelagem, pobres e iletrados. Todavia, don Rodrigo, nobre espanhol que detém o poder político na região, ameaça o pároco para que ele não realize esse casamento, visto que havia apostado com seu primo a conquista de Lucia. Sendo assim, ordenou que seus empregados invadissem a casa da jovem para raptá-la. Fra Cristoforo, depois disso, aconselhou o casal a fugir e, dessa maneira, providenciou abrigo para Renzo, em Milão, e

para Lucia, em Monza. Contudo, a cidade de Milão, naquele período, vivia fortes revoltas sociais devido ao alto custo de vida e, nesse contexto, Renzo envolveu-se em muitas confusões, inclusive na revolta dos pães[105], incitando a população a lutar por igualdade. Por esse motivo, despertou o ódio dos poderosos daquele lugar, onde começou a sofrer perseguições. Já em Monza, Lucia estava sob a proteção de Gertrude, conhecida como a monaca di Monza que, por sua vez, tinha um amante de nome Edigio, um homem perigoso, que aceitou uma oferta em dinheiro do Innominato- como era chamado o tio de don Rodrigo- para raptar Lucia. Esta, depois de aprisionada no castelo do Innominato, fez uma promessa à Nossa Senhora: caso se salvasse do cativeiro, dedicar-se-ia à vida religiosa. Innominato, por sua vez, converteu-se ao catolicismo e, na tentativa de se redimir de seus pecados, devolveu Lucia para sua mãe. Renzo, nessa época, não sabia do paradeiro de Lucia e, por isso, foi a um lazareto, onde encontrou don Rodrigo em seu leito de morte, devido à epidemia da peste que se espalhava no território europeu. Nessa ocasião, Renzo, aconselhado por fra Cristoforo, perdoou seu inimigo. Posteriormente, encontrou Lucia no mesmo lazareto cuidando dos doentes, mas, ao saber de sua promessa, que implicava o voto de castidade, ficou aflito, assim como sua noiva. Fra Cristoforo, sabendo do ocorrido, liberou Lucia de sua promessa e, finalmente, após dois anos da fuga do casal de Lecco, cidade onde se iniciou a narrativa, os dois retornaram à sua cidade para se casarem na igreja do padre don Abbondio.

O romance aqui estudado conta com um narrador externo (fora de campo) e onisciente. Renzo e Lucia são os símbolos de uma Itália popular e pobre, que sofre injustiças dos seus dominadores, mas que espera pela providência divina. No romance em questão, a aristocracia é representada por don Rodrigo, Innominato e Gertrude (também chamada monaca di Monza), enquanto a plebe é representada pelos protagonistas Renzo e Lucia. Há uma transposição de efeito negativo para o positivo do Innominato, depois de sua conversão, e de Renzo, quando passa de uma posição rebelde a uma rendição à vontade divina. A história, assim, mescla princípios liberais burgueses e religiosos. Para além disso, Manzoni constrói Lucia com base em um exemplo de castidade e de pureza, celebrando as virtudes mais tradicionais da mulher destinada a cumprir os papéis de mãe e esposa. Nessa perspectiva, Manzoni se mostra ousado e corajoso ao colocar no centro das atenções personagens do povo, opondo-se, desse modo, à elite da época. Ao discutir esse ponto, Baldi, Giusso e Razetti (2007, p. 398) afirmam o seguinte:

---

[105] A revolta dos pães, também conhecida como "tumulto di San Martino", foi um protesto que ocorreu em 1628, em Milão. Por conta da carestia e do aumento excessivo do preço do pão, uma multidão reunida em frente a uma padaria da cidade, chamada Forno delle Grucce, deu início a uma manifestação, que culminou em um saqueio do local e se estendeu por toda a cidade.

> [...] nasce nele um novo interesse pela Idade Média cristã, vista como a verdadeira matriz da civilização moderna. A partir do repúdio dessa visão clássica brota também, em Manzoni, uma recusa da concessão heroica e aristocrática que celebra só os grandes, os potentes, os vencedores, e um interesse pelos vencidos, os humildes, as massas ignorantes da história oficial[106].

Percebemos, assim, na obra de Manzoni, personagens que representam traços de uma sociedade real e não somente idealizada. Isso é facilmente constatado pela presença dos fatos históricos, como a peste, a carestia, a luta pelo pão e a dominação espanhola. O fato de o romance ser protagonizado por duas personagens não alfabetizados leva a literatura para mais perto do povo, tornando-a um instrumento de reivindicação social pelos direitos dos menos favorecidos, de modo que o autor recria a Lombardia do século XVII, degradada pela miséria advinda da dominação espanhola e da guerra entre a França e a Espanha pela posse do território italiano. Quanto aos temas desenvolvidos no romance manzoniano, além das denúncias sociais, há também a teologia, a crença na fé católica, como vemos no fato de que:

> Renzo e Lucia têm uma concepção elementar e ingênua da Providência, que identifica *virtude e felicidade*: para eles, Deus intervém infalivelmente para defender e premiar os bons e garantir o triunfo da justiça. Na visão teológica superior de Manzoni, ao contrário, virtude e felicidade podem coincidir apenas na perspectiva do externo: só em uma outra vida há a certeza de que os bons serão sempre premiados e os malvados punidos (BALDI; GIUSSO; RAZETTI, 2007, p. 448-449, grifos no original)[107].

É importante ressaltar, ainda, que a providência divina e as relações de poder se materializam nos discursos das personagens como pontos de partida para qualquer análise que parte do texto manzoniano. Segundo Enei (2010, p. 286):

> [...] três são para Manzoni os elementos que constituem a obra d'arte: primeiro, a verdade – precisa ser honesta, verdadeira, objetiva, histórica, real, não imaginativa, fantástica; deve ser a realidade; segundo: deve ser narrada num modo interessante, que o leitor se interesse por aquilo, que o leitor sinta interesse pelo que lê; terceiro: deve ter como finalidade uma atitude moral, deve educar, ensinar uma coisa.

---

[106] "[...] nasce in lui un nuovo interesse per il Medio Evo Cristiano, visto come la vera matrice della civiltà moderna. Da questo ripudio della visione classica scaturisce anche, in Manzoni, un rifiuto della concezione eroica ed aristocratica che celebra solo i grandi, i potenti, i vincitori, ed un interesse per i vinti, gli umili, le masse ignorante della storia ufficiale".

[107] "Renzo e Lucia hanno una concezione elementare e ingenua della Provvidenza, che identifica *virtù e felicità*: per loro Dio interviene infallibilmente a difendere e a premiare i buoni e a garantire il trionfo della giustizia. Nella superiore visione teologica di Manzoni, al contrario, virtù e felicità possono coincidere solo nella prospettiva dell'esterno: solo in un'altra vita vi è la certezza che i buoni saranno sempre premiati ed i malvagi puniti."

Manzoni escreveu para esse romance três versões, até chegar finalmente à sua versão final, em 1842. A primeira foi escrita entre 1821 e 1823, sob o título de *Fermo e Lucia*, nome dos dois protagonistas. Mais tarde, Fermo se torna Renzo e, então, Manzoni recomeça a trabalhar a obra em 1824, terminando a segunda versão em 1827, chamada de *ventisettanta*. Entre 1840-1842, a versão revisada, chamada de *quaranttena*, que teve como base o dialeto florentino, foi publicada com o título *I promessi sposi* em formato de fascículos e ilustrada por Francesco Gonin, que fez desenhos em xilografia. Vale ressaltar que os caráteres de literatura engajada e vinculação nacionalista foram escolhidos, segundo Tresoldi (2010), como a primeira obra do regime fascista e, por isso, em 1927, foi publicada uma edição especial em homenagem aos 100 anos da primeira publicação de *I promessi sposi*, ilustrada por Giovanni Battista.

Ataide (2016), em sua tese de doutorado, dedicada à crítica literária de Manzoni no Brasil, comenta que a obra manzoniana entrou no território brasileiro por ocasião do casamento entre dom Pedro II e a princesa italiana Tereza Cristina, em 1843, quando os dois países começaram a estabelecer ligações política e cultural. Segundo o autor, o imperador brasileiro visitou Manzoni, em 1871. Apesar de pouco conhecido no Brasil fora do âmbito dos cursos de Letras-Italiano, Manzoni é um dos nomes mais representativos da literatura italiana e teve a sua principal obra, *I promessi sposi*, traduzida para o português do Brasil com o título *Os noivos*.

Dentre as traduções em português do romance, elegi para uso, nesta tese, aquela mais recente, assinada por Francisco Degani, em 2012, e publicada pela editora Nova Alexandria. No prefácio da sua tradução, a prefaciadora, Aurora Fornoni Bernadini, lista seis traduções brasileiras anteriores a essa, as quais menciono, a seguir, com seus respectivos anos de publicação. Segundo ela, três dessas traduções são anônimas; são elas datadas de 1900, 1902 e 1957 e publicadas, respectivamente, pela Empreza Editora, pela Garnier e pelas Edições Paulinas. Tal fato demonstra a invisibilidade da figura do tradutor nessa obra. As demais traduções são assinadas pelos tradutores Raul de Polilo (1947), Marina Gaspari (1971) e Luis Leal Ferreira (1951). A invisibilidade dos tradutores nas adaptações anônimas é, a meu ver, um reflexo do desconhecimento da literatura de Manzoni no Brasil. Nesse sentido, Ataide (2016, p. 203) ao tratar a respeito da pouca visibilidade do romance manzoniano no Brasil, comenta que,

> [...] ainda que a Fortuna Crítica brasileira pareça grande, sua principal virtude é a qualidade e profundidade dos trabalhos. Porém seria ingênuo supor que a penetração de Manzoni e sua obra-prima no Brasil ainda é privilégio de pequena parte do público leitor.

O romance *I promessi sposi* tornou-se, assim, ao longo de mais de um século, um clássico presente na memória coletiva dos italianos. Sua importância se deve ao fato de ser um marco no Romantismo e o primeiro romance histórico italiano no modelo de Walter Scott[108], bem como a primeira obra que serviu de base para estabelecer parâmetros ao processo de unificação linguística da Itália. Por essa razão, o romance é considerado um legítimo representante do Romantismo histórico italiano. Prova disso é que Antônio Cândido (2006), ao fazer considerações sobre o romance histórico, referindo-se a Lukács (2011), retoma a importância do romance de Manzoni para a História, por meio do seguinte trecho de sua obra:

> Em muitos críticos de orientação sociológica já se nota o esforço de mostrar essa interiorização dos dados de natureza social, tornados núcleos de elaboração estética. O próprio Lukács, quando não incorre em certas limitações do secretismo político, indica de maneira convincente que, por exemplo, *I promessi Sposi*, de Manzoni, é um supremo romance histórico porque a construção literária exprime uma visão coerente da sociedade descrita (CÂNDIDO, 2006, p. 22).

Convém, a esse ponto, discorrer sobre o surgimento do Romantismo como movimento literário na Itália. Segundo Baldi, Giusso e Razetti (2007), o termo "romântico" deriva da língua inglesa "romantic" e surgiu, pela primeira vez, na Inglaterra, aplicado às narrações fantásticas com um sentido pejorativo. Posteriormente, apareceu na França, perdendo a conotação negativa, e passou a definir um estado de ânimo inquieto, além de uma apreciação pelos aspectos na natureza. De modo geral, pode-se dizer que o Romantismo nasceu do fracasso da revolução francesa, como uma reação ao Iluminismo e à cultura francesa, baseado nos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, pois defendia a liberdade do indivíduo e o patriotismo. Por ser um movimento literário de propostas inovadoras e que vai contra a corrente literária vigente, torna-se muito difícil defini-lo em suas características. Assim,

---

[108] Romance histórico é um tipo de narrativa literária que mescla ficção e fatos históricos. Para György Lukács, em sua obra *O romance histórico* ([1937] 2011), o primeiro a adotar esse tipo de narrativa foi o escritor escocês Walter Scott (1771-1832), no início do século XIX e, posteriormente, outros também o fizeram, como Victor Hugo, Lev Tolstoj, Charles Dickens e Alessandro Manzoni.

> Dar ao Romantismo uma definição sintética é, por isso, impossível e até mesmo incorreto, porque um inteiro período histórico, nas suas infinitas manifestações, às vezes divergentes entre elas ou até mesmo contraditórias, não suporta ser fechado numa fórmula que esquematizaria e imobilizaria a maleável riqueza do real (BALDI; GIUSSO; RAZETTI, 2007, p. 189)[109].

Essa passagem revela a complexidade do Romantismo como um fenômeno que se manifesta através de diversos fatores e, no caso da Itália, de um fator político. Assim, a nação se mantinha à margem de outros países no tocante à economia, à cultura e à própria língua, de modo que um escritor italiano, naquele período, tinha o papel importante de elaborar e difundir valores nacionais, bem como o de empenhar-se diretamente na política:

> Nos países estrangeiros, o escritor romântico é essencialmente antiburguês, geralmente de modo exasperado, e se revolta contra a mesma matriz da qual provém. Na Itália, o escritor romântico é, ao contrário, o porta-voz e o propagador dos valores de uma ordem burguesa em formação (BALDI; GIUSSO; RAZETTI, 2007, p. 206)[110].

Um dos motivos possíveis para o atraso do movimento romântico na Itália diz respeito à falta de unificação política entre as regiões. Além do atraso quanto ao surgimento e ao fortalecimento do Romantismo na Itália em comparação aos demais países da Europa, há também divergências em relação às suas características tanto na Itália quanto nos outros países europeus. De acordo com Baldi, Giusso e Razetti (2007), o Romantismo italiano surgiu a partir da publicação de um artigo da escritora francesa Madame Stael, intitulado *Do espírito das traduções*, no qual Stael confrontou os escritores italianos a fazerem uma literatura mais moderna e menos pautada no Classicismo. Em seu artigo, a escritora também lamentou o fato de os italianos não conhecerem bem as literaturas estrangeiras, mas, como resposta, alguns classicistas afirmaram ser negativa a influência das literaturas estrangeiras na literatura italiana. Com isso, em 1818, um grupo italiano de intelectuais românticos fundou o jornal literário *Il conciliatore*, com uma proposta mais de conciliação com a literatura romântica daquele período, feita pelos escritores europeus, do que propriamente de inovação:

> Era, portanto, necessário, abandonar a linguagem áulica própria da tradição literária italiana, que era praticamente uma língua morta, incompreensível aos demais, e liberar-se do impacto das regras e dos gêneros, que impediam

---

109 "Darne una definizione sintetica è perciò impossibile e persino scorretto, perché un intero periodo storico, nelle sue infinite manifestazioni, talora fra loro divergenti o persino contraddittorie, non sopporta di essere chiuso in una formula, che schematizzerebbe e irrigidirebbe la mobile ricchezza del reale".

110 "Nei paesi stranieri lo scrittore romantico è essenzialmente antiborghese, spesso in modo esasperato, e si rivolta contro la stessa matrice da cui proviene. In Italia lo scrittore romantico è invece il portavoce e il propugnatore dei valori di un assetto borghese in formazione".

> ou até mesmo infertilizavam a inspiração do poeta (BALDI; GIUSSO; RAZETTI, 2007, p. 231)[111].

É interessante notar que, segundo Enei (2010), o conteúdo histórico do romance de Scott se difere do conteúdo de Manzoni (1842). Enquanto o primeiro apresenta um caráter de curiosidade, o segundo traz um caráter de documentação. Trata-se, assim de "uma interpretação subjetiva e religiosa da História, [sendo] um testemunho do seu pensamento de justiça, de verdade, da realidade da sua visão da vida" (ENEI, 2010, p. 282). Assim, a respeito da genialidade de Manzoni como romancista histórico, Goethe, em entrevista concedida a Johann Eckermann (2007, p. 259), declarou que:

> [...] o romance de Manzoni suplanta tudo o que conhecíamos até agora no gênero. Não preciso lhe dizer senão que tudo o que é interior, tudo o que saiu da alma do poeta, é simplesmente perfeito, e tudo o que é exterior, todas as descrições de localidades e coisas parecidas, não ficam nada a dever às qualidades interiores.

Apesar de se enquadrar no Romantismo e de apresentar como trama principal os impedimentos do casamento entre dois jovens menos favorecidos na sociedade, o livro de Manzoni não se caracteriza como um romance romântico no sentido de sentimentalidade, pois desenvolve assuntos muitos mais sérios como a política, a história e a religião, fazendo uso de uma história de amor conturbada apenas como pano de fundo para uma discussão mais aprofundada sobre questões relacionadas à sociedade italiana Segundo Goethe, "Ele [o romance] tem sentimento, mas nenhuma sentimentalidade; as situações são sentidas com virilidade e pureza" (ECKERMANN, 2006, p. 260).

Assim, uma das características mais emblemáticas dessa obra é o poder social que a palavra literária adquire. Em uma época em que somente os ricos e poderosos tinham acesso à informação, o domínio sobre à língua culta determinava quem detinha o poder e, por consequência, quem era dominado. Não há dúvidas de que os menos favorecidos, além das injustiças sociais que já sofriam por não terem condições dignas de trabalho, ainda eram humilhados por serem iletrados. O romance, que denuncia essas injustiças, coloca como protagonistas, pela primeira vez, dois camponeses não alfabetizados que só podem confiar na providência divina para superar todos os infortúnios que a vida lhes impõe. Assim, "Renzo e Lucia não sabem nem ler nem escrever num mundo onde a palavra escrita está o tempo todo

---

[111] "Era dunque necessario abbandonare il linguaggio aulico, proprio della tradizione letteraria italiana, che era praticamente una lingua morta, incomprensibile ai più, e liberarsi dall'impaccio delle regole e dei generi, che ostacolavano o addirittura inaridivano l'ispirazione del poeta".

diante deles, a separá-los da realização de seu sonho modesto" (CALVINO, 2006, p 188). Esse mesmo autor considerou *I promessi sposi* como "o romance das relações de força" que confronta continuamente as ideologias correntes e as instâncias de poder, como o sistema jurídico, a Igreja Católica e a família. Dessa forma,

> Nunca, de todo modo, a escrita resulta tão mal-usada como nos papéis jurídicos. O contraste entre o formalismo da lei escrita e a realidade das relações de força domina o livro inteiro, que não por acaso já no primeiro capítulo começa com os "gritos" contra os bravos, a demonstrar a impotência da legislação, e logo, no terceiro capítulo, assinala como a lei é usada conforme dois pesos e duas medidas pelo Azzecca-garbugli. Tampouco a lei da Igreja tem melhor destino: de nada adianta, por exemplo, que ela proteja a liberdade da noviça de escolher sua vocação, quando as famílias, para não dispersar os patrimônios, condenam ao sacerdócio os filhos cadetes e à vestidura as filhas mulheres: a autoridade paterna e as pressões do ambiente conseguirão decerto dobrar a docilidade de Gertrude (CALVINO, 2006, p. 320).

Inserido em um determinado período histórico, *I promessi sposi* tinha por finalidade denunciar a dominação dos austríacos sobre o território italiano na época em que foi escrito, mas como isso não podia ser feito de forma explícita, o autor se reportou a dois séculos antes, descrevendo outro período da história de dominação política, dessa vez, o domínio dos espanhóis sobre o território da Lombardia. De todo modo, a escrita manzoniana não foi apenas uma denúncia política em relação ao governo, mas também à política da relação das pessoas umas com as outras, da Igreja com seus fiéis, dos pais com seus filhos, enfim, daqueles que possuíam algo e tinham conhecimento contra aqueles que não possuíam nada e não tinham conhecimento. Para expressar essa discussão sob os seus mais variados pontos de vista, a obra ganhou ressignificações dentro de diversos códigos, sendo esse um capítulo à parte da história de *I promessi sposi* na Itália, fato do qual trataremos a seguir.

Reconheço que, dada a complexidade da literatura manzoniana e a sua fortuna crítica, a presente seção se mostra insuficiente para discutir, de modo mais amplo, as questões em torno do texto literário *I promessi sposi*. É por esse motivo que esta parte da tese pretendeu dar visibilidade ao autor do romance com o qual trabalho, sem, contudo, aprofundar discussões literárias, visto que a presente pesquisa não se insere nos Estudos Literários, mas, sim, nos Estudos de adaptação, inseridos no campo da Linguística Aplicada. Desse modo, direciono as discussões mais substanciais desta tese para as adaptações do romance nas diferentes mídias, tentando fazer um levantamento da fortuna crítica concernente a essas produções e evidenciando o contexto de produção do corpus da pesquisa.

4.2 ADAPTAÇÕES DO ROMANCE *I PROMESSI SPOSI* NAS DIFERENTES MÍDIAS[112]

Na introdução de seu romance, Manzoni disse que seu texto constituía a reescrita de um manuscrito anônimo do século XVII encontrado por ele. É interessante, então, observar que a gênese do seu romance já traz em si a ideia da adaptação, a fim de ressignificar os acontecimentos históricos presentes no período da sua publicação. O autor usou a justificativa de um "manuscrito" que, efetivamente, não existia, para retratar a dominação dos espanhóis sobre o território lombardo e os acontecimentos que afetavam diretamente a população menos favorecida, como a peste e a guerra de sucessão ao ducado de Mantova e Monferrado (1628-1631, um dos conflitos periféricos da Guerra dos trinta anos). No entanto, quando o autor se inseriu em um contexto histórico anterior àquele em que vivia, fez isso como um pretexto para fugir da censura de sua época, na tentativa de denunciar os acontecimentos do presente, a saber, as injustiças do regime de dominação da Áustria no território italiano.

Dessa forma, Manzoni usou a "ideia de adaptação" como um recurso de denúncia e, ao mesmo tempo, de defesa, na medida em que, ao fingir falar da dominação espanhola, como uma alusão à dominação austríaca do momento, não poderia sofrer repressão por parte dos austríacos. Contudo, o que era apenas uma ideia sem forma e sem base teórica definidas resultou na difusão de sua obra e no reforço da identidade nacional por meio da multiplicidade de adaptações em diferentes formatos produzidas ao longo dos anos, tais como: musical, teatro, cinema, televisão, quadrinhos e até mesmo formatos para a internet. Vale ainda citar as adaptações do texto para a literatura jovem e para o público estrangeiro no formato de livros paradidáticos. Desse modo, o clássico *I promessi sposi* se tornou um dos romances mais adaptados da literatura italiana, e tais adaptações contribuem para sustentá-lo em destaque no cânone dessa cultura.

Segundo Simona Lomolino (2018), foi na música lírica que o texto de Manzoni ganhou suas primeiras adaptações. Para a autora, a ópera mais antiga data de 1830, tendo sido apresentada pela companhia napolitana Tessari al Teatro Nuovo, com libreto[113] de Giuseppe

---

[112] Nesta seção, por se tratar de títulos de adaptações em diferentes formatos, considero importante trazer algumas imagens que reportem às adaptações visuais, cinematográficas e televisivas. Entretanto, seria inviável propor uma imagem para cada um dos títulos que cito. Desse modo, fiz um recorte dessas imagens, trazendo, apenas, aquelas que tiveram maior impacto entre o público ou que chamam mais a atenção. Uso esse mesmo critério de modo similar para a escolha dos links dos filmes, disponíveis na internet. Nesse caso, vale, ainda, dizer que, dentre as adaptações audiovisuais aos quais cito ao longo desta tese, poucas delas estão disponíveis de modo integral no *youtube*.

[113] Libreto é uma palavra de origem italiana, *libretto*, que significa "livrinho". Grosso modo, um libreto é um texto no qual se registra o que é cantado em uma ópera.

Ceccherini e música de Luigi Bordese. Depois disso, em 1833, no carnaval de Padova, foi apresentada a ópera de Pietro Bresciani, com libreto de Antonio Gusella. Já em 1834, no Teatro Valle di Roma, foi apresentada a adaptação de Luigi Gervasi, com libreto de Giovanni Bidera e Jacopo Ferretti. Em 1856, foi a vez da ópera de Amilcare Ponchielli, cuja autoria do libreto é desconhecida, tendo sido apresentada em Roma, no Teatro Concordia di Cremona, e depois, em 1872, no Teatro Dal Verme di Milano. Finalmente, em 1869, surgiu uma nova adaptação do texto para a ópera de Enrico Petrella, com libreto de Antonio Ghislanzoni, apresentada no Teatro Sociale di Lecco. Além das já citadas óperas líricas adaptadas do romance manzoniano no século XIX, houve outras importantes produções nos séculos XX e XXI, todas homônimas ao romance: os musicais de Roberto Hazon e Mario Pistoni, em Milão, em1985, e de Tato Russo, de 2000 a 2003, assim como a ópera moderna de Michele Guardì (2012). A obra de Manzoni também ganhou adaptação no balé, conforme recorda Lomolino (2018, p. 14):

> [...] como consequência da exposição da ópera, deve-se lembrar que a obra-prima de Manzoni também inspirou numerosas obras de dança, tanto sociais como comemorativas (Festa em homenagem ao Grão-Duque Leopoldo II da Toscana, Quadriglia de don Rodrigo organizada em Milão pelo nobre Giuseppe Batthyany), e de maior empenho artístico (L'innominato opera-ball de Luigi Taccheo em 1887)[114].

A relação entre o livro e as artes visuais se iniciou com o próprio autor do romance, que usou as ilustrações como diferencial no mercado editorial da época. Temos aí já a representação de um fenômeno serial que envolve, concomitantemente, a linguagem verbal e visual como um produto de *marketing* do qual Manzoni fazia uso para fugir do que hoje conhecemos como pirataria e plágio. Conforme relata Giuseppe Galetta (2013), após a morte do Manzoni, novas versões ilustradas do romance foram publicadas com a colaboração de artistas como Giacomo Campi, em 1895, e Carlo Chiostri, em 1898. A respeito dos produtos artísticos que se caracterizam como fenômeno serial do romance manzoniano, Galetta (2013, p. 2) comenta que:

> A reprodutibilidade técnica da imprensa contribuiu para a difusão em larga escala de um dos primeiros best sellers da história da edição, destinada à nova burguesia, desejosa de construir, afirmar e aumentar a sua identidade social também através do consumo de novos produtos da cultura de massa,

[114] "A corollario della trattazione sull'opera lirica, occorre ricordare che il capolavoro manzoniano ispirò anche numerose opere da ballo, sia di impostazione mondana e autocelebrativa (Trattenimento in onore del granduca Leopoldo II di Toscana, Quadriglia di don Rodrigo organizzata a Milano dal nobile Giuseppe Batthyany), che di maggior impegno artistico (opera-ballo L'innominato di Luigi Taccheo nel 1887)".

> reprodutíveis em série, e, como tal, expressão típica da civilização industrial moderna. De fato, a fortuna "popular" do romance manzoniano deveu-se, em grande parte, às numerosas adaptações e representações visuais da obra que, sendo mais facilmente acessível e imediata do que o texto literário, permitiu a sua difusão generalizada em todos os estratos sociais. Até hoje, o texto literário de Manzoni tem sido representado através do teatro, da música de ópera, do cinema, dos romances fotográficos, dos quadrinhos, da televisão, até dos cartões postais e dos espetáculos de marionetes[115].

O romance *I promessi sposi*, além das ilustrações presentes nos seus exemplares, suscitou muitas representações nas artes visuais, das quais cito dois exemplos, a saber: o quadro *La preghiera dei Promessi spsosi*, de Marcello Baschenis, pintado em 1871, e *La letteratura in famiglia di un passo comovente dei Promessi sposi*, de Emilio De Amenti, em 1876. Saindo da esfera da pintura, passo às adaptações para os quadrinhos. Inspirando-se na iconografia reportada na edição *quarantana* do romance *I promessi sposi*, surgiram as adaptações da obra para os quadrinhos a partir da década de 50, tendo as primeiras publicações apenas um caráter de divulgação. A primeira delas, segundo Adriana Vignazia (2018), foi uma edição homônima publicada pela San Pellegrino em 1953[116], distribuída nas farmácias para quem comprasse Magnésia. Já em 1955 surgiu outra adaptação em quadrinhos do romance, mas em formato de 24 fascículos, em uma publicação semanal, para o público juvenil, chamado *Lo scolaro* (O estudante).

A primeira adaptação televisa de Bolchi (1967), no entanto, inspirou outra adaptação em quadrinhos no mesmo ano, em 1967, intitulada *I veri Promessi sposi a fumetti,* da editora Gino Sansoni. Já em 1984, em uma publicação semanal católica, *Il giornalino,* apresenta uma nova tiragem do romance em fascículos. Posteriormente, em 2013, a editora Teka publicou *I promessi sposi – a fumetti*, com texto de Claudio Nizzi e desenhos de Paolo Piffarerio. Inspirada nessa última adaptação, foi produzida, no ano seguinte, uma versão com caráter didático idealizada por Stefano Motta, que acrescenta à adaptação de 2013 o subtítulo: *Viaggio semiserio dalle vignette al romanzo*.

---

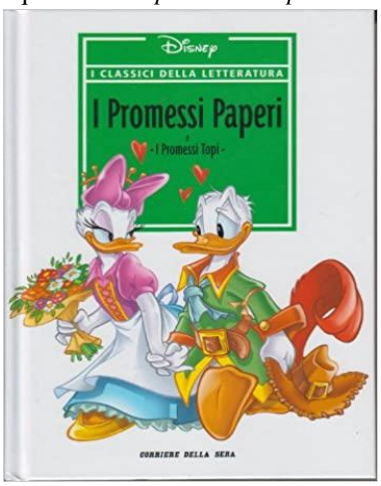
[115] "La riproducibilità tecnica della stampa contribuì alla diffusione su larga scala di uno dei primi bestseller della storia dell'editoria, destinato alla nuova borghesia desiderosa di costruire, affermare ed accrescere la propria identità sociale anche attraverso il consumo dei nuovi prodotti della cultura di massa, serialmente riproducibili e, in quanto tali, tipica espressione della moderna civiltà industriale. Infatti, la fortuna "popolare" del romanzo manzoniano fu in gran parte dovuta alle numerose riduzioni e rappresentazioni visivo-figurative dell'opera che, essendo più facilmente fruibili e immediate rispetto al testo letterario, consentirono la sua capillare diffusione in tutti gli strati sociali. Sino ad oggi il testo letterario del Manzoni è stato rappresentato attraverso il teatro, la musica lirica, il cinema, i fotoromanzi, i fumetti, la televisione, fino ad arrivare alle cartoline postali ed agli spettacoli di burattini".

[116] As adaptações da obra *I promessi sposi* para os quadrinhos citadas nesta seção têm como fonte Vignazia (2018).

Vale dizer que, em meio às adaptações mais sérias do romance feitas para os quadrinhos, há também aquelas de caráter parodístico. Nesse contexto, Renzo Barbieri, escritor italiano que ficou conhecido por escrever quadrinhos eróticos, publicou nesse gênero, em 1973, uma versão do romance, na qual satirizou o comportamento moral e sexual das personagens de Manzoni, a fim de reforçar a ideologia que começava a se difundir no mundo àquela época sobre o feminismo e a liberdade sexual. Já em 1975, Roberto Albertoni publicou *I Prosposi Messi di Alemandro Sandroni*, que fez uso de exageradas caricaturas para gerar humor.

Dentre as adaptações para os quadrinhos de *I promessi sposi*, duas foram produzidas pela filial da Walt Disney na Itália e merecem destaque: *I promesi paperi*, em 1976 (conferir Figura1), e *I promessi topi* (conferir Figura 2), publicada logo após a adaptação televisiva de Nocita, em 1989. A primeira adaptação trouxe o Tio Patinhas e a sua namorada nos papéis de Renzo e Lucia, e o casamento dos dois protagonistas ganhou caráter de obrigação, ao contrário de proibição, como no original. A segunda adaptação, por sua vez, protagonizada por Mickey e Minnie, trouxe como enredo o desejo das personagens principais de unir legalmente os seus dois restaurantes, mas, para don Pietrigo, essa união não deveria ser feita, o que o leva a ameaçar don Pippondio. Semelhante às adaptações em quadrinhos da Disney, surgiram outras para o público juvenil, como é o caso de *I promessi diavoli*, em 1986, com desenhos de Sandro Dossi, e, posteriormente, *I promessi sponsor*, em 1996, que brinca com o tema da moda e ambienta a história em Milão, onde Lucia é a *top model* Lucy Mondella e Rezo é o estilista Frenzo Tramaglione. Mostro, a seguir, duas das capas mais famosas dentre os títulos de quadrinhos que apresentei até o momento.

Figura 1 - Capa da revista em quadrinhos *I promessi Paperi*



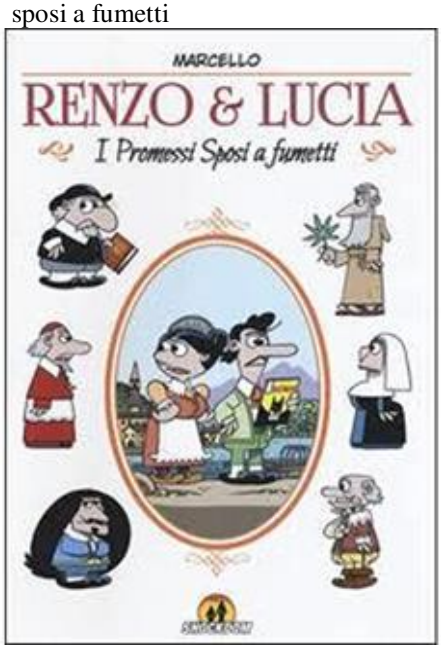
Fonte: https://www.amazon.it (2021).

Figura 2 - Capa da revista em quadrinhos *I promessi topi*

Fonte: https://www.fumetto-online.it (2021).

No tocante à adaptação em quadrinhos para o público adulto, cito *I compromessi sposi*, de Enzo Lunari, que, em 1977, satirizou o contexto político de sua época. Para o mesmo público, vale mencionar a adaptação da coleção Alan Ford, de 1997. Já a adaptação mais recente, também com referências à política, é *Renzo e Lucia. I promessi sposi a fumetti*, de 2016, com texto e desenhos de Marcello Toninnelli, o qual mostro a seguir.

Figura 3 - Capa da revista em quadrinhos Renzo e Lucia. I promessi sposi a fumetti



Fonte: https://www.goodreads.com (2021).

De forma semelhante aos quadrinhos, o foto-romance (ou foto novela) é um exemplo de gênero textual que trabalha com as esferas do verbal e do escrito concomitantemente. Em 1953, antes mesmo do surgimento da televisão na Itália, o romance *I promessi sposi* ganhou adaptação para o foto-romance em tiragens semanais na revista *Bolero film*, uma revista italiana semanal de foto-romance e variedades lançada em 1947, com direção de Luciano Pedrocchi. Esse gênero de publicação atingiu um grande público nos anos 50, porque até quem não sabia ler conseguia entender a trama narrada por meio da representação das cenas em fotos. Saindo do domínio da iconografia, passo ao âmbito da música.

Apesar das inúmeras adaptações para a esfera visual, foi, no entanto, no âmbito audiovisual – com o cinema e, sobretudo, com a televisão – que a obra ganhou notoriedade, tendo suas primeiras adaptações registradas no cinema mudo. A primeira delas, segundo Thea Rimini (2007), foi dirigida por Luca Comerio, em 1908[117]; depois, em 1913, o romance recebeu duas adaptações feitas contemporaneamente por produtoras diferentes, Pasquali e Ambrosio. A primeira teve direção de Ubaldo Maria del Colle e a segunda foi dirigida por Eleuterio Rodolfi, sendo que ambas partilhavam o mesmo título: *I promessi sposi*. As duas produtoras entraram em um litígio judicial porque Pasquali acusou Ambrosio, sua rival, de "ter roubado os negativos das cenas já gravadas, para assim poder consultá-las para os ensaios"[118] (RIMINI, 2007, p. 200). Mesmo assim, os escândalos envolvendo a produção da Ambrosio não intimidaram a outra produtora, que operou de acordo com a sua audiência e vislumbrou novas possibilidades de lucro, desenvolvendo o que hoje conhecemos como um fenômeno de serialidade. Assim,

> [...] a seleção das cenas é perfeitamente funcional para o público em geral ao qual a obra se destina. A sociedade Ambrosio chega até mesmo a fazer uma série de postais a partir dos negativos de sua versão, de modo a criar um salto de lucros entre filmes e quinquilharias de papel. A grande indústria cultural de larga escala dá seus primeiros passos e o romance de don Lisander[119], considerado como símbolo italiano, mostra-se frágil em

[117] As adaptações do romance *I promessi sposi* para o cinema citadas nesta seção, em sua maioria, têm como fonte Rimini (2007).

[118] "aver trafugato i negativi delle scene già girate, così da poterle consultare per l'allestimento" (RIMINI, 2007, p. 200).

[119] A título de esclarecimento para o leitor que desconhece a literatura manzoniana, vale elucidar que a autora da citação usa "don Lisander" para se referir a Alessandro Manzoni. "Don" é um título italiano que se usava antigamente para designar, de modo respeitoso, as pessoas ilustres. Hoje, todavia, o título é dado, sobretudo, a párocos ou a líderes do crime organizado. "Lisander" é o modo dialetal lombardo de se referir a "Alessandro".

> confronto às estratégias do mercado em desenvolvimento (RIMINI, 2007, p. 200)[120].

Depois da polêmica entre as duas produções de 1913, a última adaptação de *I promessi sposi* para o cinema mudo ocorreu em 1923 com o filme de Mario Bonnard, o mais reconhecido dentre as adaptações mudas[121]. Prova disso foi que venceu o *Grande concorso cinematografico*, realizado em Torino na categoria figurino. No entanto, o primeiro filme falado adaptado do romance manzoniano data de 1941, em preto e branco, com a direção de Mario Camerini e produção da Lux Film. [122]O projeto audiovisual de Camerini marca o centenário da versão ilustrada do romance de Manzoni, elaborada pelo pintor Francesco Gonin e conhecida como *Quarantana*. A obra foi proposta pelo então ministro da cultura popular[123], Alessandro Pavolini, que encomendou um filme para propagar os ideais italianos do regime fascista. Com esse objetivo, "Na literatura tendenciosa do Regime, [o filme] *I promessi sposi,* de Camerini, surge como baluarte nacional contra as obras estrangeiras e se faz porta-voz dos três pilares do fascismo: estado, igreja, família" (RIMINI, 2007, p. 202)[124].

No filme de Camerini, observa-se, entre outras coisas que marcam a política fascista no cinema, o seguinte cenário: a omissão da personagem Azzeccagarbugli, que usava a língua como um instrumento de poder contra Renzo, não alfabetizado; a omissão da tragédia da *monaca di Monza*, como medida de censura, e a omissão da conversão do frei Cristoforo. Vale dizer que a obsessão pela proximidade com a obra original foi uma marca registrada de Camerini, principalmente no tocante à linguagem manzoniana, já que a política linguística do fascismo era muito forte na época. A esse respeito, Rimini (2007, p. 202) faz a seguinte observação:

> Hidra de mil cabeças[125], o longo debate de fidelidade reaparece durante a fase de roteiro sobre os diálogos. Camerini, juntamente com Ivo Perilli e

---

120 "[...] la selezione delle scene è perfettamente funzionale al largo pubblico a cui l'opera vuole rivolgersi. La Società Ambrosio arriva persino a realizzare una serie di cartoline dai fotogrammi della sua versione, così da creare un rimbalzo di profitti tra film e ninnoli cartacei. L'industria culturale su larga scala muove i suoi primi passi e il romanzo di don Lisander, assunto a stendardo italiano, offre il fianco alle nascenti strategie di mercato".

121 Caso o leitor tenha interesse, o filme de Mario Bonnard está disponível no youtube, através do link: https://www.youtube.com/watch?v=41NDgnxoSTw&feature=emb_logo. Acesso em: 27 jan. 2021.

122 O filme de Mario Cameri está disponível integralmente no youtube, através do link: https://www.youtube.com/watch?v=6SK1lZozvJM . Acesso em: 27 jan. 2021.

123 O Ministério da cultura popular (*Ministerio della cultura popolare*), instituído em 1937, foi um instrumento de dominação e censura sobre os meios de comunicação no período do regime fascista na Itália.

124 "Nella lettura faziosa del Regime, I promessi sposi di Camerini si ergono a baluardo nazionale contro le opere straniere e si fanno portavoce dei tre pilastri fondanti del fascismo: Stato, Chiesa, Famiglia".

125 Hidra de Lerna era um monstro da mitologia grega com várias cabeças que, segundo a lenda, cada vez que uma de suas cabeças era cortada, surgiam duas no mesmo lugar. No contexto da citação aqui referida, as mil

> Gabriele Bandini, mantém quase sempre inalterado o diálogo manzoniano, a menos que seja excessivamente artificial e difícil de compreender[126].

Assim, sobre a devoção ao texto canônico no cinema, a autora, ao discutir as adaptações do romance *I promessi sposi* para essa mídia, comenta que poucos diretores foram capazes de imprimir criatividade nos seus filmes. Por isso,

> [...] são, porém, pouquíssimos os diretores capazes de "inventar" e "mudar a história". A obsessão pela fidelidade ao texto, muitas vezes, bloqueia qualquer forma de ousadia criativa. Quando as tramas transmitidas pela linguagem são sacrificadas ao mero desenrolar dos acontecimentos, os verdadeiros *topoi* cinematográficos sustentam as partes do filme (RIMINI, 2007. p.199)[127].

Esse "medo" de alterar o texto original perdurou por muito tempo, pois se pensou que trazer novas ressignificações a um texto canônico da categoria de *I promessi sposi* poderia mudar a beleza e a sacralidade da obra, impossibilitando o telespectador de construir outros sentidos para o clássico literário. Foi necessário que os adaptadores tivessem ousadia para romper com esse padrão pré-estabelecido das adaptações até então. Trago a seguir, para exemplificar, uma imagem relativa ao filme de Camerini, datado de1941.

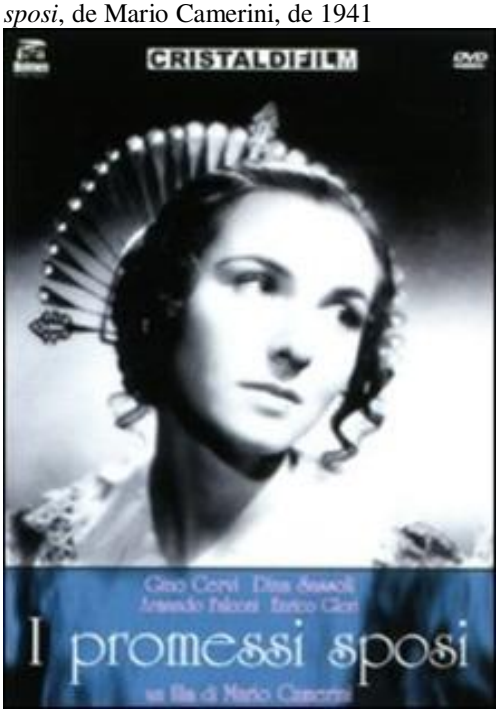
---

cabeças fazem alusão ao fato de que, quanto mais se tentava fugir do debate em torno da fidelidade ao texto de Manzoni, mais o debate se multiplicava.

126 "Idra dalle mille teste, l'annosa querelle della fedeltà ricompare in fase di sceneggiatura a proposito dei dialoghi. Camerini, insieme a Ivo Perilli e Gabriele Bandini, mantiene quasi sempre immutato il dialogo manzoniano, a meno che non risulti troppo artificioso e di difficile comprensione".

127 "[...] sono però sparuti i registi capaci di "inventare" e "cambiare la storia". L'assillo della fedeltà al testo imbriglia spesso qualsiasi forma di arditezza creativa. Laddove le trame veicolate dal linguaggio sono sacrificate al mero dispiegarsi degli eventi, veri e propri *topoi* cinematografici puntellano le partiture filmiche".

Figura 4 - Capa do DVD do filme *I promessi sposi*, de Mario Camerini, de 1941



Fonte: https://www.ibs.it/ (2021).

Além de Camerini, outro grande diretor italiano, Luchino Visconti, se propôs a fazer uma nova versão cinematográfica da obra. Contudo, por falta de verbas, a produção não foi finalizada. O filme de Camerini, entretanto, foi a única adaptação direta e explícita feita para o cinema. Depois dele, outros filmes foram produzidos, porém com um teor de paródia ou de simples alusão. A respeito do sentimento de pertencimento dos italianos por meio do cinema, Rimini (2007, p. 199-200) afirma que: "graças a personagens, quer sejam sábias, quer sejam charlatãs, [o romance] *I promessi sposi* resulta em uma semente de italianidade com a qual o nosso público se identifica imediatamente e, por causa dela, vai de bom grado às bilheteiras"[128].

O filme *Lucia in salsa western: i promessi sposi,* dirigido por Mario Maffei*,* em 1964, é um pastiche, uma colagem no estilo "spaghetti western"[129], com produção italiana e espanhola, quase como uma paródia. Contudo, a obsessão com o original se tornou prejudicial

[128] "Grazie a personaggi ora provvidi ora cialtroni, I promessi sposi diventano un semenzaio d'italianità con cui il pubblico nostrano s'identifica senza indugio e per cui si reca volentieri al botteghino".

[129] "Spaghetti western" deriva de "western", um gênero cinematográfico tipicamente norte-americano, representado por cowboys e pela conquista de terras. Na Itália, esse gênero foi adaptado aos moldes italianos no final dos anos 50 e permaneceu assim até os anos 70. O termo foi cunhado pela crítica cinematográfica da época com um valor depreciativo pelo gênero e teve como maior representante o diretor Sergio Leone. Como exemplos de grandes sucessos do diretor, cito: *Per un pugno di dollari* (1964) e *C'era una volta in America* (1984).

ao objetivo de subversão, próprio do estilo e, por isso, os diálogos registrados no filme foram transcritos, em sua maioria, diretamente do texto literário.

Já, em 1974, foi produzido *Come parli, frate?*, de Nanni Moretti, um filme em formato de paródia em que o diretor é também ator, no papel de don Rodrigo, personagem que, nessa adaptação, assume a posição de protagonista. Moretti reconstrói na sua releitura a reflexão manzoniana sobre a linguagem e a ironia literária do autor e, ao contrário do que ocorreu na adaptação de Maffei, Moretti não ficou obcecado pelo original, atingindo, por isso, mais claramente o objetivo da paródia, a saber, o de subverter o texto-fonte. Sobre isso, Rimini (2007, p. 207) afirma que:

> [...] os diálogos de Moretti não se dão ao trabalho de permanecer fiéis ao ditado manzoniano. Com grande desenvoltura, as falas originais [das personagens do romance] trocam de lugar com formas atuais. E a voz de Moretti, enquanto narrador, contrasta com as sequências de fala que deveria comentar[130].

Outro filme que convém mencionar é *Il regista di matrimoni*, apresentado no 59.º Festival de Cannes de 2006, de Marco Bellocchio, cujo título, em nenhum momento, remete ao romance manzoniano. De todo modo, algumas referências à obra são feitas ao longo da trama, colocando como protagonista Innominato, personagem interpretada por Sergio Castellitto. Em ambos os filmes, *Come parli, frate?* e *Il regista di matrimoni*, há personagens secundárias no texto-fonte assumindo o papel de protagonistas nas adaptações. Assim, os protagonistas Renzo e Lucia dão lugar a don Rodrigo e Innominato, respectivamente, nos filmes mencionados.

Além de *Come parli, frate?*, paródia feita para o cinema, outras paródias foram produzidas com base no romance *I promessi sposi* em diferentes mídias. Na televisão, o *Quartetto Cetra* apresentou em 1985, na RAI 1, sob a direção de Antonello Falqui, um musical adaptado do romance. Baseando-se nesse quarteto, o grupo vocal *Oblivion* difundiu na web, em 2009 – e, posteriormente, no teatro e na televisão, em 2011 –, a paródia *I promessi sposi in dieci minuti*[131]. Em 1990, por sua vez, a RAI 1 apresentou a minissérie *I*

[130] "I dialoghi di Moretti non si piccano certo di rimanere fedeli al dettato manzoniano. Con grande disinvoltura battute originali si avvicendano a forme attuali. E la voce narrante di Moretti si pone spesso in contrasto con le sequenze che dovrebbe commentare".

[131] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c9CxZnsbY04&t=88s. Acesso em: 5 mar. 2020.

promessi sposi do trio Lopez, Marchesini e Solenghi[132], a mais famosa entre todas as paródias do texto manzoniano e, por isso, trago, a seguir, uma imagem dessa produção.

Figura 5 - Capa do DVD da minissérie *I promessi sposi il trio*

Fonte: https://www.amazon.it (2021).

Dentre as adaptações do romance manzoniano para o cinema, ressalto um caso particular de adaptação, o *spin-off*,[133] inspirado na monaca di Monza, uma das personagens mais emblemáticas do texto-fonte. Foram tantos os *spin-offs* feitos somente para essa única personagem que eles por si só poderiam fomentar outra pesquisa de doutorado. Assim, a fim de me limitar aos objetivos propostos para o presente trabalho, cito apenas os *spin-offs* da monaca di Monza, aos quais tive acesso. Contudo, é possível que haja outros que ainda desconheço.

O primeiro deles remonta ao cinema mudo, em 1909, tendo sido realizado por Mario Morais. Depois, no cinema falado, surge, em 1947, a adaptação de Rafaello Pacini e, em 1962, foi a vez de Carmine Gallone. Um caso interessante de *spin-off* ocorreu em 1963, com um filme em formato de comédia, dirigido por Sergio Corbucci, em que a monaca di Monza foi representada pelo comediante Totò, um dos maiores nomes da comédia teatral e

[132] A minissérie está disponível na plataforma da RAI: https://www.raiplay.it/programmi/ipromessisposi-iltrio. Acesso em: 10 mai. 2020.

[133] *Spin-off* é a nomenclatura inglesa usada para se referir a uma derivação ou subproduto. "Na mídia [...] o termo é utilizado para indicar uma franquia criada a partir de outra, ou então títulos da mesma franquia, mas com histórias e personagens diferentes, mesmo não tendo muita relação um com o outro, a não ser pela ideia geral." (MARQUES, 2016, p. 57).

cinematográfica da história da Itália. A produção recebeu o título de *Il monaco di Monza*, que pouco ou quase nada, porém, tem a ver com a personagem maznoniana. O comediante Totó, nesse filme, faz o papel de Pasquale, um viúvo com 12 filhos, que é expulso da cidade de Monza e, para sobreviver com os filhos, veste uma batina e finge ser o monaco Pasquale com filhos adotivos.[134] Vale dizer que essa ideia de representação da monaca di Monza por um ator de sexo masculino foi retomada, em 1990, na minissérie de televisão *I promessi sposi da un'idea di Alessandro Manzoni*, do trio Massimo Lopez- Anna Marchesini- Tullio Solenghi, adaptação já mencionada anteriormente.

Já em 1669, Eriprando Visconti lançou o filme *La monaca di Monza, una storia lombard*a. A esse respeito, chama a atenção uma adaptação particular da referida personagem em um filme de gênero erótico. Lançado em 1980 com direção de Bruno Mattei, sob o pseudônimo de Stefan Oblowsky, essa produção tinha como título *La vera storia della monaca di Monza*. O diretor tem, no seu elenco de filmes, outros títulos eróticos, mas o que quero ressaltar aqui é o alcance do romance canônico, atingindo tantas variedades de adaptações, chegando até a esse gênero. Em 1987, temos o *filme Eccessi, misfatti e delitti*, de Luciano Odorisio e, finalmente, em 2002, o filme pornô *Io la monaca di Monza*, do qual trago, a seguir, a imagem da capa do DVD.

Figura 6 - Capa do DVD do filme pornô *Io la monaca di Monza*

Fonte: https://www.amazon.co.uk (2021).

[134] O filme de Totó está disponível no youtube, através do link: https://www.youtube.com/watch?v=8S1_CyV8F0w&t=1439s. Acesso em: 27 jan. 2021.

Pelo que foi expresso até o momento, ouso afirmar, então, que *I promessi sposi* é a obra literária que recebeu (e continua recebendo) o maior número de adaptações na Itália ao longo dos anos, dado esse que justifica e conduz a minha pesquisa. Na seção seguinte, apresento o corpus de análise desta tese.

4.3 AS ADAPTAÇÕES TELEVISIVAS DO ROMANCE I PROMESSI SPOSI: O CORPUS DE ANÁLISE

Conforme mostrei na seção precedente, a obra de Manzoni, desde a sua publicação, recebeu ao longo dos anos inúmeras ressignificações conforme a época. Nesse sentido, eu poderia ter escolhido para a presente tese qualquer uma das mídias que apresentei anteriormente. No entanto, optei pelas adaptações televisivas do romance em formato de minissérie por considerar a televisão a mídia que historicamente englobou mais questões referentes à língua e à construção identitária na Itália, já que língua e televisão evoluíram uma junto com a outra. Assim, tratarei das adaptações do romance para a televisão no próximo tópico, visto que elas compõem o corpus de pesquisa desta tese.

4.3.1 *I promessi sposi*, de Sandro Bolchi (1967)

A primeira adaptação do romance *I promessi sposi* para a televisão, com direção de Sandro Bolchi, é em preto e branco e data de 1967[135]. Tal produção foi exibida em oito episódios, aos domingos à noite, entre 1º de janeiro e 19 de fevereiro do referido ano, na RAI 1, único canal disponível, no estúdio três da RAI em Milão, inaugurado para essa finalidade. Compõem o elenco dessa minissérie: Nino Castelnuovo, no papel de Renzo, e Paola Pitagora, no papel de Lucia, ambos atores de teatro, visto que a televisão à época imitava o teatro.

O principal objetivo dessa produção era divulgar a literatura de Manzoni e, assim, estimular os telespectadores a conhecerem a sua obra. Dessa forma, a adaptação televisiva teve uma motivação comercial e rompeu com a visão negativa que as pessoas tinham do

[135] Para fins de análise, tomei o material registrado em quatro DVDs com o título *I promessi sposi - I migliori anni della nostra vita.* Os DVDs contêm extras e folheto explicativo. Vale dizer que a minissérie está disponível na plataforma online da RAI, por meio do link: https://www.raiplay.it/programmi/ipromessisposi.Todavia, vale ressaltar que a plataforma não funciona fora do território italiano. Acesso em: 10 mai. 2020.

romance, desde os tempos da escola, por se tratar de leitura escolar obrigatória. O caráter pedagógico dessa produção é evidente e corresponde às necessidades do período no qual estava inserida no primeiro período da ficção italiana (1950-1975), fato que justifica a presença de um narrador (nesse caso, o ator Giancarlo Sbragia), a voz fora de campo que reconstrói os tempos do romance manzoniano.

Figura 7 - Capa do DVD da minissérie I promessi sposi, de 1967

Fonte: https://www.amazon.com (2021).

Bolchi, na história da televisão italiana, é chamado de *padre del teleromanzo* (pai do telerromance) porque inaugurou, nessa mídia, a prática de adaptar obras literárias canônicas, baseando-se na experiência que tinha como diretor teatral. Por esse motivo, cada capítulo da minissérie pode ser visto como um ato teatral com início, meio e fim bem delimitados, o que torna cada episódio independente e focado em uma personagem ou tema dominante. Antes de adaptar *I promessi sposi* para a televisão, em 1967, Bolchi já era consagrado pela adaptação de outros três romances, a saber: *Demetrio Pianelli*, de Emilio De Marchi, e *Il mulino del Po*, de Riccardo Bacchelli, ambas de 1963, além de *I miserabili*, de Victor Hugo, em 1964. Sobre a primeira adaptação de *I promessi sposi* para a televisão, Achille Campanile, Gianni Rodari e Ivano Cipriani (2016, p. 3) afirmam que:

> [...] a submissão ao clássico nacional influencia muito Bacchelli e Bolchi, que apesar de acrescentarem algum diálogo no texto igual ao do livro,

> fazerem algum corte imposto pelo tempo restrito dos episódios, no conjunto, seguem o original com um escrúpulo geralmente impensável, mesmo nas transposições mais precisas, entre outras coisas, evitando ao máximo atualizar a linguagem e retomando, através da voz-off de Giancarlo Sbragiia, comentários e descrições do narrador onisciente[136].

A respeito da crítica televisiva feita sobre essa adaptação, analiso, a seguir, três artigos jornalísticos veiculados no ano de exibição da minissérie (1967) e transcritos no trabalho de Campanile, Rodari e Cipriani (2016)[137], quais sejam: (1) *Chi sposerà Lucia?*, escrito por Benlux no jornal *Paese sera*, em 2 de janeiro; (2) *Questo matrimonio non s'aveva da fare (o non in tal modo)*, assinado apenas por C., publicado no *Paese sera Libri*, em 6 de janeiro, e, finalmente, (3) *Renzo e Lucia con tanti figli*, de Ivano Cipriani, também no *Paese Sera*, em 20 de fevereiro. O primeiro desses artigos, em tom sarcástico, questiona se Renzo e Lucia fariam uma cena de sexo, visto que o grande público se interessaria por temáticas nesse sentido, chamando, ainda, Lucia de "santinha". O autor inicia o artigo dizendo:

> Ontem à noite, foi exibido o primeiro episódio de um novo romance televisivo; obra, se não entendemos mal, de um certo Alessandro Manzoni. Ele deve ser um jovem que conhece os seus. Na verdade, qual é o interesse das pessoas? Mas é claro: antes de mais nada, sexo e coisas do gênero. Bem, o interesse da história, desde o início, está centrado na curiosidade de saber se, daqui ao último episódio, aquele Renzo conseguirá ou não ir para a cama com Lucia (BELUX, 1967 apud CAMPANILE; RODARI; CIPRIANI, 2016, p. 8)[138].

O segundo artigo, por sua vez, critica os velhos clichês presentes na narrativa manzoniana e transpostos para a televisão com um "excesso de fidelidade". Para o autor desse artigo, a adaptação de Bolchi não parece, de fato, uma adaptação, a não ser pelo fato de que houve uma mudança de mídia, do livro para a televisão. Porém, a adaptação televisiva, segundo ele, não apresentou outros elementos que fizessem dela uma ressignificação do original. Ele diz:

---

136 "[...] la soggezione verso il classico nazionale condiziona parecchio Bacchelli e Bolchi, che aggiungono qualche dialogo nel testo solo riferito, effettuano qualche taglio imposto dai tempi rigidi delle puntate, ma nell'insieme seguono l'originale con uno scrupolo solitamente impensabile anche nelle trasposizioni più puntuali: tra l'altro, evitando il più possibile di aggiornare il linguaggio, e riprendendo, attraverso la voce fuori campo di Giancarlo Sbragia, commenti e descrizioni del narratore onnisciente".

137 Vale pontuar que o uso das citações em apud se deve à impossibilidade do acesso aos jornais da época. Por esse motivo, reporto-me a Campanile, Rodari e Cipriani (2016), um artigo que apresenta em anexo as reportagens analisadas aqui.

138 "È andata in onda, ieri sera, la prima puntata di un nuovo romanzo televisivo; opera, se non abbiamo capito male, di un certo Alessandro Manzoni. Deve essere un giovanotto che conosce i suoi polli. Difatti, di che cosa si interessa la gente? Ma è chiaro: prima di tutto del sesso e dintorni. Ebbene, l'interesse della storia, fin dalle prime battute, è centrato sulla curiosità di sapere se, di qua all'ultima puntata, quel Renzo ce la farà o no ad andare a letto con Lucia".

> Em suma, se a primeira impressão não for contrariada por desenvolvimentos futuros, sentimo-nos como se estivéssemos de volta à escola. A grande operação "cultural", em essência, parece destinada a nos trazer de volta o mesmo Manzoni dos anos de escola (e também de muitas universidades) com sua "ironia", o famoso "humilde" e como Sbragia nos lembrou peremptoriamente na introdução – a "providência" (C., 1967 apud CAMPANILE, RODARI e CIPRIANI, 2016, p. 9).[139]

A fim de defender a sua posição, o autor compara a produção de Bolchi a outra adaptação literária feita para a televisão e transmitida, no mesmo período, pela BBC, na Inglaterra:

> Nestes dias toda a Inglaterra está falando da "Freudiana" Alice repensada por Jonathan Miller para a BBC-TV. Aqui está um ato de coragem e uma verdadeira operação "cultural"; uma tentativa moderna de libertar um grande livro de todas as incrustações de um século de crítica filisteia para apresentá-lo aos leitores da única forma que hoje, 1967, pode adequar-se a ele (C., 1967 apud CAMPANILE; RODARI; CIPRIANI, 2016, p. 10)[140].

Por último, o terceiro artigo foi escrito logo após a exibição do último episódio da adaptação de Bolchi. Nele, Cipriani questiona, no início do seu texto, quais foram as reações do público diante daquela adaptação. Houve, de fato, muita audiência, mesmo não apresentando nada de "novo". Como principais motivos para esse sucesso, o autor considera os seguintes fatores: a massiva divulgação da minissérie, a escolha do elenco e o próprio romance manzoniano, dada a sua tradição nacionalista. O excesso de purismo linguístico transmitido na adaptação televisiva é o elemento que mais a aproxima do texto literário original, e essa busca pela fidelidade ao texto-fonte, no entanto, rompe com o caráter de crítica social de Manzoni, desperdiçando a oportunidade de, por meio de uma ressignificação "mais combatente", criticar o sistema político e religioso vigentes na década de 60, conforme mostra o último parágrafo do texto:

> Sob a dignidade da direção, sob a perfeição da síntese narrativa, há o melodrama, há a intriga como um fim em si, há um apelo místico que não pertence em nada à religiosidade combativa de Manzoni, à sua crítica histórica. Nos anos que sucederam à morte do Papa João XXIII e naqueles em que se viu a abertura dos tempos de diálogo muito mais do que o rigor

---

139 "Insomma, se la nostra prima impressione non sarà contraddetta dagli sviluppi futuri ci sembra d'essere tornati a scuola. La grande operazione 'culturale', in sostanza, appare destinata a riproporci il solito Manzoni degli anni liceali (e anche di molta università) con la sua 'ironia', i famosi 'umili' e – come ci ha ricordato perentoriamente Sbragia nella introduzione – la 'provvidenza'".

140 "In questi giorni tutta l'Inghilterra parla della 'freudiana' Alice culturale; un tentativo moderno di liberare un grande libro da tutte le incrostazioni d'un secolo di critica filistea per riproporlo ai lettori nell'unica veste che oggi, 1967, gli può stare addosso".

> moral poderia ter oferecido uma figura como a do Fra Cristoforo, por exemplo. Muito mais poderiam ter dito aos telespectadores sobre as injustiças sofridas por Renzo, Lucia e pelos humildes de Manzoni, muito mais poderiam ter dito sobre as figuras dos poderosos e opressores, se o romance tivesse sido lido por homens bem enraizados nos anos do nosso presente (CIPRIANI, 1967 apud CAMPANILE; RODARI; CIPRIANI, 2016, p. 13)[141].

É interessante observar que os artigos jornalísticos retomados por Campanile, Rodari e Cipriani (2016) são unânimes em defender a necessidade de uma ruptura com a falsa ideia de fidelidade ao original, a fim de se adequar às exigências do público de televisão daquela época e, assim, trazer novas ressignificações ao texto canônico. Confrontando os três artigos, Campanile, Rodari e Cipriani (2016, p. 13) concluem a sua análise afirmando que:

> Além de enfatizar os limites da transposição específica, estas peças vão ao ponto de questionar o sentido das transposições em geral, reivindicando a autonomia das mídias e mostrando que já entendem muito bem a lógica da estética da recepção que se discutia há tanto tempo: rituais coletivos previsíveis, viagens menos previsíveis ao longo de diferentes obras e gêneros, as adaptações televisivas de outrora também se revelam frágeis para o desenvolvimento da reflexão crítica[142].

Apesar da adaptação fílmica de Camerini (1941), foi a adaptação de Bolchi (1967) que constituiu, de acordo com Grendene (2018), um ponto de referência para todas as adaptações audiovisuais que se seguiram. Isso porque essa adaptação se tornou um evento coletivo, permanecendo, portanto, na memória dos italianos daquela geração, na qual os *sceneggiati* uniam as pessoas em torno da televisão, como um verdadeiro acontecimento. Todavia, apesar dessa grande importância da história da televisão e dos estudos de adaptação, a minissérie não ousou em recriar o enredo nem trazê-lo para mais perto do público no seu contexto de produção, de modo que revela uma aproximação muito grande com o texto literário e, por isso, recebeu algumas críticas, como a de Grendene (2018), por exemplo. O autor, diante da atitude do adaptador, lança o seguinte questionamento: "[...] se a tradução é

---

[141] "Sotto la dignità della regia, sotto la perfezione della sintesi narrativa c'è il melodramma, c'è l'intrigo fine a se stesso, c'è un appello mistico che non appartiene in nulla alla combattiva religiosità manzoniana, alla sua critica storica. Negli anni che succedono alla morte di Papa Giovanni XXIII e in quelli che vedono dischiudersi i tempi del dialogo ben altro che il rigore morale avrebbe potuto offrire una figura come quella di Fra Cristoforo, ad esempio. Ben altro avrebbero potuto dire agli spettatori le ingiustizie patite da Renzo, da Lucia e dagli umili del Manzoni, ben altro avrebbero potuto dire le figure dei potenti e degli oppressori se il romanzo fosse stato letto da uomini ben radicati negli anni del nostro presente".

[142] "Oltre a sottolineare i limiti della specifica trasposizione, questi pezzi arrivano così a indagare il senso delle trasposizioni in generale, rivendicando l'autonomia dei mezzi espressivi, e mostrando di comprendere già benissimo le logiche dell'estetica della ricezione poi discusse tanto a lungo: prevedibili riti collettivi, viaggi meno prevedibili lungo opere e generi diversi, gli sceneggiati d'antan si rivelano anche molle per lo sviluppo della riflessione critica".

impossível, e uma obra traduzida é de qualquer forma uma obra nova, por que não se permitir maior liberdade de interpretação e menos precisão, evitando o que Libero Bigiaretti definiria como 'absurda equivalência literal'?" (GRENDENE, 2018, p. 2)[143] A meu ver, essa "absurda equivalência literal" deve-se em parte à política da época, que dificultou as possibilidades de ressignificação do romance na televisão.

4.3.2 *I promessi sposi*, de Salvatore Nocita (1989)

A segunda minissérie televisiva em formato de adaptação do romance *I promessi sposi* data de 1989 e teve direção de Salvatore Nocita[144]. Assim como a primeira, essa produção também foi exibida pela RAI 1 aos domingos, às 20h30. Essa foi a primeira adaptação audiovisual em cores e teve uma coprodução internacional milionária, o que se assemelhava, à época, a uma produção cinematográfica do gênero *western*. A adaptação de Nocita foi reprisada em 9 de maio de 2016, na emissora católica TV 2000, na qual ganhou um paratexto com as introduções do professor e escritor Andrea Monda, nas quais ele retoma as cenas vistas nos capítulos anteriores e analisava as cenas a serem vistas no capítulo do dia a partir do confronto com o texto de Manzoni. Desse modo, essas introduções eram semelhantes a mini-aulas de literatura.

I promessi sposi de Nocita (1989) envolveu um elenco de 240 atores e 10.000 figurantes, além de 2.000 figurinos desenhados por Maurizio Monteverde, dispondo também de cenários externos para reproduzir o interior da Lombardia de 1628 a 1630. A minissérie foi, portanto, concebida como um filme, o que fez com que a TV se aproximasse da linguagem do cinema. Ressalto, ainda, que a RAI de 1989 já não detinha mais o monopólio da comunicação e do entretenimento como na época da produção de Bolchi (1967). Assim, o contexto no qual Nocita (1989) produziu a sua adaptação manzoniana era o de uma TV estatal, um tanto quanto enfraquecida, que precisava se modernizar para enfrentar as emissoras concorrentes e, por isso, ambicionava o mercado internacional. Logo, esse era o novo cenário histórico e cultural, no qual a televisão precisava lutar por audiência.

---

143 "[...] se la traduzione è impossibile, e un'opera tradotta costituisce comunque un'opera nuova, perché non concedersi maggior libertà interpretativa e minor puntiglio, evitando quella che Libero Bigiaretti definirà come «assurda equivalenza letterale»?"

144 Assim como a minissérie de Bolchi, a minissérie de Nocita está disponível na plataforma RAI Play: https://www.raiplay.it/video/2017/12/I-promessi-sposi-1989-E1-0749d82c-ff10-473e-b6a5-bbeb474a4f6c.html. Acesso em: 02 mar. 2020. Todavia, ao contrário das demais adaptações, esta não está disponível em DVD. Vale, no entanto, dizer que a plataforma veta o acesso fora do território italiano.

Além disso, no elenco, três nomes se mostraram como os mais importantes para o sucesso da obra: Danny Quin, no papel de Renzo; Delphine Forest, no papel de Lucia, e, o principal deles, Alberto Sordi, no papel de don Abbondio. Essa última personagem ganhou conotação de destaque na produção de Nocita (1989); este, por sua vez, para quebrar um pouco da rigidez do texto manzoniano, escalou Alberto Sordi, um nome exponencial do cinema italiano, que atuou como ator, diretor e comediante. O ator foi responsável por imprimir uma carga cômica à personagem de Manzoni, um homem fraco e covarde e, por isso, não tinha grande expressividade na literatura. Outra marca fundamental na produção de Nocita (1989) foi a trilha sonora, assinada por Ennio Morricone[145] e registrada, na época, em LP, com 10 faixas.

Devido ao seu caráter de espetacularização, a produção de Nocita (1989) sofreu críticas por infidelidade ao texto-fonte em favor da ênfase dada à produção artística no estilo *western*. As marcas de vazio, silêncio e ironia presentes no texto-fonte foram preenchidas pela representação caricatural de don Abbondio, vivido pelo cômico Sordi, assim como pela avidez de Lucia, que, por sua vez, apresentava poucos traços de uma camponesa, e pela ênfase dada ao duelo de fra Cristoforo na sua juventude. Ademais, a adaptação trouxe também um episódio inteiro dedicado à Getrude, a monaca di Monza, e, nesse contexto, Oreste De Fornari (2011, p. 84) considera as estratégias adaptativas de Nocita a representação de:

> Um século XVII bastante western, assim como devidamente noir e gótico, especialmente no flashback de Gertrude, que se torna uma espécie de "verdadeira história da monja de Monza, contada por ela mesma" ("e eu infeliz respondi"), incluindo o assassinato da conversa, refletida num espelho escuro, e as convenções de amor baseadas em arranhões e mordidas com um Egídio murcho (Helmut Berger)[146].

A adaptação de Nocita se destacou em relação à de Bolchi por ser muito mais comercial, de tal forma que a qualidade cênica era superior à da primeira adaptação. Por isso, foi reprisada posteriormente, conforme já citei.

---

[145] Compositor, arranjador e maestro italiano, responsável pela trilha sonora de muitos filmes do cinema mundial, dentre os quais: *C'era una volta in America*, *The mission* e *Nuovo cinema paradiso*. Toda a discografia de Morricone está disponível no seu site oficial em inglês e italiano em: http://www.enniomorricone.org/it/the-music/. Acesso em: 1 jan. 2020.

[146] "Un Seicento piuttosto western, nonché debitamente noir e gotico, soprattutto nel flashback di Gertrude, che diventa una sorta di 'vera storia della monaca di Monza, raccontata da lei stessa' ('e io sventurata risposi'), comprendente l'omicidio della conversa, riflesso in uno specchio scuro, e i convegni d'amore a base di graffi e morsi con un appassito Egidio (Helmut Berger)" .

4.3.3 *Renzo e Lucia*, de Francesca Archibugi (2004)

A adaptação mais recente a ser analisada nesta tese, *Renzo e Lucia*, foi exibida em dois capítulos, que foram ao ar nos dias 13 e 14 de janeiro de 2004 pela emissora privada Canale 5[147], sob a direção de Francesca Archibugi[148]. A ficção adaptada de obras literárias tinha como objetivo institucionalizar o gênero minissérie no Canale 5, e, para inaugurá-lo, a emissora optou por um texto já conhecido do telespectador, seja pelo fato dele ter estudado a obra na escola, seja por ter assistido às minisséries anteriores produzidas pela RAI. Ademais, assim como a produção de Nocita (1989), a de Archibugi (2004) também foi bastante cara para a televisão, custando algo em torno de dez milhões de euros, de acordo com reportagens da época[149].

Figura 8 - Capa do DVD da minissérie *Renzo e Lucia*, de Archibugi (2004)

Fonte: https://www.amazon.it (2021).

[147] O Canale 5 é um canal muito popular na Itália que faz parte do grupo de comunicação Mediaset, propriedade de Silvio Berlusconi, fundado em 1978.

[148] Para fins de análise, tomamos o material comercializado em dois DVDs, correspondentes aos dois capítulos. Esse material também está disponibilizado na plataforma do YouTube, em: https://www.youtube.com/watch?v =F_U4FmjKszk&t=4898s (capítulo 1) e https://www.youtube.com/watch?v=FYBhBIcV1_Q&t=3636s (capítulo 2). Acesso em: 1 jun. 2020.

[149] https://www.film.it/news/televisione/dettaglio/art/renzo-e-lucia-tra-storia-e-sentimento-11851/. Acesso em: 3 fev. 2021.

Por ser a única dentre as minisséries produzidas no século XXI, a sua fortuna crítica disponível na web é bem maior do que as demais adaptações. Por outro lado, não pude encontrar nenhuma citação a respeito dela em livros ou artigos acadêmicos, como é o caso da minissérie de Bolchi (1967). Esse fato pode ser justificado por duas possíveis hipóteses: a primeira delas é que, por ser a adaptação mais recente, já não era mais considerada uma novidade dentre os críticos de televisão e os estudiosos de Manzoni; já a segunda pode se referir ao preconceito com relação a uma adaptação inovadora, com apelo estético, que discute, indiretamente, o papel da mulher na trama e inclui a nudez de suas personagens, o que a faz romper com os padrões hegemônicos até então estabelecidos nas adaptações do clássico literário, padrões esses de supervalorização do texto literário e das figuras masculinas, assim como de censura moral e religiosa. Diante disso, vale, inclusive, antecipar um pouco as questões que serão levantadas na análise do corpus, no capítulo posterior, e trazer a reflexão de Venuti (2013, p. 357), que corrobora com a minha fala sobre os padrões rompidos ao afirmar:

> Ao tradutor que queira ver pegar fogo os circos da cultura e economia global, basta encenar uma transgressão no cerne do texto estrangeiro, um desvio do padrão, que conduza a uma possível violação da ética coorporativa concernente à prestação de um serviço em benefício de uma ética própria, politicamente comprometida com movimento de mudança da sociedade e cultura.

Em reportagem na sessão jornalística do *Corriere della sera*, publicada em 11 de janeiro de 2004, intitulada "Manzoni stravolto in tv, ora Lucia ha più fascino" (Manzoni distorcido na TV, agora Lucia tem mais fascínio, em português) (RIENZO, 2004), Giorgio De Rienzo comenta que a adaptação de Archibugi se mostrou "um veículo interpretativo capaz de ressignificar o romance de Manzoni em uma nova perspectiva, que diz respeito à história de amor de Lucia por Renzo" (RIENZO, 2004).[150] O jornalista acredita que o trabalho de Archibugi poderia transformar a opinião dos leitores que nutriam preconceito com relação à Lucia e don Rodrigo, que, segundo o autor da reportagem, são no texto literário "personagens opacas". Assim, para gerar outras ressignificações, Archibugi traz para Lucia uma consciência da sua feminilidade e, para Don Rodrigo, novos pontos de vista.

A adaptação de Archibugi dá destaque aos protagonistas do romance; destaque esse que, na realidade, mesmo sendo protagonistas da obra, não tinham no texto literário,

[150] "un veicolo interpretativo capace di far rileggere il romanzo di Manzoni in chiave nuova, per quello che riguarda la storia d'amore di Lucia per Renzo."

porque as temáticas sociais, políticas e religiosas eram mais importantes para Manzoni do que a relação do casal. "O Renzo e Lucia de Archibugi aponta para este núcleo fundamental. O resto, a religião, a política, a carestia e a peste é sacrificado. É o limite, mas também o mérito do seu trabalho (RIENZO, 2004)."[151] Assim, embora mantenha a mesma narrativa e ambientação do texto-fonte, essa é a única dentre as adaptações televisivas de *I promessi sposi* que se utiliza da ficção propriamente dita. Um dos elementos que mais chamam atenção nessa adaptação é a ressignificação da personagem feminina, Lucia, que passa por uma atualização para atender às condições mercadológicas de seu tempo[152]. Em uma de suas entrevistas, a diretora de produção explica 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.

Segundo o artigo "Se Rodrigo ama Lucia...", publicado no jornal *Familia Cristiana,* em 8 de janeiro de 2004 (SANDRONE, 2004), o produtor Guido De Angelis intencionava exibir no Canale 5 uma adaptação do romance manzoniano análoga à adaptação cinematográfica *Shaskeapeare in love* (Shaskeapeare apaixonado, em português), de 1998, de modo que trouxesse ao romance algo inovador, comparado às adaptações televisivas anteriores. Por isso, o produtor imaginou como seria se don Rodrigo, de fato, se apaixonasse por Lucia, já que, no livro de Manzoni, Renzo não entendia o motivo pelo qual don Rodrigo queria impedir o casamento dele com Lucia. Dessa forma, don Rodrigo ganhou destaque de protagonista na adaptação, assim como outras personagens menores. Porém, essa tentativa de inovar foi bastante refutada pela crítica jornalística, que questionava as ressignificações criadas pela diretora, Archibugi, visto que se tratava de um clássico, quase intocável para muitos. Entretanto, para tratar das questões específicas das ressignificações nas três adaptações, parto para as análises do corpus.

---

[151] "Il Renzo e Lucia dell'Archibugi punta a questo nucleo fondamentale. Il resto, la religione, la politica, la carestia e la peste, viene sacrificato. È il limite, ma è anche il merito del suo lavoro."

[152] Sobre o conceito de atualização, Hutcheon (2011), aponta que um dos motivos para adaptar obras literárias baseia-se em processos de atualização. O público leitor ou expectador muda com o passar dos anos junto com as mudanças pelas quais passam as mídias. Assim, para que produções de massa tenham lucro, faz-se necessário inseri-las no cenário atual.

5 METODOLOGIA E ANÁLISE DO CORPUS

O presente capítulo se inicia retomando brevemente algumas questões já indicadas no decorrer desta tese, a respeito dos posicionamentos teóricos aqui assumidos e, posteriormente, segue com as análises, dividindo-se, basicamente, em duas seções: a descrição das etapas da pesquisa e a análise propriamente dita do corpus. A primeira seção visa explicitar o quadro teórico e metodológico utilizado na análise, retomando, portanto, a teoria já apresentada e os conceitos já discutidos a partir de cada um dos seus autores trazidos. A segunda, por sua vez, apresenta as sequências selecionadas para a composição do corpus de pesquisa e desenvolve a análise dos dados, com base no modelo teórico de Stam (2006) e no *italiano trasmesso*, a partir da visão de Alfieri e Bonomi (2014) e Berruto (2008), conforme discutido nos capítulos 1 e 2.

5.1 A METODOLOGIA DE ANÁLISE

Ao estudar a adaptação de narrativas de uma mídia para outra, muitas são as possibilidades teóricas que uma pesquisa pode assumir, cabendo, portanto, ao pesquisador escolher o caminho metodológico que mais se adeque ao seu estudo. Dada a abordagem analítica, descritiva e documental desta pesquisa – que trabalha com as adaptações televisivas de uma obra literária, circunscritas em diferentes contextos de produção e em distintos períodos na Itália –, optei por adotar o modelo de Stam (2006) como base, como elemento principal para as análises desta pesquisa. Esta, por sua vez, será sustentada também por outros autores, já apresentados anteriormente: Hutcheon (2013) e Lefevere (2007), que complementam a base teórica dos estudos de adaptação; Alfieri e Bonomi (2014), que tratam das variações linguísticas do italiano veiculado à televisão; e Casetti e Di Chio (2006), que propõem metodologias de análise exclusivas para o material audiovisual televisivo, abordando diversas áreas de pesquisa. Desse modo, a análise do corpus foi submetida a uma abordagem pautada, concomitantemente, nos estudos de adaptação e na intersemiótica televisiva, que concebe o texto audiovisual como a junção do material verbal com o material visual, sendo, portanto, a produção de sentidos resultado da análise do todo.

Analiso, neste capítulo, seis personagens: don Abbondio, fra Cristoforo, monaca di Monza, don Rodrigo, Renzo e Lucia, a partir das seguintes sequências[153] audiovisuais: (1) o encontro de don Abbondio com os bravi; (2) o encontro de don Abbondio com Renzo; (3) a conversa entre Renzo e Lucia, após o impedimento do casamento; (4) o encontro de fra Cristoforo com Lucia; (5) o encontro de fra Cristoforo e don Rodrigo; (6) o encontro entre monaca di Monza e Lucia; (7) o encontro de Renzo e fra Cristoforo e (8) o encontro de Renzo e don Rodrigo.

A partir das sequências selecionadas para a composição do corpus, preenchi, para cada uma delas, uma tabela com as categorias presentes no modelo de análise de Stam (2006), comparando a mesma sequência de cenas nas três minisséries. Assim, parto de uma análise das três categorias mais abrangentes apresentadas pelo autor: a análise estrutural, análise contextual e narratologia comparativa, aprofundando-me, porém, no item "personagem", inserido na categoria estrutural. Para tal, transcrevo alguns fragmentos de diálogos entre as personagens selecionadas e verifico, nesse material coletado, como o *italiano trasmesso* é representado na fala dos atores. Nesse enquadramento, retomo as considerações de Alfieri e Bonomi (2014), já discutidas no capítulo 2 desta tese, autoras que, ao discorrerem sobre o *italiano trasmesso* das minisséries televisivas, defendem que a análise da língua recai não apenas sobre a fala dos atores, mas sobre os elementos cênicos, tais como: figurino, cenário, enquadramento, entre outros e, juntos, eles compõem a variação linguística do *italiano trasmesso*. Considero, assim, que o melhor modo para investigar como essa variação da língua italiana se manifesta nas adaptações televisivas é por meio da análise da construção das personagens, tendo em vista que elas se comunicam entre si.

Considerando o texto televisivo como um todo – material verbal e visual, na perspectiva de Alfieri e Bonomi (2014) –, valho-me, predominantemente, da "análise dos textos televisivos", penúltima área do mapa de estudos proposta por Casetti e Di Chio (2006) para analisar tanto aspectos linguísticos quanto estratégias textuais das minisséries. Para esse fim, adotei como instrumentos de análise as categorias de Stam (2006), em especial, a categoria de "personagem". Foi necessário, portanto, decompor o texto televisivo em oito sequências, de modo a prosseguir com as análises. Para complementar o quadro teórico-metodológico, apoiei-me, ainda, na última área dos estudos de Caseti e di Chio (2006), concernente aos estudos culturais e análise da mídia, para abordar, indiretamente, a relação

[153] Conferir nota n.6, na introdução.

entre televisão e sociedade, correlacionando diferentes contextos temporais (1967, 1989 e 2004), e mencionar, assim, os processos de construção da identidade nacional na Itália.

Os procedimentos de análise aplicados a esta pesquisa partem do cotejo de sequências, passando pela elaboração de textos comparativos entre as três produções, nos quais destaco as categorias elencadas por Stam (2006), com foco nas personagens. Dito isso, organizei os dados coletados e os transcrevi em formato de texto expositivo, no qual descrevo, comparo e analiso a mesma sequência audiovisual sob a perspectiva das três minisséries, começando pela mais antiga, de 1967, passando pela segunda, de 1989, até chegar à mais recente, de 2004. Para não confundir o leitor que desconhece as adaptações de *I promessi sposi*, o qual não identificaria tais adaptações apenas pelos nomes de seus diretores ou pela denominação 1, 2 e 3 – números que marcariam a ordem cronológica –, optei por me referir às minisséries com o nome de seus adaptadores seguido dos seus respectivos anos de produção. Assim, denomino as minisséries da seguinte maneira: adaptação de Bolchi (1967), adaptação de Nocita (1989) e adaptação de Archibugi (2004).

Neste capítulo, a análise de cada uma das personagens foi diluída ao longo da análise das sequências, pois entendo que uma personagem pode comportar-se de diferentes modos de acordo com cada cena ou sequência de cenas na qual atua, ou seja, de acordo com um momento específico da narrativa e com a relação que estabelece com outras personagens com as quais dialoga. Vale enfatizar que as sequências audiovisuais são compostas quase sempre por mais de uma personagem, o que inviabiliza, portanto, uma análise exclusiva de cada personagem em separado, em uma seção deste capítulo. Desse modo, detive-me à análise das sequências que selecionei para as quais elaborei, somente no final do capítulo, uma breve retomada da construção de cada personagem individualmente, comparando como se deu essa construção nas três adaptações.

Ainda, optei por analisar as personagens dentro das sequências audivisuais porque a própria cena, na sua sequência de eventos, nos seus diálogos e no conjunto de seus elementos cenográficos, por si só já é responsável por revelar algumas características das personagens. Por isso, para mim faz mais sentido trabalhar com cenas de modo geral para, a partir delas, explicar os detalhes específicos de cada personagem e suas ressignificações em cada minissérie. Diante disso, em cada sequência serão analisados, no mínimo, duas personagens. Essas mesmas personagens apareceram em mais de um dos eventos analisados, o que é positivo para os resultados, pois a construção de uma determinada personagem é afetada de acordo com a cena em que está inserida e de acordo com outras personagens com as quais dialoga. Por esse motivo, acredito que o texto verbal seja bastante importante

também, já que, além de fazer parte do que considero "texto televisivo", é necessário para a própria contextualização da cena. Portanto, realizo a transcrição dos diálogos de cada uma das sequências analisadas.

Busco, assim, por meio da sistematização dos resultados dessas observações, responder às questões norteadoras que expus na introdução deste texto, bem como alcançar os objetivos aos quais me propus. Para uma compreensão mais ampla e pormenorizada do tratamento conferido à coleta e à organização dos dados da análise, discutido neste capítulo, proponho um esquema metodológico, que organiza as fases da pesquisa, partindo da mais geral para a mais específica, de modo que o esquema esboçado para este fim se resume nas seguintes etapas:

1. seleção das sequências e personagens a serem analisadas;
2. estudo das sequências nos DVSs, com pausas para a transcrição de fragmentos dos diálogos mais representativos;
3. cotejo dos diálogos em duas colunas, nas quais aparecem, à esquerda, a transcrição do texto televisivo em italiano e, à direita, a tradução em português[154], com a marcação de grifos necessários para conduzir a análise das personagens;
4. captura das imagens mais representativas nos DVDs através do programa VLC Media Player;
5. redação do texto de análise, que, por sua vez, obedeceu aos seguintes critérios:
   5.1. contextualização das sequências e das personagens no texto literário;
   5.2. descrição das sequências;
   5.3. análises das sequências, baseadas nos recursos audiovisuais e nas considerações de Stam (2006) para a análise da adaptação audiovisual, subsidiada por outros autores da área de adaptação e televisão;
   5.4. análise dos diálogos, baseada nos fenômenos linguísticos e na variação do *italiano trasmesso*.

Dentre o esquema apresentado acima, chamo atenção, em particular, para o trabalho de transcrição de diálogos, desenvolvidos na fase 2. Posto isso, não segui um manual

[154] É válido ressaltar que todas as traduções em português dos diálogos transcritos na análise, assim como as demais traduções já trazidas nos capítulos anteriores, sem referência, são de minha autoria. No que se refere às traduções dos diálogos, fiz uso de estratégias específicas para evidenciar as variações linguísticas no tocante ao uso dos pronomes allocutivi, conforme explanarei no decorrer do texto.

específico para transcrições audiovisuais, mas criei meus próprios recursos de transcrição, assim como fiz nas demais fases da metodologia. Nesse sentido, busquei sistematizar alguns pontos simples, porém eficazes para organizar esta etapa do trabalho, aos quais me reporto, a seguir:

- A fim de evitar transcrições muito longas, fiz uso de recortes das principais falas dos diálogos;
- Para marcar que o diálogo foi recortado e que houve alguns trechos não foram transcritos, antes ou após uma fala, utilizei o símbolo [...];
- Para o caso de palavras incompreensíveis, utilizei como substituto dessas palavras o símbolo [XXX];
- Acrescentei aos diálogos algumas rubricas[155], a fim de subsidiar as análises que propus;
- Vale destacar que todos os meus acréscimos e as modificações nas transcrições foram colocados dentro de colchetes.

Convém, ainda, ressaltar que o trabalho com transcrição de diálogos de um material audiovisual é sempre passível de falhas, pois requer do pesquisador extrema concentração e excelente compreensão auditiva na língua estrangeira, principalmente se esse material apresenta arcaísmos linguísticos e seu registro de gravação é de baixa qualidade sonora, como é o caso da minissérie de Bolchi.

No que se refere à fase 3, concernente às traduções dos diálogos do italiano para o português, acho válido tecer algumas considerações de caráter linguístico. Para isso, embora seja esta uma seção de metodologia, abro, aqui, um parêntese para apresentar, primeiramente, questões teóricas acerca dos pronomes para, em seguida, voltar à metodologia e justificar as minhas escolhas no trabalho de tradução dos diálogos. Sendo assim, a fim de que os leitores não proficientes em língua italiana consigam entender os exemplos extraídos dos diálogos das minisséries apresentados nesta tese, faz-se necessária uma breve explanação acerca das traduções que faço, por serem uma forma de acessibilidade ao leitor brasileiro, principalmente com relação ao uso dos pronomes de tratamento.

Esse não é um tema tão simples quanto parece, pois falar de pronomes de tratamento é falar diretamente de mudanças que ocorrem ao longo do tempo e de questões sociais, ou seja, os pronomes de tratamentos estão diretamente ligados à variação diacrônica,

[155] "RUBRICA – Indicação de cena, informações de estado de ânimo, gestos, etc. Observação entre parênteses nos diálogos, indicando a reação dos personagens, bem como mudanças de tom e pausas." Para a presente tese, utilizo a segunda definição, todavia, entre colchetes. Disponível em: http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm. Acesso em: 22 jan. 2021.

diatópica, diastrática e diafásica. Tais variações podem coexistir em um *continuum*; elas chegam aos veículos de comunicação, de modo que a televisão, por exemplo, reflete, atualmente, os usos linguísticos de seus telespectadores, além de permitirem a ocorrência de variações. Sendo assim, "toda mudança pressupõe variação, o que significa, em outros termos, que a língua é uma realidade heterogênea, multifacetada e que as mudanças emergem dessa heterogeneidade, embora nem todo fato heterogêneo resulte necessariamente mudança." (FARACO, 2005, p. 23-24).

A língua italiana dispõe de pronomes "allocutivi" – correspondentes no português aos "pronomes de tratamento" – para fazer distinção entre o grau de aproximação/distância, formalidade/informalidade no discurso dos interlocutores. São eles: "tu", "Lei" (com inicial maiúscula), "voi" e "Loro" (com inicial maiúscula). Fazendo um paralelo, entretanto, com o sistema de pronomes de tratamento do português brasileiro, esse torna-se mais simples se comparado ao italiano. Isso, atualmente, depois de ter passado também por várias modificações. De forma resumida,

> O português do Brasil simplificou, igualmente, o código do tratamento. Como em Portugal, o *vós* desapareceu, mas o *tu* sobrevive apenas no extremo sul e em áreas não suficientemente delimitadas do Norte. Em circunstâncias normais, existem apenas duas fórmulas: o tratamento por *você*, que é familiar, e o tratamento por *o senhor*, *a senhora*, que é mais reverente (TEYSSIER, 1997, p. 107-108, grifos no original).

Basicamente, no italiano, usa-se o "tu" para indicar proximidade com o interlocutor, sendo um tratamento informal dado entre jovens, amigos e familiares. Em português brasileiro, por exemplo, a depender da região e dos valores familiares de cada falante, o uso do "você" da parte dos filhos para seus pais ou da parte dos netos para seus avós não é admitido, sendo considerado um ato desrespeitoso. O contrário, no entanto, é perfeitamente aceitável: o uso do "você" por parte dos pais para os filhos e por parte dos avós para os netos. No italiano, o "Lei", ao contrário, marca o distanciamento entre os interlocutores. Para dar um exemplo de como a língua se comporta de acordo com o contexto cultural de seus falantes, menciono o uso mútuo do "Lei" entre alunos e professores, principalmente na universidade, para marcar o tratamento formal entre professores e alunos. Isso se dá de modo diferente no Brasil, por exemplo, onde não ocorre que um professor chame seu aluno de "senhor/ senhora". No máximo, é o aluno quem trata assim o professor e, no caso específico do contexto universitário – dependendo do curso ou da região do país (mais especificamente no Sul e Sudeste) –, há uma tendência de que professores e alunos se

tratem por “você”, nesse caso para expressar uma relação de proximidade, ao contrário do que ocorre no contexto italiano, que delimita a formalidade na relação professor-aluno.

De acordo com a enciclopédia on line Treccani[156], até o século XIV, existiam apenas dois pronomes de tratamento na língua italiana: o “tu” e o “voi”, esse último para denotar respeito ao interlocutor. Já no século XV começaram os primeiros registros do pronome “lei”, mais difundido no século XVII por influência do pronome espanhol “usted”. Nessa época, pela influência estrangeira na língua italiana, “lei/ella” e “voi” coexistiam, indistintamente, como pronomes de tratamento que indicavam respeito. Contudo, é importantíssimo pontuar que, no regime fascista, foi proibido o uso do “lei”, de modo que as pessoas deveriam usar apenas o “voi”. Dado que o regime não durou tanto tempo, após a segunda guerra mundial, os falantes voltaram a usar “lei” e abandonaram “voi”, à exceção de alguns falantes do Sul da Itália, como ocorre na região de Câmpania, cuja capital é Nápoles. Ali até hoje é comum o uso do “voi” como pronome de tratamento para indicar respeito, diferentemente do que ocorre em todo o resto da Itália. Essas diferenças regionais do uso dos pronomes também ocorrem no Brasil, que, como se sabe, usa o “tu” quase que praticamente apenas no Rio Grande do Sul (e em menor grau em alguns lugares do Norte), e às vezes o verbo nem é conjugado na segunda pessoa do singular, mas na terceira, sendo difuso o uso de “você” no restante do país; inclusive, o uso do “tu” como é feito pelos sulistas pode até ser considerado desrespeitoso nas demais regiões do Brasil.

Já o caso de “Loro”, como pronome de tratamento, marca também um arcaísmo e é usado como o plural de “Lei” e “voi”. Atualmente, não é mais usado com essa função, apenas como pronome pessoal de terceira pessoa do plural, traduzido em português como “eles/elas”. Para o plural de “Lei”, prefere-se o uso de “voi”, assim como para o plural de “tu”. Ou seja, no italiano contemporâneo, o “voi”, que, como pronome pessoal, é a segunda pessoa do plural, presta-se ao uso formal e informal para marcar o tratamento no plural ao interlocutor. Dados os fatos aqui mencionados, posso afirmar que:

> Os pronomes pessoais têm um papel fundamental na codificação das relações sociais que são estabelecidas entre os participantes do evento comunicativo. Trata-se de formas de tratamento alocutivas, com as quais são fornecidas informações sobre o status do orador, do ouvinte e da pessoa/entidade de que se está falando, a hierarquia existente entre eles, etc.[157]

[156] Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/uso-del-lei_%28La-grammatica-italiana%29/. Acesso em: 5 fev. 2021.

[157] “I pronomi personali hanno un ruolo fondamentale nella codifica delle relazioni sociali che si instaurano tra i partecipanti all’evento comunicativo. Si tratta degli usi allocutivi, con cui si forniscono informazioni sullo status di parlante, ascoltatore e persona / entità di cui si parla, sulla gerarchia esistente tra di loro, ecc.”

Diante dessas ocorrências com os pronomes de tratamento, optei por traduzir nos quadros com s transcrições dos diálogos o pronome italiano “tu” quase que todas as vezes pelo pronome “você”, em português, para marcar proximidade. No caso do pronome “Lei”, mantive, quase que todas as vezes, a forma em português “o senhor/ a senhora”. O pronome “voi” como um “allocutivo” (referindo-se a um só interlocutor), apesar de na prática ter o mesmo efeito em português de “o senhor/ a senhora”, optei por manter, propositalmente, a tradução em português “vós” para indicar ao leitor brasileiro não proficiente em italiano de que ali ocorreu, além de um distanciamento entre os interlocutores, uma marca arcaica de pronome. Ressalto que em outras circunstâncias, nas quais não fosse necessário alinhar a tradução aos objetivos desta tese, optaria por traduzir “Lei” e “voi”, indistintamente, em português brasileiro, pelas formas “o senhor/ a senhora”. No caso do pronome “Loro” ou na forma abreviada “Lor”, optei por traduzir por “os senhores”. Já o “voi”, quando usado para se referir ao plural de “tu”, escolhi, no geral, traduzi-lo por “vocês” – nas ocorrências em que não exigia tanta formalidade. É importante frisar que, quando eu me refiro a “quase todas as vezes”, significa que, em algum momento, dependendo da combinação dos pronomes em cada diálogo e do contexto situacional, foi necessário adotar algumas modificações para render a diferença entre o tratamento dos interlocutores em cada cena para o leitor brasileiro não proficiente em italiano.

5.2. ANÁLISE DO CORPUS

Apresentados os métodos de análise que compõem esta pesquisa, para dar ao leitor uma ideia mais clara dos pressupostos teóricos que adotei, seguem, nos próximos tópicos, as sequências selecionadas para a composição do corpus, com as suas respectivas análises.

5.2.1 Don Abbondio

Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-personali_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/. Acesso em: 5 fev. 2021.

Para compreender a análise da primeira sequência, convém descrever as personagens envolvidas nela. Don Rodrigo, que não aparece, mas é mencionado, era um dos poderosos que representava a dominação espanhola no território da Lombardia, e foi ele que, devido a uma aposta com seu primo, tentou impedir o casamento de Lucia e Renzo, os protagonistas do romance. Don Abbondio, por sua vez, não era, necessariamente, um homem com uma vocação religiosa, pois, segundo o texto manzoniano, ele havia entrado na vida eclesiástica para garantir um futuro financeiro mais cômodo. Havia se tornado padre apenas por conveniência, aconselhado por seus parentes, pois, naquela época, era muito comum alguns jovens seguirem a carreira eclesiástica por não possuírem uma herança.

Vale dizer que Manzoni, em sua narrativa, caracteriza don Abbondio como um "vaso de barro" e um homem que não tinha um "coração de leão". Sabendo, assim, que a lei não protegia os homens inofensivos, como descreve o próprio Manzoni em seu romance, don Abbondio vestiu a batina devido ao seu instinto de sobrevivência. Para o narrador onisciente do texto manzoniano: "O nosso Abbondio, não nobre, não rico e muito menos corajoso, entendera antes de alcançar os anos de discernimento, ser ele, nessa sociedade, como um vaso de barro obrigado a viajar em companhia de muitos vasos de ferro" (MANZONI, 2012, p. 37). Tal personagem é descrita nas três adaptações como um homem medroso, pacato e avesso a confusões, porém cada uma traz nuances diferentes da mesma personagem, e isso ocorre com muita frequência devido aos atores que a interpretaram.

A primeira sequência selecionada para compor esta análise diz respeito ao impedimento do casamento de Renzo e Lucia. Para poder me debruçar sobre o evento, selecionei duas cenas quase subsequentes: o encontro de don Abbondio com os *bravi*[158] e o primeiro diálogo entre don Abbondio e Renzo. Escolhi essa sequência porque é a partir dela que se desencadeia toda a trama do romance, sendo, portanto, um elemento essencial para a compreensão da narrativa, que se desenvolve basicamente com o encontro entre don Abbondio e os capangas de don Rodrigo.

5.2.1.1 Don Abbondio com os bravi

[158] Nos séculos XVI e XVII, o que conhecemos como capangas eram chamados de *bravi*, na Itália. Os *bravi* eram homens cruéis a serviço dos poderosos, que impunham, por meio da força, a sua vontade e suas próprias leis no território. Assim, os capangas de don Rodrigo, os *bravi*, serviam-lhe de guarda-costas e de pistoleiros malfeitores.

O impedimento do casamento de Renzo e Lucia se dá com uma sucessão de cenas, que varia um pouco de uma adaptação para outra. Contudo, em geral, o evento ocorre mais ou menos nesta ordem: don Abbondio, caminhando em direção à sua casa, encontra dois *bravi*, que, a mando de don Rodrigo, ameaçam o pároco, para que ele não celebre o casamento de Renzo e Lucia. Renzo, no dia marcado, aparece na casa de don Abbondio e este diz que não se sente bem para realizar a celebração. Renzo, sem entender o que está ocorrendo, fala com Perpetua, a governanta do pároco, e ela deixa escapar em sua fala que seu patrão havia sofrido uma ameaça. Renzo volta a falar com don Abbondio para descobrir quem fez a ameaça. Este evento é central para entender a trama das três minisséries, e em duas delas é a primeira sequência que aparece, logo nos minutos iniciais do primeiro episódio. Optei por transcrever alguns fragmentos do diálogo entre don Abbondio e os *bravi* e, em seguida, fragmentos do diálogo entre don Abbondio e Renzo, a fim de subsidiar a análise da construção dessas duas personagens. Começo com a análise da adaptação de Bolchi (1967) e para tanto faço uso da transcrição dos diálogos, conforme aparece a seguir.

Quadro 3 - Don Abbondio com os bravi

Diálogo em italiano- adaptação de Bolchi (1967)	Diálogo em português- adaptação de Bolchi (1967)
Bravi: Signor curato. Don Abbondio: Cosa comanda? Bravi: Lei ha intenzione di maritar domani Renzo Tramaglino e Lucia Mondella. Don Abbondio: Cioè... cioè... cioè... Lor signori sono uomini di mondo e sanno come vanno queste faccende… Il povero curato non c'entra. [...] Noi siamo i servitori del comune. Bravi: Orbene, questo matrimonio non s'ha da fare, né domani, e né mai. Don Abbondio: Se…se lor signori avessero la compiacenza di mettersi nei…nei miei panni, io non…non c'entro, non me ne viene nulla in tasca. Bravi: Orsù. Se la cosa dovesse decidersi in ciarle, Lei ci metterebbe nel sacco. Bravi: Noi non ne sappiamo, né vogliamo saperne di più. Uomo avvertito… Don Abbondio: Ma...ma. Bravi: Lei intende. [Ele acaricia o bigode] Don Abbondio: Ma lor signori sono troppo giusti, troppo ragionevoli. Bravi: Ma il matrimonio non si farà o chi lo farà non se ne pentirà [ele faz um gesto de cortar o pescoço] perché non ne avrà il tempo e…[o segundo *bravo* interrompe a fala do colega]. Bravi: Zitto! Il signor curato è uomo che sa il viver del mondo, e noi siamo galantuomini che non vogliamo fargli nessun male purchè abbia giudizio. Signor curato, l'eccellentissimo signor don Rodrigo, nostro padrone, La riverisce caramente. Don Abbondio: Se loro volessero suggerirmi. [Ele é	Bravi: Senhor cura. Don Abbondio: O que o senhor manda? Bravi: O senhor tem intenção de celebrar o casamento de Renzo Tramaglino e Lucia Mondella. Don Abbondio: - É... É... É... Os senhores são homens vividos e sabem como são essas coisas... O pobre cura não tem nada a ver com isso. [...] Nós somos servidores da comunidade. Bravi: Pois bem, este matrimônio não deve ser feito, nem amanhã, e nem nunca. Don Abbondio: Se... se os senhores fizessem a gentileza de se colocar no... no meu lugar, eu não tenho nada a ver com isso, não vem nada para o meu bolso. Bravi: Pois bem! Se a coisa tivesse que se decidir com conversas fiadas o senhor nos colocaria no bolso. Bravi: Não sabemos disso, nem queremos saber mais. Homem avisado... Don Abbondio: Mas... mas... Bravi: O senhor entende. [Ele acaricia o bigode] Don Abbondio: Mas os senhores são muito justos, muito razoáveis. Bravi: Mas o casamento não ocorrerá ou quem o fizer não se arrependerá [ele faz um gesto de cortar o pescoço] porque não terá tempo para isso e… [o segundo *bravo* interrompe a fala do colega]. Bravi: Cale-se! O senhor cura é um homem vivido e nós somos cavalheiros não queremos fazer-lhes nenhum mal, desde que ele tenha juízo. Senhor cura, o excelentíssimo senhor don Rodrigo, nosso patrão, o

(continuação)

interrompido por um dos bravi, que responde, rindo:] Bravi: Oh…Suggerire a Lei che sa di latino?! A Lei tocca e soprattutto non si lasci uscir parola su questo avviso che le abbiamo dato per il suo bene. Altrimenti…sarebbe come fare quel tal matrimonio. Bravi: Che vuol che si dica in suo nome all'illustrissimo signor don Rodrigo? Don Abbondio: Il mio rispetto e [XXX] Bravi: E buona notte [XXX]	cumprimenta cordialmente. Don Abbondio: Se os senhores quisessem me sugerir algo. [Ele é interrompido por um dos bravi, que responde, rindo:] Bravi: Oh…Sugerir algo a alguém como o senhor que sabe latim?! Isso é com o senhor e mais: que não saia nenhuma palavra sobre esse aviso que lhe demos para o seu próprio bem. Caso contrário... seria como fazer tal casamento. Bravi: O que o senhor quer que seja dito em seu nome ao ilustríssimo don Rodrigo? Don Abbondio: O meu respeito e [XXX] Bravi: E boa noite [XXX]

Fonte: Bolchi (1967).

Don Abbondio aparece pela primeira vez na adaptação de Bochi (1967), logo após a abertura do primeiro episódio, exatamente aos 2 minutos e 17 segundos, enquanto caminha sozinho pela estrada em direção à sua casa, com um livrinho de orações nas mãos. A personagem é enquadrada em plano geral aberto[159] com o deslocamento da câmera em *travelling* para frente[160], acompanhando os seus passos. O som de fundo representa as suas sandálias pisando no chão e o narrador extradiegético, representado em *voice-over*[161], que faz uma longa descrição de don Abbondio e dos *bravi*, antes de dar início ao diálogo. Saindo do enquadramento de don Abbondio, a câmera focaliza cada um dos *bravi* em primeiro plano, [162]e um deles aparece com uma faca na mão.

Os *bravi* são caracterizados como homens altos, de aspecto antipático, chapéu, botas e barba longa. Eles impedem a passagem de don Abbondio, e este já aparece mais tenso quando os vê e começa a ler seu livrinho de orações, o que causa no telespectador o efeito de um homem que se esconde atrás da religião. Assim, os gestos de don Abbondio reforçam essa característica de covardia, já registrada no *voice-over* do narrador.

O material gestual é marcante nessa cena, pois há pouca movimentação das câmeras. Aponto três gestos nessa cena que influenciam a construção dos sentidos para o telespectador. O primeiro deles é um dos *bravi* coçando seu bigode, enquanto dirige um olhar ameaçador para don Abbondio e diz: "O senhor nos entende" (Lei intende), conforme mostra a figura abaixo:

---

[159] O plano geral descreve de modo geral e amplo o cenário e tem um ângulo de visão aberta.

[160] Traveling: "Deslocamento da câmera. Pode ser para frente (in), para trás (out), para cima, para baixo, para os lados ou combinado." Disponível em: http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual. Acesso em: 21 fev. 2021.

[161] Voice-over (ou voice-over) é um recurso cinematográfico para indicar uma voz externa de alguém que não aparece nas imagens; em italiano esse recurso é denominado "você fuori campo" (voz fora do campo).

[162] O primeiro plano enquadra os personagens na altura do busto.

Figura 9 - Um dos *bravi* coçando o bigode de modo intimidador

Fonte: Bolchi (1967).

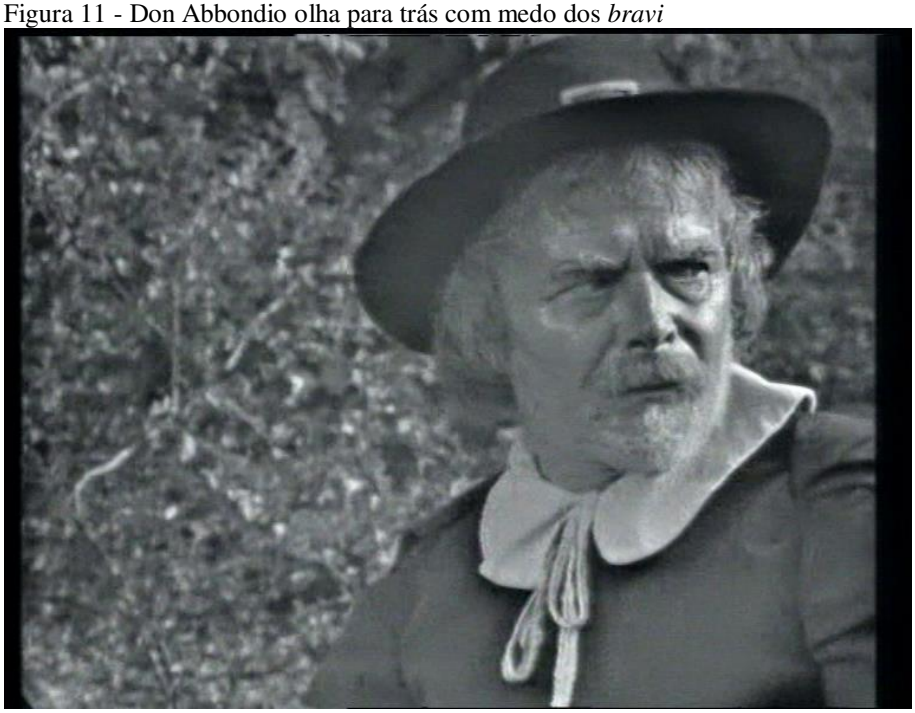
O segundo gesto se dá quando o bravo diz: “Mas o casamento não ocorrerá ou quem o fizer não se arrependerá [ele faz um gesto de cortar o pescoço] porque não terá tempo para isso e… [o segundo bravo interrompe a fala do colega]”. A ameaça do *bravo* é acompanhada com o gesto da mão passando no pescoço e ele tem sua fala interrompida pelo outro bravo que o repreende, dizendo: “Cale-se! O senhor cura é um homem vivido, e nós somos cavalheiros; não queremos fazer-lhes nenhum mal, desde que ele tenha juízo.” E ele continua mencionando o nome de don Rodrigo. Isso dá a entender ao telespectador que o personagem mencionado pelo bravo é tão poderoso que não há necessidade de mais palavras ou de gestos de intimidação, pois o próprio nome de don Rodrigo já é por si só ameaçador o bastante.

Figura 10 - Um dos *bravi* faz um gesto que representa o corte de uma cabeça

Fonte: Bolchi (1967).

O terceiro gesto é o que completa a característica de covardia de don Abbondio. Ele é enquadrado em primeiro plano, quando enxuga o suor do rosto com um lenço, dando a entender um sentimento crescente de medo. A personagem caminha sempre olhando para trás e balançando a cabeça negativamente, conforme mostra a figura a seguir:

Figura 11 - Don Abbondio olha para trás com medo dos *bravi*



Fonte: Bolchi (1967).

É possível perceber a importância da atuação na adaptação de Bolchi (1967) para o entendimento dessa sequência, pois os gestos, na maioria das vezes, já falam por si sós. No entanto, esses gestos, embora intimidadores, não chegam a concretizar, de fato, uma agressão física, o que é visto, porém, na adaptação de Nocita (1989). A fim de analisar tal sequência nesta última adaptação, transcrevo, a seguir, os diálogos registrados na minissérie:

Quadro 4 - Don Abbondio com os bravi

Diálogo em italiano - adaptação de Nocita (1989)	Diálogo em português - adaptação de Nocita (1989)
Bravi: Padre! Don Abbondio: Ecco Bravi: Signor, curato? Don Abbondio: Eh si si... dite a me, che si comanda? Bravi: Lei ha intenzione .... Lei ha intenzione di maritare domani Renzo Tramaglino e Lucia Mondella. Don Abbondio: Eh ecco.... io... Io penso lor signori sono uomini di mondo, sanno bene come vanno queste faccende e un povero prete di parocchia, non c'entra niente! I parrocchiani combinano pasticci e poi, poi vengono da noi così come potrebbero andare ad un banco a riscuotere denaro. Noi siamo al servizio della gente. Nient'altro. Bravi: Orbene, questo matrimonio non s'ha da fare né domani né mai. Don Abbondio: Signori si degnino di mettersi nei miei panni. Se dipendesse da me vedran bene che non me ne viene niente in tasca. Bravi: Troppe chiacchiere! Non vogliamo saperne di più. Uomo avvertito [xxx] Don Abbondio: Ma lor signori...Sono troppo ragionevoli, loro sono troppo giusti per non capire. Un povero curato ha i suoi obblighi. Oh perché? [xxx] Bravi: Signor curato il matrimonio non si farà [usando de força] o chi lo farà non avrà "tiempo de" pentirsi Bravi: No, no, il signor curato é molto avveduto e un uomo che sa il vivere del mondo e noi siamo galantuomini che non vogliamo fargli del male purché lui però usi giudizio. Bravi: "Señor" curato, è l'illustrissimo "señor" don Rodrigo, nostro padrone che La riverisce chiaramente Don Abbondio: don Rodrigo?![respondeu assustado] Se lor signori sapessero suggerirmi qualcosa.[Os bravi riem] Bravi: Noi? suggerire qualcosa noi a Lei che conosce il latino? A Lei tocca! E soprattutto non si lasci uscir parola su questo avviso che Le abbiam dato per il suo bene, signor curato. Altrimenti sarebbe lo stesso che far quel tal matrimonio. Buona fortuna, Reverendo. Don Abbondio: E ora..e ora dove vado io. Devo andare a casa. A casa! Al sicuro! A casa! [grita e corre].	Bravi: Padre! Don Abbondio: Estou aqui. Bravi: Senhor, cura? Don Abbondio: Sim, diga-me, o que os senhores mandam? Bravi: O senhor tem intenção de casar amanhã Renzo Tramaglino e Lucia Mondella. Don Abbondio: Eh, assim... Eu... Eu acho que os senhores são homens vividos, sabem como são estas coisas e um pobre padre de paróquia não tem nada a ver com isso. Os paroquianos criam problemas e depois vêm até nós tal como podem ir a um banco para resgatar dinheiro. Estamos a serviço do povo. Nada mais. Bravi: Pois bem, este casamento não acontecerá amanhã nem nunca. Don Abbondio: Meus senhores, façam a gentileza de se colocarem no meu lugar. Se dependesse de mim, veriam que eu não ganho nada com isso. Bravi: Muita conversa! Não queremos ouvir mais. Um homem avisado [xxx] Don Abbondio: Mas os senhores... São muito corretos, são muito justos para não compreenderem. Um pobre cura tem as suas obrigações. Oh, por quê? [xxx] Bravi: Senhor cura, o casamento não ocorrerá [usando de força] ou quem o fizer não terá "tiempo de" se arrepender. Bravi: Não, não, o senhor cura é muito prudente e um homem que sabe como viver neste mundo e nós somos cavalheiros que não queremos prejudicá-lo desde que ele tenha juízo. Bravi: "Señor" cura, é o ilustríssimo "señor" don Rodrigo, o nosso patrão, que com muito respeito o reverencia. Don Abbondio: don Rodrigo?! [respondeu assustado]. Se os senhores soubessem me sugerir alguma coisa. [Os bravi riem]. Bravi: Nós? Sugerirmos alguma coisa a alguém como o senhor, que sabe latim? Isso é com o senhor. ! E, acima de tudo, não deixe escapar uma palavra sobre este aviso que lhe demos para o seu próprio bem, senhor cura. Caso contrário, seria o mesmo que fazer esse casamento. Boa sorte, Reverendo. Don Abbondio: E agora... e agora, para onde vou? Tenho que ir para casa. Para casa! Em segurança!

(continuação)

	Para casa! [grita e corre].

Fonte: Nocita (1989).

A cena em que don Abbondio é ameaçado pelos *bravi* é registrada na adaptação de Nocita (1989) logo no primeiro minuto do primeiro episódio e, assim como na minissérie anterior, a câmera enquadra don Abbondio caminhando em movimentos de *travelling* e também cada um dos *bravi*, separadamente, em plano médio, sendo que, quando cada um é enquadrado, há o som de um prato de orquestra, batendo para criar o efeito de suspense. Após o início do diálogo entre as três personagens, o enquadramento se faz em plano conjunto[163] mostrando que as três personagens e toda a cena é construída sob uma atmosfera de tensão. A violência velada pelos gestos e pelas palavras dos *bravi* na adaptação de Bolchi (1967) dá lugar a uma violência explícita na adaptação de Nocita (1989), na qual os *bravi* se posicionam a menos de um metro de distância de don Abbondio e um deles aperta o seu pescoço, empurrando-o para o chão, conforme mostra a figura a seguir:

Figura 12 - Um dos *bravi* agredindo don Abbondio

Fonte: Nocita (1989).

A respeito dos gestos que permearam a cena da primeira adaptação, vale citar que a segunda é a única que mostra o uso da força física pelos *bravi* com a força física. Na

[163] O plano conjunto é um pouco menor que o plano geral e é usado para descrever o conjunto de elementos de uma cena, formado pelas personagens e pelo cenário.

primeira, ao contrário, um dos *bravi* faz um gesto com a mão para indicar o corte do pescoço e, na terceira, por sua vez, os *bravi* se mantêm fisicamente distantes de don Abbondio, mas a ameaça, nesse último caso, é expressa por eles por meio das pausas e da entonação da voz. Dessa maneira, compreendo que, apesar de haver a omissão de algumas falas, isso não significa que há um apagamento total de determinada ideia, como visto em alguns exemplos anteriores, caso de "não acontecerá amanhã nem nunca". Pelo contrário, trata-se de ideias reconstruídas conforme os objetivos de cada ressignificação. Em relação à fala de don Abbondio ou à cena retratada dos *bravi* na adaptação de Nocita (1989), vemos que outros elementos do próprio suporte permitiram a criação da ideia, que não aparecia na linguagem verbal: a violência foi retratada por meio da cena que utilizava violência física.

Agora, para analisar como se dão essas ocorrências na adaptação de Archibugi (2004), passo a seguir à transcrição do diálogo da terceira minissérie, seguida da análise comparativa do mesmo diálogo nas três adaptações.

Quadro 5 - Don Abbondio com os bravi

Diálogo em italiano – adaptação de Archibugi (2004)	Diálogo em português – adaptação de Archibugi (2004)
Bravi: Signor curato! Don Abbondio: Sia Lodato, Gesù Cristo. Bravi: Signor curato! Don Abbondio: Sì, dite a me! Bravi: Lei ha intenzione di sposare Renzo Tramaglino e Lucia Mondella. Don Abbondio: Scusatemi, non ho capito bene perché... Allora.. Vedete che fanno tutti gli aggiustamenti prima fra di loro....e .... a noi non dicono mai niente. Siamo sempre gli ultimi a.... a saperlo. Noi siamo dei semplici servitori del pubblico [fala tremendo]. Bravi: Bene...questo matrimonio non si deve fare. Don Abbondio: Se dipendesse da me. Bravi: Chi lo farà non avrà tempo di pentirsi.[O pároco se cala e balança a cabeça em sinal de concordância].	Bravi: Senhor cura! Don Abbondio: Jesus Cristo seja louvado! Bravi: Senhor cura! Don Abbondio: Sim, digam-me! Bravi: O senhor tem intenção de casar Renzo Tramaglino com Lucia Mondella. Don Abbondio: Desculpem-me, não entendi bem por que... Então... Vejam que eles fazem todos os ajustes primeiro entre eles.... e .... nunca nos dizem nada. Somos sempre os últimos a... saber. Somos simples servidores do público [fala tremendo]. Bravi: Bem... este casamento não deve acontecer. Don Abbondio: Se dependesse de mim... Bravi:Quem o fizer, não terá tempo para se arrepender. [O pároco se cala e balança a cabeça em sinal de concordância].

Fonte: Archibugi (2004).

Ao contrário das adaptações anteriores, que colocam esta como a primeira cena, aqui, na adaptação de Archibugi (2004), ela aparece no final do primeiro episódio, após mostrar ao telespectador o contexto da trama, que se foca, até então, na apresentação de don Rodrigo, personagem da qual tratarei posteriormente neste capítulo. Esta é a única adaptação em que não há indícios de violência, como vemos, por exemplo, por meio da focalização de armas e gestos de ameaça na adaptação de Bolchi (1967) e de violência explícita como no caso da adaptação de Nocita (1989). O diálogo na adaptação de Archibugi (2004), ao

contrário, é curto e direto, e as personagens mantém um tom de voz baixo, causando um efeito de tranquilidade.

O don Abbondio construído nesta adaptação não discute com os *bravi*, não argumenta, não pergunta, diferentemente das adaptações anteriores; aqui, ele simplesmente abaixa a cabeça em concordância com o aviso que recebeu. É interessante notar essa atitude de submissão, mesmo diante de uma amaça mais "branda" em relação às adaptações anteriores. Podemos perceber, de modo mais enfático, a força da palavra nesta adaptação. Trazendo para o contexto da época, podemos pensar em uma resignação da população italiana com relação ao uso do poder para conseguir favores, o que é visto com frequência nas relações políticas.

Nesse sentido, de acordo com os elementos estruturais propostos por Stam (2006), as três minisséries constroem personagens análogas para representar os *bravi* e don Abbondio. Contudo, há pequenas nuanças em suas construções. No que se refere aos *bravi*, por exemplo, notamos que são personagens secundárias, dos quais não sabemos nem ao menos os nomes. Na primeira minissérie, eles se utilizam de gestos para dar o tom de ameaça, enquanto, na segunda, utilizam-se da força, quando um deles empurra don Abbondio. Já na terceira, no entanto, os *bravi* se mantêm distantes do padre e, dentre as três adaptações, esta os caracteriza como menos violentos. Ou seja, em cada uma das adaptações, foi utilizada uma estratégia relacionada à linguagem gestual para construir a cena e, principalmente, as características das personagens (os *bravi* e Don Abbondio).

Vale, nesse ponto, ressaltar a escolha dos atores para o papel de don Abbondio: Tino Carraro, na adaptação de Bolchi (1967); Alberto Sordi, na adaptação de Nocita (1989); e Paolo Villaggio, na de Archibugi (2004). Entre os três, há em comum a experiência com o teatro e o cinema, e, enquanto o primeiro era um ator eclético, os dois últimos eram atores italianos cômicos, com grande expressividade. A escolha dos atores para uma adaptação é um caso discutido por Hutcheon (2011). Segundo a autora, "Se o público sabe que certo diretor ou ator fez outros filmes de um determinado tipo, esse conhecimento intertextual pode perfeitamente interferir também na interpretação da adaptação" (HUTCHEON, 2011, p. 173).

Sobre os atores que interpretam don Abbondio, vale mencionar que Tino Carraro (1910-1995) leva à televisão uma atuação bastante enfática, própria do teatro. O ator milanês trabalhou em muitas adaptações televisivas, como *Macbeth*, em 1952; *Il mulino del Po'*, em 1962; *I miserabili*, em 1967, tendo também atuado no cinema e em dublagem de filmes. Já Alberto Sordi (1920-2003), por sua vez, foi um dos maiores nomes da história do cinema

italiano, com mais de 130 filmes, principalmente filmes da *commedia all'italiana*[164], que teve como principais representantes, além de Sordi: Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi e Nino Manfredi. Sordi iniciou a carreira no *Cinecittà,*[165] assumindo pequenos papéis, atuando como dublador do personagem Ollie – interpretado por Oliver Hardy no filme americano *Stan e Ollie* ("O gordo e o magro") – e passando pelo rádio, pelo teatro e pelo cinema. Em 1948, Sordi estreia com o programa de rádio *Vi parla Alberto Sordi*, no qual cria personagens e faz imitações. Teve sua atuação reconhecida pela crítica, inicialmente, com os filmes *I vitelloni*, de Federico Fellini, e *Un giorno in pretura*, de Steno, ambos do mesmo ano, 1953. Depois disso, ganhou vários prêmios como ator e diretor de cinema. Em 2020, a RAI produziu, em sua homenagem, o filme *Permette? Alberto Sordi*[166], em comemoração ao centenário do seu nascimento.

Paolo Villaggio (1932-2017), por sua vez, é dentre os citados aqui o ator mais jovem, porém o de maior fama. Para Grasso (2002, p. 818), esse ator cultivava "uma comicidade corrosiva e grotesca, que achou expressão plena na televisão"[167]. Ele ficou conhecido por criar personagens cômicos de grande sucesso na Itália, como Giandomenico Fracchia e Ragionier Ugo Fantozzi, que lhe renderam vários filmes e, devido ao sucesso no cinema, a RAI produziu algumas séries com esses personagens. A popularidade com a criação de Fantozzi foi tamanha que novas expressões na língua italiana falada foram criadas e registradas no dicionário como "fantozziano", para expressar algo como "desajeitado" em língua portuguesa. O *Vocabulario Treccani*, por exemplo, define o termo "fantozziano" como verbete derivado de "fantozzi", que significa:

> [...] uso antonomástico do sobrenome do contador Ugo Fantozzi, personagem cômico cinematográfico, criado e representado pelo ator Paolo Villaggio, usado para se referir a homem incapaz, desajeitado e subserviente,

---

[164] "A locução *commedia all'italiana*, que define um gênero de cinema cômico satírico de matriz neo-realista, só se tornou atual nos anos setenta, quando a tendência já existia há trinta anos e agora estava se esgotando. Originalmente, [o gênero] *commedia all'italiana* era uma continuação do Neorealismo em um formato mais leve"."La locuzione commedia all'italiana, che definisce un genere di cinema comico-satirico di matrice neorealista, diventò corrente solo negli anni Settanta, quando il filone esisteva da trent'anni e si andava ormai esaurendo. In origine, la c. all'i. era stata la continuazione del Neorealismo in chiave più leggera". Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-all-italiana_(Enciclopedia-del-Cinema)/. Acesso em: 10 mar. 2020.

[165] O *Cinecittà* era um complexo de teatros e estúdios cenográficos, em Roma, inaugurado em 1937 por Benito Mussolini para propagar o regime fascista, em resposta à criação do complexo Hollywood, nos Estados Unidos. O complexo ganhou importância somente nos anos 50, quando foram filmados os mais importantes filmes do cinema italiano no século XIX.

[166] Disponível em: https://www.raiplay.it/programmi/permettealbertosordi. Acesso em: 10 mar. 2020.

[167] "Una comicità corrosiva e grottesca che ha trovato piena espressione in televisione".

> que sofre frequentes fracassos e humilhações, levado a cometer gafes e submeter-se aos poderosos[168].

Nas adaptações televisivas de um texto literário, não apenas a figura do ator é importante para trazer verossilhança ao texto, mas também as variações adotadas na adaptação televisiva, pois compõem o conjunto de ressignificações que chega ao telespectador. Nesse sentido, na transcrição do diálogo da adaptação de Achibugi (2004), noto a ausência da saudação de don Rodrigo, por isso ela não foi transcrita aqui. No contexto cultural italiano, podemos fazer uma analogia desse fato com o que ocorre atualmente por meio da máfia, que se utiliza de sua posição para intimidar e ameaçar as pessoas, sempre a mando de um chefe. Em relação a isso, durante muitos anos, a polícia não pôde agir, pois não existia uma punição específica para a intimidação aos outros, até que foi criada a lei Rognoni-La Torre, em 13 de setembro de 1982, inscrita no código penal italiano, que diz: "A associação é de tipo mafioso quando aqueles que fazem parte dela se utilizam da força de intimidação do vínculo associativo e da condição de submissão, silêncio e cumplicidade, resultante destes [...]" (ITÁLIA, 1982 apud ANGELA, 2011)[169]. Assim, foi somente em 1982 que a força da intimidação e a condição de submissão foram criminalizadas no território italiano. Contudo, vale salientar que não é apenas na Itália, nem tampouco no século XVII, que o jogo de forças se faz presente, mas em todas as sociedades e em todas as épocas, em maior ou menor grau, sendo essa uma das principais denúncias de Manzoni. Nesse sentido, é usual dizer que uma pessoa fala em nome de outra, sendo essa última uma figura de poder em determinado contexto social. Temos, assim, um traço de atualidade da obra manzoniana e, por esse motivo, muitos críticos a caracterizam como uma obra atemporal.

Ademais, no tocante à análise linguístico-textual, observo algumas questões importantes que, juntamente com a análise dos elementos estruturais do texto televisivo adaptado já realizada, são responsáveis pela criação de diferentes efeitos de sentido. No que diz respeito aos fenômenos morfossintáticos, vale pontuar o uso dos pronomes de tratamento nos diálogos. Na primeira cena, por exemplo, os *bravi* se dirigem a don Abbondio com o

---

[168] Fantozzi: "s. m. [uso antonomastico del cognome del ragionier Ugo Fantozzi, personaggio comico cinematografico creato e impersonato dall'attore P. Villaggio], fam. – Uomo incapace, goffo e servile, che subisce continui fallimenti e umiliazioni, portato a fare gaffes e a sottomettersi ai potenti". Disponível em: http://www.treccani.it/vocabolario/fantozzi. Acesso em: 10 mar. 2020.

[169] "L'associazione è di tipo mafioso quando coloro che ne fanno parte si avvalgono della forza di intimidazione del vincolo associativo e della condizione di assoggettamento e di omertà che ne deriva[...]". Disponível em: https://www.diritto.it/il-metodo-mafioso-la-forza-di-intimidazione-del-vincolo-associativo-e-la-condizione-di-assoggettamento-ed-omerta/#:~:text=416%20bis%20c.p.%20comma%20terzo,la%20gestione%20o%20comunque%20il. Acesso em: 10 mar. 2020.

pronome de tratamento "*Lei*" nas três minisséries, o que denota respeito. Don Abbondio, por sua vez, dirige-se aos *bravi* com o pronome "*Loro*" nas duas primeiras adaptações, o que denota, no contexto, a mesma formalidade e respeito, e com "*voi*" na terceira adaptação, o que rende uma linguagem mais usual para o contexto atual. Essa atualização feita na terceira adaptação é vista também por meio de uma das frases mais famosas do romance, que, nas duas primeiras minisséries, foi utilizada tal qual no texto literário original, conforme é possível observar por meio do uso de arcaísmos como "*orbene*" e "*s'ha da fare*", o que denota uma predileção pelo uso da variação do italiano padrão literário, denominado por Berruto (2008) *italiano standard letterario*.

Dentre as três adaptações, a minissérie de Nocita (1989) é a única que apresenta, na cena analisada, a componente diatópica. Na transcrição do diálogo dessa minissérie, optei por colocar entre aspas a palavra "señor" que, no texto televisivo italiano, é fortemente marcada por um sotaque espanhol, o que diferencia duas classes: o dominador e o dominado, já que, no texto-fonte, Manzoni (2012) se refere à dominação espanhola. Esse recurso, não utilizado pelos demais adaptadores, pode gerar um efeito de verossimilhança, que se aproxima do contexto histórico e do texto literário. Esse efeito só foi possível por conta do uso da variação diatópica, mesmo que marcada de um modo mais estereotipado. Em relação a esse assunto, Casetti e Di Chio (2006, p. 274) explicam que:

> Além de modificar o ambiente no qual se desenvolvem os processos de construção da identidade, as mídias fornecem um vasto repertório de recursos sociais. Classicamente, os meios de comunicação de massa são reconhecidos como tendo a capacidade de ativar processos de identificação, que fortalecem o sentido de identidade do sujeito, ou seja, sua percepção de pertencer a uma determinada categoria social ou comunidade.[170]

5.2.1.1 Don Abbondio con Renzo

Após voltar para casa, don Abbondio recebe a visita de Renzo, mas o pároco dá várias desculpas para não celebrar o matrimônio dele e Lucia. Ele se utiliza ainda do latim, no primeiro diálogo com Renzo, na tentativa de persuadi-lo, em um processo de manipulação

[170] "Oltre a modificare l'ambiente entro cui si sviluppano i processi di costruzione dell'identità i media forniscono un vasto repertorio di risorse sociali. Classicamente ai mass-media si riconosce la capacità di attivare processi di identificazione che rafforzano il senso di identità del soggetto, cioè la sua percezione di appartenere a una data categoria sociale o a una data comunità".

verbal. Vale dizer que, nesta adaptação de Bolchi (1967), há dois diálogos entre Renzo e don Abbondio, intercalados por dois diálogos entre Renzo e Perpetua. Nas adaptações posteriores, há apenas um diálogo entre Renzo e don Abbondio, e é este diálogo que eu pretendo focar. Por isso, transcrevo, a seguir, apenas o segundo diálogo, que é o correspondente do diálogo das demais adaptações.

Quadro 6 - Don Abbondio com Renzo

Diálogo em italiano - adaptação de Bolchi (1967)	Diálogo em português - adaptação de Bolchi (1967)
Renzo: Chi è quel prepotente che non vuole che io sposi Lucia? Don Abbondio: C-c-c-che novità è questa? Renzo: Ahhh parlerà ora, signor curato. Tutti sanno i fatti miei fuori di me. Voglio saperli perbacco anch'io! Come si chiama colui? Don Abbondio: Renzo, Renzo, per carità, badate a quello che fate, pensate all'anima vostra. Renzo: Penso che lo voglio sapere subito, sul momento. Don Abbondio: Misericordia. Renzo: Lo voglio sapere. don Abbondio: Ma chi v'ha detto? Renzo: Non più fandonie, parli chiaro e subito. don Abbondio: Mi volete morto. Renzo: Voglio sapere ciò che ho ragione di sapere. don Abbondio: Ma se parlo son morto [xxx] Renzo: Dunque parli! Don Abbondio: Mi promettete, mi giurate di non parlare con nessuno! Di non dire mai…[Ele é interrompido por Renzo] Renzo: Le prometto che farò uno sproposito se Lei non mi dice subito il nome di colui. Don Abbondio: don. Renzo: don? Don Abbondio: don Rodrigo. Renzo: Ah cane! E come ha fatto? Cosa le ha detto per…? Don Abbondio: Come eh? Come vorrei che vi fosse toccato a voi come m'è toccato a me che non c'entro per nulla e ora mi venite a fare un tiro così a…a un galantuomo, al vostro curato in casa sua, un luogo sacro [eleva o dedo indicador para enfatizar sua fala]. Avete fatto una bella prodezza per cavarmi di bocca il mio malanno, il vostro malanno, ciò che vi nascondevo per vostro bene. E ora che lo sapete, eh? Per l'amor del cielo, ma non si scherza! Non si tratta di torto o di ragione, si tratta di forza! E quando questa mattina vi davo un buon parere, voi subito su tutte le furie.Io avevo giudizio per me e per voi. [...] Renzo: Posso aver fallato. Ma si metta una mano al petto e pensi se nel mio caso… Don Abbondio: Giurate! Giurate almeno. Renzo: Posso aver fallato. E mi scusi. Don Abbondio:Renzo…Renzo, Renzo.	Renzo: Quem é este prepotente que não quer que eu me case com Lucia? Don Abbondio: Que... que... que... novidade é esta? Renzo: Ahhh, o senhor falará agora. Todos sabem das minhas coisas, menos eu. Por Deus, eu também quero saber! Como aquele homem se chama? Don Abbondio: Renzo, Renzo, por favor, tende cuidado com o que fazeis, pensai na vossa alma. Renzo: Penso em querer saber imediatamente. Don Abbondio: Misericórdia. Renzo: Eu quero saber. Don Abbondio: Mas quem vos disse? Renzo: Sem conversa fiada, fale claro e imediatamente. Don Abbondio: Me quereis morto. Renzo: Quero saber daquilo que tenho razão de saber. Don Abbondio: Mas se falo sou um homem morto [xxx] Renzo: Então fale! Don Abbondio: Me prometei, me jurai não falar com ninguém! Nunca dizer…[Ele é interrompido por Renzo] Renzo: Prometo-lhe fazer uma loucura se o senhor não me disser logo o nome dele daquele homem. Don Abbondio: don. Renzo: don? Don Abbondio: don Rodrigo. Renzo: Ah cachorro! E como é que ele fez? O que ele lhe disse para...? Don Abbondio: Ah, como? Como queria que fosse convosco o que aconteceu comigo, eu que não tenho nada a ver com isso e agora vós me preparais uma dessa a... a um cavalheiro, ao vosso pároco na casa dele, um lugar santo [eleva o dedo indicador para enfatizar sua fala]. Fizestes uma bela proeza para me obrigar a contar o vosso problema que eu vos escondia para o vosso próprio bem. E agora que o sabeis, eh? Pelo amor de Deus, não se brinca com isso! Não se trata de erro ou de razão, trata-se de força! E quando nesta manhã vos dava um bom conselho vós imediatamente vos enfurecestes. Eu tive juízo por nós dois. [...] Renzo: Posso ter errado. Mas coloque a mão na consciência e pense se no meu caso... Don Abbondio: Jurai! Jurai pelo menos. Renzo: Posso ter errado. E me desculpe. Don Abbondio: Renzo…Renzo, Renzo.

Fonte: Bolchi (1967).

Don Abbondio, agora, aparece em cena com Renzo, outra personagem que, ao contrário dos *bravi*, representa o "mocinho" da trama. Ele se dirige a don Abbondio em certo tom de ameaça, falando mais alto e mostrando reações de raiva. Contudo, esse tom de ameaça de Renzo não faz dele um vilão, como é o caso de don Rodrigo, apenas mostra o seu caráter intempestivo de um jovem que, apesar de iletrado, é capaz de questionar situações e de não se conformar com injustiças. Renzo, ao contrário de don Abbondio, é assertivo na sua comunicação e já inicia o diálogo em tom firme, querendo saber quem é o "prepotente" que o ameaçou para não celebrar seu casamento com Lucia. Renzo se mostra nervoso, mas não chega a ser agressivo. Don Abbondio, por outro lado, reforça a característica de covardia já mostrada na cena em que contracena com os *bravi*, analisada anteriormente, conforme suas falas: "Renzo, Renzo, por favor, tenhais cuidado com o que fazeis, pensais na vossa alma" ("Renzo, Renzo per carità, badate a quello che fate, pensate all'anima vostra"); Me quereis morto ("Mi volete morto"); "Mas se falo sou um homem morto" ("Ma se parlo son morto).

O nervosismo de Renzo é atenuado com seus gestos: a cabeça baixa para refletir, depois de um grito; a expressão de surpresa e incompreensão, que se altera às suas expressões de fúria, mostrando que ele não é, de fato, violento. Pelo contrário, há uma construção de ingenuidade em todos os gestos da personagem. Por exemplo, no momento em que don Abbondio responde "don" e se inclina atrás da coluna de sua sala, Renzo se inclina junto com ele e repete "don?", até que o pároco responde claramente "don Rodrigo". O diálogo entre os dois, com o movimento de esconder-se atrás da coluna e de mostrar-se de trás dela, acrescido às palavras ditas pela metade para que o interlocutor adivinhe e as complete, remete-nos a uma brincadeira de esconde-esconde entre duas crianças (conferir figura a seguir). O ímpeto de Renzo também é atenuado com a última frase: "Posso ter errado. E me desculpe" ("Posso aver fallato. E mi scusi").

Figura 13 - Don Abbondio (à esquerda), escondendo-se atrás da coluna e Renzo (à direita), procurando-o.

Fonte: Bolchi (1967).

Nesse momento, passo para a análise das mesmas cenas na adaptação de Nocita (1989), fazendo um confronto com a adaptação de Bolchi (1967), com o intuito de compreender melhor como se dá a ressignificação de don Abbondio na televisão italiana. Assim, trago uma nova cena dentro da sequência que narra o impedimento do casamento de Renzo e Lucia, na qual Renzo conversa com don Abbondio.

Nesse contexto, convém observar que esta última personagem é construída não apenas diante da ameaça dos *bravi*, mas também diante da "ameaça" de Renzo, que chega a ser mais um pedido de satisfação do que propriamente uma ameaça. Aqui, don Abbondio se comporta de modo diferente, mas ainda se mostra assustado. Segue abaixo a transcrição do diálogo da referida cena em Nocita (1989):

Quadro 7 - Don Abbondio com Renzo

Diálogo em italiano – adaptação de Nocita (1989)	Diálogo em português – adaptação de Nocita (1989)
Renzo: Chi è il prepotente? Don Abbondio: Cosa? Cosa? Ma che novità è mai questa? Renzo: Don Abbondio, chi è quel prepotente che non vuole che sposi Lucia? Don Abbondio: Ma quale Lucia? Renzo: Parlerà adesso! [xxx] tutti sanno i fatti miei, tranne me. Voglio saperli anch'io. Accidenti! Come si chiama? Don Abbondio: Renzo, Renzo, per l'amor del cielo, bada a quel che fai, pensa alla tua anima.	Renzo: Quem é o prepotente? Don Abbondio: O quê? O quê? Que novidade é esta? Renzo: don Abbondio, quem é este prepotente que não quer que eu case com a Lucia? Don Abbondio: Mas qual Lucia? Renzo: O senhor falará agora! [xxx]. Todos sabem das minhas coisas, menos eu. Também quero saber, poxa! Como ele se chama? Don Abbondio: Renzo, Renzo, pelo amor de Deus, cuidado com o que faz, pense na tua alma. Renzo: O que eu penso é que quero saber

(continuação)

Renzo: Penso che io lo voglio sapere subito [xxx].	imediatamente [xxx].
Don Abbondio: Oh misericordia!	Don Abbondio: Oh misericórdia!
Renzo: Lo voglio sapere adesso!	Renzo: Quero saber agora!
Don Abbondio: Ehhh ehh voglio sapere. Ma chi ti ha detto?	Don Abbondio: Ehhhehh eu quero saber. Quem te disse?
Renzo: Parli subito e chiaro.	Renzo: Fale logo e claro.
Don Abbondio: Tu mi vuoi morto!	Don Abbondio: Você quer me ver morto!
Renzo: Io voglio sapere quello che ho ragione di sapere.	Renzo: Quero saber o que tenho direito de saber.
Don Abbondio: Renzo, Renzo, ma se parlo io sono morto, capisci?	Don Abbondio: Renzo, Renzo, mas se eu falar, estou morto, entende?
Renzo: Parli!	Renzo: Fale!
Don Abbondio: Sì. Promettimi, prima giura di non parlare con nessuno, che non dirai mai. [fala interrompida]	Don Abbondio: Sim. Prometa-me, primeiro, jure não falar com ninguém, que nunca dirá... [fala interrompida]
Renzo: Io prometto che io faccio uno sproposito se non mi dice subito il nome di quel prepotente	Renzo: Prometo que farei uma loucura se não me disser imediatamente o nome deste prepotente.
don Abbondio: Si, si, si, si. Io te lo diro. È ...don.	Don Abbondio: Sim, sim, sim, sim, sim. Vou lhe dizer. É... don.
Renzo: don?	Renzo: don?
Don Abbondio: don?	Don Abbondio: don.
Renzo: don.	Renzo: don?
Don Abbondio: È don...	Don Abbondio: É don...
Renzo: donnnn ?!	Renzo: donnnn?!
Don Abbondio: É donnn don Rodrigo!	Don Abbondio: É donnn don Rodrigo!
Renzo:Ah caneeee!	Renzo: Ah cachorrooooo!

Fonte: Nocita (1989).

O diálogo em questão está inserido em uma cena na qual Renzo exige uma satisfação de don Abbondio para a não realização do seu casamento e ocorre dentro do quarto do pároco. É interessante notar que, aqui, o adaptador retoma a imagem de don Abbondio amedrontado em sua cama, tal qual foi registrada também na adaptação anterior. Entretanto, enquanto na adaptação de Bolchi (1967) don Abbondio aparece sozinho antes de falar com Renzo, na adaptação de Nocita (1989), ele é confrontado dentro de seu próprio quarto, conforme as imagens a seguir:

Figura 14 - Don Abbondio na cama é surpreendido por Renzo na adaptação de Nocita (1989)

Fonte: Nocita (1989).

Figura 15 - Don Abbondio na cama vai dormir preocupado com o que dizer a Renzo, na adaptação de Bolchi (1967)

Fonte: Bolchi (1967).

Vistos rapidamente os diálogos com o registro do encontro entre Don Abbondio e Renzo, passo a seguir à transcrição do mesmo diálogo, mas agora na adaptação de Archibugi

(2004), para posteriormente analisar, de modo mais minucioso, as três adaptações, concomitantemente.

Quadro 8 - 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).

Observando a transcrição acima, noto uma diferença clara e imediata entre a minissérie de Archibugi (2004) e as anteriores: o diálogo entre os dois é reduzido apenas a duas falas. Aparece a repetição da palavra "don", semelhantemente às outras adaptações, contudo, apenas uma vez. O tom de seriedade expresso pelo ator por meio de suas expressões faciais desenha uma personagem mais séria e reflexiva do que medrosa e cômica, tal como ocorreu nas outras adaptações.

Já no tocante a Renzo, na adaptação de Archibugi (2004), tal personagem demonstra muito mais a emoção por meio dos seus gestos que por meio das palavras, diferentemente de como ocorria nas minisséries anteriores. Ele grita e com uma faca fura a cama onde don Abbondio dorme (conferir a figura a seguir), de modo que, dentre as três adaptações, essa privilegia, nessa cena em particular, os elementos gestuais, em detrimento dos elementos verbais e, assim, essa adaptação cria um efeito de resolução da questão de forma mais imediata, quando comparada às outras, já que nesta a cena dura menos de 1 minuto. Assim, há poucas palavras porque a mensagem está representanda nos recursos audiovisuais da linguagem cinematográfica por meio do destaque dado ao enquadramento das câmeras, às cores e à luz. Trago, a seguir, a imagem dessa cena.

Figura 16 - Renzo enfiando a faca na cama de don Abbondio

Fonte: Archibugi (2004).

Isso também diz respeito ao contexto temporal, no qual cada vez mais as pessoas querem velocidade, o que ocorre, por exemplo, com o Youtube, pois as pessoas que assistem aos vídeos publicados nessa plataforma já saltam muitos minutos do vídeo, a fim de obter a informação central em um menor período de tempo. Ou seja, conforme a linguagem, os gestos ou as expressões utilizadas em cada minissérie e também de acordo com os diferentes atores que interpretam a personagem, noto a construção de diferentes Renzos. Hutcheon (2011, p. 159) nos explica que, nas adaptações, "há tanto uma diferença inevitável quanto repetição". Nesse caso, apesar da repetição da personagem nas três adaptações, em cada uma delas, trata-se de um Renzo diferente, ressignificado. Como discutido por Casetti e Di Chio (2006, p. 227):

> A personagem pode ser plana ou redonda; linear ou contrastante; estática ou dinâmica (no caso de textos audiovisuais, entretanto, outras categorias são acrescentadas às categorias emprestadas da análise literária, relacionadas às características fisionômicas do sujeito: **como ele age, como se veste, que expressão assume, etc.**) (grifos meus)[171].

Percebo, ainda, devido a essa velocidade da cena, que Archibugi (2004), ao reduzir as falas de Renzo e colocar uma faca em sua mão, apagou um pouco do traço de ingenuidade da personagem, apresentado nas adaptações anteriores, principalmente na de Bolchi (1967), quando a personagem Renzo termina a sequência pedindo desculpas a don

[171] "Il personaggio può essere piatto o a tutto tondo; lineare o contrasto; statico o dinamico (nel caso di testi audiovisivi, comunque, alle categorie mutuate dall'analisi letteraria se ne aggiungono altre, relative alle caratteristiche fisiognomiche del soggetto: come si atteggia; come si veste; quale espressione assume ecc.)".

Abbondio. Essa fala retoma o texto literário, no qual encontramos: “Posso ter errado”, respondeu Renzo, com voz mais serena, mas na qual ainda se sentia fúria contra o inimigo descoberto. “Posso ter errado, mas ponha a mão no coração, pense-se no meu caso...” (MANZONI, 2012, p. 50-51).

Por outro lado, a adaptadora foi capaz de equilibrar a fúria da personagem descrita por Manzoni apenas com palavras de um narrador onisciente, mas que não se concretizaram, de fato. Nesta adaptação, as palavras ou 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 pesoço e... mas lembrava que a casa era uma fortaleza guarnecida de bravos por dentro e por fora [...].

Com relação à análise linguística, verifica-se a ocorrência dos pronomes de tratamento presentes nesse diálogo (adaptação de Archibugi). Renzo trata don Abbondio com “Lei” nas duas primeiras adaptações, a fim de denotar respeito. Já don Abbondio trata-o com diferentes pronomes, em cada uma das minisséries. Ele assume o “*voi*” na primeira adaptação, o que gera em quem assiste um sinal de respeito e cortesia, fazendo-se humilde diante de Renzo e demonstrando o medo nessa situação. Além disso, essa parece uma das formas, aliada ao uso das palavras em latim (que mostrarei posteriormente), de ganhar tempo com Renzo para fugir do problema. Já na segunda adaptação, don Abbondio usa o “tu” para expressar aproximação e intimidade com Renzo, que pode, aqui, ser vista como uma tentativa de se mostrar seu amigo e deixar assim subentendido que don Abbondio não seria capaz de prejudicá-lo. Desse modo, percebemos que, apesar do uso de pronomes que, em teoria, expressam tratamentos opostos, os dois são usados com a mesma finalidade nas duas minisséries: acalmar a fúria de Renzo e fugir do diálogo.

No entanto, devido ao contexto em que ambas as produções foram realizadas, não teríamos o mesmo efeito de sentido se o don Abbondio da primeira minissérie (1967) usasse o pronome “tu”, pois ele é muito mais velho que Renzo, e o contexto de produção é mais próximo ao contexto de produção do filme dirigido por Camerini (1941), que, por sua vez, fazia uso exclusivo do pronome “*voi*”, já que o “*Lei*” havia sido proibido durante o regime fascista. A respeito do uso dos pronomes, Mazzarini (2015, p. 330) afirma: “Durante o Fascismo houve também uma campanha para abolir o [pronome] alocutivo *lei* (disposição de

fevereiro de 1938) e substituí-lo pelo *tu*, considerado mais 'romano', e pelo *voi* (de respeito, dirigindo-se aos superiores)" (MARAZZINI, 2015, p. 330)[172].

Nesse sentido, vale ainda considerar que, pela idade, Bolchi, assim como muitos de seus telespectadores, havia crescido no regime fascista e, embora a Itália estivesse livre havia muito tempo do regime, em 1967, ano da adaptação de Bolchi, as memórias desse período estavam vivas na mente do adaptador e dos telespectadores mais velhos. Essa questão do pronome, no entanto, não aparece na terceira adaptação, na qual a diretora escolheu como estratégia fazer um diálogo bem menor entre os dois personagens, tão pequeno que os únicos verbos trazidos foram os de ligação.

Por outro lado, no que concerne à construção da personagem don Abbondio, embora em todas as adaptações haja uma tentativa de imprimir covardia à personagem, os atores que a interpretam o fazem de maneira diferente. Tino Carraro – o don Abbondio da adaptação de Bolchi (1967) – cria uma figura patética e estereotipada de um covarde, com uma atuação bastante expressiva. Alberto Sordi, por sua vez – o don Abbondio da adaptação de Nocita (1989) –, dentre os três atores, é o que imprime maior expressividade cômica, de modo que a sua atuação não rende uma personagem apenas medrosa, mas o ator faz uso dessa característica da personagem para representar um don Abbondio divertido, e isso prende a atenção dos telespectadores. Por isso, talvez ele seja o ator mais importante da minissérie, tanto em nível de excelência na atuação, de acordo com a crítica, quanto de fama na Itália. Já Paolo Villaggio – o don Abbondio da adaptação de Archibugi (2004) –, apesar de ser um dos maiores expoentes da comédia italiana, imprime, nessa minissérie, um tom de seriedade ao personagem e constrói um pároco muito mais comedido e inteligente que os demais.

Tomo como exemplo apenas uma fala de don Abbondio no diálogo com Renzo, repetida de modo diferente pelos três atores. Renzo, ao falar com Perpetua, escuta dela que "um prepotente" havia ameaçado o seu patrão para que ele não realizasse o casamento e, em seguida, Renzo toma satisfação com o padre e pergunta quem seria esse prepotente. Don Abbondio, na primeira adaptação, responde: "don", ao que Renzo retruca: "don?", e don Abbondio finalmente responde: "don Rodrigo". Na segunda adaptação, Alberto Sordi se utiliza da repetição para deixar a cena cômica, o que pode ser observado por meio do seguinte fragmento do diálogo:

[172] "Durante il fascismo vi fu anche una campagna per abolire l'allocutivo lei (disposizione del febbraio 1938) e sostituirlo con il tu, considerato più "romano", e con il voi (di rispetto, rivolgendosi ai superiori)".

Quadro 9 - Trecho do quadro 6: diálogo de don Abbondio com Renzo

Diálogo em italiano – adaptação de Nocita (1989)	Diálogo em português – adaptação de Nocita (1989)
Don Abbondio: Si, si, si, si. Io te lo dirò. È... don. Renzo: don? Don Abbondio: don. Renzo: don? Don Abbondio: È don! donnnn! È donnn… don Rodrigo.	Don Abbondio: Sim, sim, sim, sim. Eu lhe direi. É... don. Renzo: don? Don Abbondio: don. Renzo: don? Don Abbondio: É don! donnnn! É donnn... don Rodrigo.

Fonte: Nocita (1989).

Enquanto nas duas primeiras adaptações o diálogo entre Renzo e don Abbondio era muito mais longo, como é possível perceber nas frases transcritas mais acima, na terceira, contudo, o diálogo inteiro é reduzido apenas a dois turnos de fala, conforme o quadro 7, o qual trago novamente, a seguir:

Quadro 10 - Repetição do Quadro 7 - diálogo de 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 trata di diritto; è la forza.	Renzo: Quem é?! Quem é?! [gritando] Don Abbondio: Parado! Bem... é don... é don Rodrigo. Aqui não se trata de direito; é a força.

Fonte: Archibugi (2004).

Nessa versão, temos uma clara diferença entre a minissérie de Archibugi (2004) e as adaptações anteriores, não apenas pela drástica redução das falas, mas pelo tom de seriedade impresso por Villaggio que, ao contrário dos demais atores, traz para a personagem numa atuação mais séria, fugindo do que havia praticado as atuações anteriores, as quais se pautavam no medo e na comicidade. Ou seja, podemos dizer que houve a ressignificação da personagem devido tanto à escolha do ator quanto ao modo como se deu o diálogo na cena, pois ganhou uma caracterização marcada de seriedade tornando-se mais reflexivo que os outros. Assim, como já visto em Lefevere (2007), essas personagens da adaptação passam pelo processo de leitura e interpretação conforme a reescrita de seus reescritores (no caso, os adaptadores), não mais pela escrita dos autores da obra original (neste trabalho, a obra literária).

Por exemplo, como os italianos estavam acostumados com a figura do comediante Villagio, essa ressignificação impressa pelo ator pode ter causado no telespectador certo estranhamento, que foi capaz de permitir-lhe uma reflexão sobre a relação de forças na

sociedade: será que conformar-se com as injustiças e calar-se diante delas seria a única possibilidade? Ou, talvez, por outro lado, o comportamento do personagem reflita propositadamente o comportamento da sociedade italiana perante a sua situação política permanente?[173] Dessa maneira, nota-se que as alterações podem ter criado certos efeitos de sentido, levando o telespectador a fazer determinados questionamentos e a refletir, a partir da compreensão da minissérie e de sua visão de mundo, sobre questões políticas e sociais. Nesse contexto, Venuti (2013) explica que a tradução – e, da mesma maneira a adaptação – é capaz de intervir politicamente na cultura da pós-modernidade como uma forma de resistência, tanto a discursos quanto a instituições que sejam dominantes. Casetti e Di Chio (2006, p. 263) corroboram com essa ideia quando dizem que "a capacidade da televisão de intervir e modificar a realidade social nos conduz a questões sobre as funções sociais desempenhadas pela mídia"[174].

5.2.2 Renzo e Lucia

5.2.2.1 Renzo e Lucia após conversa com don Abbondio

Após a ameaça sofrida por don Abbondio, realizada por parte dos capangas de don Rodrigo, o pároco recebe a visita de Renzo, no dia em que estava marcada a celebração do seu casamento. Depois de conversar com don Abbondio e descobrir a ameaça de don Rodrigo, Renzo vai ao encontro de Lucia, anunciar o cancelamento da celebração. O diálogo entre o casal, registrado na adaptação de Bolchi (1967), está transcrito abaixo:

Quadro 11 - Renzo e Lucia

Diálogo em italiano – adaptação de Bolchi (1967)	Diálogo em português – adaptação de Bolchi (1967)
Renzo: Dio sa quando potremo essere marito e moglie. Lucia: Che?!! Renzo: Don Rodrigo ha minancciato il signor curato	Renzo: Deus sabe quando podemos ser marido e mulher. Lucia: O quê?!! Renzo: Don Rodrigo ameaçou o cura se ele nos casar

[173] Desde a proclamação da república, em 1946, a Itália foi governada exclusivamente pelo partido Democrazia Cristiana até 1992, tendo um breve intervalo, entre 1983-1987, com um presidente do Conselho Socialista, ainda que apoiado no Parlamento praticamente pela mesma coligação que apoiou da Democrazia Cristiana. A partir de 1993, houve uma alternância entre governos técnicos e uma coligação encabeçada por Silvio Berlusconi que, mais ainda que a *Democrazia Cristiana,* representava uma ideologia política de direita, tendo um breve intervalo de coligação e governo de centro-esquerda.

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

(continuação)

se ci sposerà. Lucia: Fino a questo segno?! Renzo: Dunque, voi sapevate?! Lucia: Purtroppo! Ma fino a questo segno? [Ela responde com a voz embargada] Renzo: Ma cosa sapevate? Lucia: Non mi faccia parlare ora, non mi faccia piangere. Corro a chiamare mia madre [xxx]. Bisogna che siamo soli. Renzo: E non mi avete mai detto niente! [Ele aperta o braço de Lucia]. Lucia: Ah, Renzo... [Ela dá as costas e diz que falou a fra Cristoforo em confissão] [...] Chissà cosa avete pensato di me .... ma io facevo per bene. [Fala envergonhada, de cabeça baixa] Renzo: Questa è l'ultima che fa quell'assassino! Lucia: No, Renzo! Il signore c'è anche per i poveri e come volete che ci aiuti se facciamo del male? [Diz segurando o braço de Renzo timidamente] Renzo voi avete un mestiere e io so lavorare. Andiamo tanto lontano che colui non senta più parlare di noi. Renzo: Lucia, ma non siamo ancora marito e moglie. Se fossimo marito e moglie allora... [Responde triste].	Lucia: Até este ponto?! Renzo: Então, vós sabíeis?! Lucia: Infelizmente! Mas até este ponto? [Ela responde com a voz embargada] Renzo: Mas o que sabíeis? Lucia: Não me façais falar agora, não me façais chorar. Corro para chamar minha mãe [xxx]. É necessário estarmos a sós. Renzo: E nunca me dissestes nada! [Ele aperta o braço de Lucia]. Lucia: Ah, Renzo... [Ela dá as costas e diz que falou a fra Cristoforo em confissão] [...] Quem sabe o que vós não tenhais pensado de mim... mas eu tinha boa intenção. [Fala envergonhada, de cabeça baixa] Renzo: Esta é a última que apronta aquele assassino! Lucia: Não, Renzo! O Senhor também existe para os pobres e como quereis que ele nos ajude se fazemos o mal? [Diz segurando o braço de Renzo timidamente] Renzo, vós tendes uma profissão e eu sei trabalhar. Vamos embora para longe, a fim de que aquele senhor não ouça mais falar de nós. Renzo: Lucia, mas não somos ainda marido e mulher. Se fôssemos marido e mulher então... [Responde triste]

Fonte: Bolchi (1967).

O diálogo da cena, acima transcrito, ocorre em cenário fechado, na sala da casa de Lucia, onde a moça aparece em companhia de sua mãe, Agnese, e Renzo sentados à mesa de madeira, e se inicia aos 28 minutos do primeiro episódio da minissérie de Bolchi (1967). Contudo, antes do diálogo entre os dois, Renzo, ainda na frente de sua casa, para e reflete sobre a sua conversa com don Abbondio, e o telespectador tem acesso aos seus pensamentos por meio do *voice-over*, utilizado como um recurso narrativo semelhante à figura do narrador onisciente, presente no texto literário manzoniano, que narra ao telespectador a dúvida de Renzo sobre uma possível traição de Lucia, enquanto a câmera dá um *close*[175] no rapaz. Renzo, diante da casa de Lucia, chama uma menina e diz, no ouvido dela, para ela anunciá-lo à Lucia, da mesma forma como é descrito no livro: "Quieta, Bettina, quieta!, disse Renzo. Venha aqui, vá até Lucia, chame-a à parte e diga-lhe ao ouvido... mas sem ninguém ouvir ou suspeitar de nada, vá... diga-lhe que preciso falar com ela, que estou esperando na sala e que venha logo" (MANZONI, 2012, p. 53).

[175] Nesta tese, considero "close", na maioria das vezes, como um sinônimo de "primeiríssimo plano", que enquadra apenas o rosto das pessoas. Contudo, "close", dependendo do contexto, também pode assumir uma conotação de "plano detalhe", que enquadra um detalhe de algo ou alguém que está sendo mostrado.

Essa atitude diz muito sobre a construção da personagem Renzo, pois ele, embora cogite uma traição e esteja "explodindo de raiva", controla-se e não expõe Lucia na frente das moças convidadas para a cerimônia. Podemos fazer, aqui, uma alusão ao acontecimento bíblico que precede o nascimento de Jesus, no qual é narrada a dúvida de José com relação à gravidez de Maria, e, por isso, ele pensa em deixá-la em segredo, para não a expor publicamente. Essa alusão faz muito sentido para o contexto de produção da adaptação, já que, naquela época, a televisão italiana era dirigida por representantes da igreja católica, conforme vimos no capítulo dois.

Esse respeito de Renzo por Lucia se mantém também durante o diálogo, já que ele não ousa dizer o que pensou, ao contrário do que ocorre nas demais adaptações. Vale dizer, ainda, que, nesta adaptação, é Lucia quem se assume um pouco como culpada do ocorrido, como é perceptível em sua seguinte declaração: "Imagine o que vós não tenhais pensado de mim... mas eu tinha boa intenção." Essa fala não aparece em nenhuma das adaptações posteriores e reforça ainda mais a construção moral da personagem, que dita o padrão de "mulher decente" naquela época e demonstra uma preocupação com a sua imagem diante do noivo e da sociedade.

Voltando à cena protagonizada pelo casal, uma das características mais emblemáticas na composição do figurino de Lucia é o adorno que a atriz usa nos cabelos, muito semelhante à descrição feita por Manzoni em seu texto literário: "Os cabelos negros e abundantes, repartidos ao meio com uma risca branca e fina, estavam puxados para trás em múltiplas tranças enroladas presas por alfinetes de prata dispostos regularmente, quase como os raios de uma auréola, como ainda usam as camponesas na região de Milão [...]" (MANZONI, 2012, p. 53).

Inclusive, o narrador em *voice-over* narra um trecho do texto manzoniano, no qual descreve uma beleza recatada, enquanto a câmera enquadra a personagem em plano conjunto para reforçar a imagem de uma moça simples, desprovida de sensualidade. É interessante observar que não apenas nesta, mas em todas as cenas da adaptação de Bolchi (1967), Lucia aparece com os cabelos presos e partidos ao meio (figura 17), o que ajuda a compor uma figura mais recatada, acompanhada do seu tom de voz baixo e terno.

Figura 17 - Caracterização do penteado de Lucia na adaptação de Bolchi (1967)

Fonte: Bolchi (1967).

Essa imagem mais recatada é reforçada por um apelo religioso, se comparado às demais adaptações. Nesta cena, por exemplo, ela procura convencer seu noivo, Renzo, a não se vingar de don Rodrigo, por meio de uma fala permeada do discurso cristão com base na passagem bíblica "Não te deixes vencer do mal, mas vence o mal com o bem" (BÍBLIA, Romanos, 12, 21). Esse discurso, por outro lado, não é apenas de Lucia, mas também de Renzo que, diante da fala impetuosa da jovem (a qual mostrava-se disposta a ir embora com ele), refuta tal ideia imediatamente, porque eles não eram casados. Essa importância dada ao casamento enquanto sacramento e convenção social é enfraquecida, porém, na minissérie de Archibugi (2004), conforme explanarei mais adiante. Ainda em outra cena, posterior a esta, porém, no mesmo cenário, quando Renzo volta à casa de Lucia, enfurecido por não achar uma solução diante da ameaça de don Rodrigo, ouve da noiva: "Tende paciência, algum santo nos ajudará" ("Dovete avere pazienza, qualche santo ci aiuterà').

Para entender como as personagens protagonistas se comportam nas diferentes adaptações, passo, a seguir, à transcrição do diálogo registrado na adaptação de Nocita (1989).

Quadro 12 - Renzo e Lucia

Diálogo em italiano – adaptação de Nocita (1989)	Diálogo em português – adaptação de Nocita (1989)
[Renzo chega à casa de Lucia nervoso e batendo na mesa. Ele grita:] Renzo: Niente matrimonio e Dio sa quando possiamo essere marito e moglie.	[Renzo chega à casa de Lucia nervoso e batendo na mesa. Ele grita:] Renzo: Nada de casamento e só Deus sabe quando poderemos ser marido e mulher!

(continuação)

Lucia: Cosa?! Cosa vuoi dire? Renzo: Don Rodrigo! Lucia: Fino a questo punto?! [Ela exclama triste e se senta, demonstrando resignação] Renzo: Tu sapevi? Cosa sapevi? Lucia: Non farmi parlare. Non farmi piangere. [Eles mudam de cenário e continuam a conversa no quarto de Lucia]. Lui mi aspettava, mi seguiva, mi importunava sempre. Renzo: Come ti importunava? Dove?! Quando?! [Nesse momento, Agnese aproxima-se da porta e interfere:] Agnese: Ma perché non ci ha detto? Lucia: Ma l'ho detto. Ho detto a padre Cristoforo in confessione. Renzo: Questa qui è l'ultima che fa quel maledetto. Lucia: Renzo, ti prego, ascolta: tu hai un mestiere e io ho un mestiere. Andiamocene via di qui perché non senta più niente di noi. Renzo: E poi, Lucia, come lui ha potuto far questo senza un segno da parte tua? Lucia, dimmi che non gli ha datto nessun motivo. Lucia: Come puoi sospettare di una cosa del genere?! Così non ti riconosco più. [Responde e sai do quarto chateada, mas Renzo vai atrás dela e diz]: Renzo: Lucia, ti prego, perdonami. Io non so più quel che dico. È quel cane che ha ingarbugliato la mia mente. Ti prego, perdonami. Io sono fuori di me. [Enquanto ele fala, toca uma música, Lucia se mantém de costas, até o momento em que ele aperta o seu braço].	Lucia: O quê?! O que você quer dizer? Renzo: Don Rodrigo! Lucia: Até que ponto?! [Ela exclama triste e se senta, demonstrando resignação] Renzo: Você sabia? O que você sabia? Lucia: Não me faça falar. Não me faça chorar. [Eles mudam de cenário e continuam a conversa no quarto de Lucia]. Ele me esperava, me seguia, me importunava sempre. Renzo: Como te importunava? Onde? Quando?! [Nesse momento, Agnese aproxima-se da porta e interfere:] Agnese: Mas por que não nos disse? Lucia: Mas eu disse. Disse ao padre Cristoforo em confissão. Renzo: Esta aqui é a última que aquele maldito apronta. Lucia: Renzo, imploro-lhe, escute: você tem um trabalho e eu tenho um trabalho. Vamos embora daqui para que ele não ouça mais nada sobre nós. Renzo: E tem mais, Lucia, como ele pode fazer isso sem um gesto seu? Lucia, me diga que você não deu a ele nenhum motivo. Lucia: Como pode suspeitar algo do gênero?! Assim, não te reconheço mais. [Responde e sai do quarto chateada, mas Renzo vai atrás dela e diz:] Renzo: Lucia, por favor, me perdoe. Eu não sei o que digo. É aquele cachorro que embaralhou a minha mente. Peço-lhe, me perdoe. Eu estou fora de mim. [Enquanto ele fala, toca uma música, Lucia se mantém de costas, até o momento em que ele aperta o seu braço].

Fonte: Nocita (1989).

A adaptação de Nocita (1989), ao contrário da adaptação de Bolchi (1967), faz uso, em maior quantidade, da movimentação dos atores e das câmeras, da luz frontal [176]e da predileção por enquadramentos de plano geral[177]. A cena retratada encontra-se registrada aos 10 minutos e 25 segundos no primeiro episódio da minissérie e começa com Lucia de frente para o espelho, sendo penteada pela sua mãe. A moça está com os cabelos partidos de lado e usa algumas flores discretas nos cabelos, o que cria uma imagem mais natural e contextualizada com a época de produção da minissérie e não sua época de ambientação, pois, aqui, de acordo com a imagem a seguir, não se vê o uso do adorno na cabeça, conforme vimos na adaptação anterior, de Bolchi (1967):

[176] A iluminação feita a partir da "luz frontal" constrói uma imagem mais clara e nítida e se opõe à "luz lateral", em que a imagem é bastante escurecida e pode apresentar relevos.

[177] Nesta tese, considero o plano geral como aquele que apresenta uma ideia geral da cena, tendo um ângulo de visão amplo e aberto.

Figura 18 - Caracterização do penteado de Lucia na adaptação de Nocita (1989)

Fonte: Nocita (1989).

Na cena em questão, observa-se, primeiramente, a presença do espelho na adaptação de Nocita (1989), pois contribui na construção de uma personagem mais feminina, mais vaidosa e, por conseguinte, mais próxima da realidade dos telespectadores da época, diferentemente do que ocorre na adaptação precedente, de Bolchi (1967), na qual a figura de Lucia era mais próxima a de uma santa do que a de uma mulher comum, e ali não havia a presença de espelhos. É possível, ainda, estabelecer uma relação com outras duas cenas, uma da mesma minissérie e outra da minissérie de Archibugi (2004). Na adaptação de Nocita (1989), aos 59 minutos do segundo episódio, Lucia aparece diante do espelho, vestida com a camisola um pouco abaixada, mostrando parte do seu seio, momento em que se vê com uma ferida, o que demonstra que ela foi acometida de peste. Archibugi (2004) retoma a cena de Lucia diante do espelho examinando o seu corpo, porém, sem nenhuma relação com a peste. Nesta cena, com poucos segundos de duração, a câmera, fazendo uso do plano detalhe[178], dá um *close*, primeiramente, em seus seios e, em seguida, em sua genitália. Tal cena remete à adaptação de Nocita (1989), devido à presença dos espelhos, de modo que os telespectadores que assistiram à minissérie anterior imediatamente fazem essa alusão, pois conseguem reconhecer a intertextualidade do texto televisivo:

[178] O plano detalhe enquadra pequenas partes do corpo ou de objetos, dando destaque a um detalhe em específico.

Figura 19 - Lucia olhando-se no espelho na adaptação de Nocita (1989)

Fonte: Nocita (1989).

Figura 20 - Lucia olhando-se no espelho na adaptação de Archibugi (2004)[179]

Fonte: Archibugi (2004).

É interessante notar essas redes intertextuais que se fazem de uma adaptação para a outra; apesar de um outro texto, cada adaptação retoma elementos das adaptações anteriores, o que nos faz pensar na discussão original *versus* cópia, explorada por Eco (1989) e retomada por Stam (2006), na seguinte passagem: "O 'original' sempre se revela parcialmente 'copiado' de algo anterior; *A Odisséia* remonta à história oral anônima, *don Quixote* remonta

[179] Evitei trazer a imagem de Lucia totalmente nua e optei por inserir apenas a imagem imediatamente anterior àquela em que a personagem retira a roupa

aos romances de cavalaria, *Robson Crusoé* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*" (STAM, 2006, p. 22, grifos no original). Desse modo, Nocita (1989) constrói uma cena sensual em frente ao espelho com o pretexto de mostrar uma ferida no corpo, enquanto Archibugi (2004) não usa nenhum pretexto, apenas mostra a curiosidade da mulher com relação ao próprio corpo, como uma exploração e autoconhecimento corporal. Saindo da ambientação dos espelhos e voltando ao diálogo de Renzo e Lucia, é possível perceber uma nítida diferença no tocante ao discurso da Lucia de Bolchi (1967) e da Lucia de Nocita (1989). Enquanto na primeira minissérie, Lucia se preocupa com o que Renzo pensa a seu respeito e se justifica diante da situação criada por don Rodrigo, conforme sua fala: "... mas eu tinha boa intenção", na segunda, ela se ofende com o comentário de Renzo e dá as costas para ele. Ao contrário da primeira adaptação, em que Lucia se justifica para Renzo, nesta, é Renzo quem se justifica para Lucia: "Lucia, por favor, me perdoa. Eu não sei o que digo. É aquele cachorro que embaralhou a minha mente.".

Temos, então, uma Lucia mais marcante e mais contemporânea nesta última adaptação do que na primeira. Renzo, por sua vez, é descrito na adaptação de Nocita (1989) de modo mais explosivo, tanto que, antes de falar com Lucia, já dá golpes na mesa, mas, por outro lado, é descrito também como um homem que logo se arrepende de seus atos impensados e sabe desculpar-se: "Te peço, me perdoa. Eu estou fora de mim". Há também um certo tom de romantismo na cena, pois, exatamente no momento em que ele se desculpa, apertando o braço de Lucia, uma música surge de fundo, e ela, que estava de costas, vira-se para ele com um sorriso. Contudo, vale ressaltar que esta não é uma minissérie de caráter romântico como a minissérie de Archibugi (2004), o que veremos no decorrer das análises.

Figura 21 - Renzo se desculpando com Lucia na adaptação de Nocita (1989)

Fonte: Nocita (1989).

Passo, agora à transcrição e análise do diálogo entre os protagonistas do romance manzoniano na adaptação de Archibugi (2004).

Quadro 13 - Renzo e Lucia

Diálogo em italiano- adaptação de Archibugi (2004)	Diálogo em português – adaptação de Archibugi (2004)
[Renzo chega à casa de Lucia e, depois de ter anunciado que não haveria mais casamento, permanece em silêncio, até que Lucia o questiona:]	[Renzo chega à casa de Lucia e, depois de ter anunciado que não haveria mais casamento, permanece em silêncio, até que Lucia o questiona:]
Lucia: Perché non mi chiedi niente?	Lucia: Por que não me fala nada?
Renzo: Sei te che devi parlare.	Renzo: É você quem tem que falar.
Lucia: Io non ho niente da dire.	Lucia: Eu não tenho nada a dizer.
Renzo: Non si arriva a questo punto da un momento all'altro.	Renzo: Não se chega a este ponto de um momento para outro.
Lucia: No, è una storia che andava avanti da mesi	Lucia: Não, é uma história que se arrastava há meses.
Renzo: Non mi hai mai detto niente.	Renzo: Nunca me disse nada.
Lucia: Sei arrivato all'improvviso.	Lucia: Você chegou de repente!
Renzo: Potevo aiutarti.	Renzo: Poderia te ajudar.
Lucia: Sono cose che non si aiutano. Quell'uomo mi fa pena... e paura.	Lucia: São coisas que não se ajudam. Aquele homem me causa pena... e medo.
Renzo: Quell'uomo?! Allora lo conosci bene!	Renzo: Aquele homem?! Então, o conhece bem!
Lucia: Volevo farlo raggionare.	Lucia: Queria fazê-lo racionar.
Renzo: Però non hai parlato di niente con nessuno nemmeno con me. Cosa facevi? Ti Incontravi con lui di nascosto da me e da tua madre?	Renzo: Porém, não falou nada com ninguém, nem ao menos comigo. O que vocês faziam? Encontrava-se com ele escondido de mim e da sua mãe?
Lucia: Ho parlato con padre Cristoforo.	Lucia: Falei com padre Cristoforo.
Renzo: Sei sempre sicura di quello che fai?	Renzo: Você está sempre certa daquilo que faz?
Lucia: Renzo, basta! Che dici? Sono stata così male.	Lucia: Renzo, chega! O que está dizendo? Fiquei tão mal!
[Ele acaricia o rosto de Lucia e ela continua:]	[Ele acaricia o rosto de Lucia e ela continua:]
Lucia: Ho avuto paura del mio amore.	Lucia: Tive medo do meu amor.
[Ele a abraça e ela prossegue:]	[Ele a abraça e ela prossegue:]

(continuação)

Lucia: Ho sbagliato, ma volevo proteggerti. Renzo: Proteggere me? Ma io lo distruggo quello, lo ammazzo! Gli sfondo gli occhi con le dita! Lucia: Proprio di questo avevo paura, non sai stare calmo. Renzo: Non davanti a te! [Ele responde sorrindo e imediatamente se aproxima para beijar a sua nuca, quando Agnese os flagra e os repreende.]	Lucia: Errei, mas foi querendo te proteger. Renzo: Me proteger? Mas eu vou destruí, matar aquele homem! Vou furar os olhos dele com meus dedos! Lucia: Eu tinha medo exatamente disso, você não sabe ficar calmo. Renzo: Não perto de você! [Ele responde sorrindo e imediatamente se aproxima para beijar a sua nuca, quando Agnese os flagra e os repreende.]

Fonte: Archibugi (2004).

A cena transcrita acima está presente em todas as adaptações deste corpus, todavia, vale dizer que a sua ordem de aparição é diferente nas três adaptações. Nas duas primeiras adaptações (1967; 1989), essa cena aparece logo no início do primeiro episódio, marcando o primeiro encontro do casal na minissérie e, antes disso, não sabemos como os dois se conheceram e se apaixonaram. Já na terceira adaptação (2004), essa cena aparece quase no final do primeiro episódio, depois do telespectador já ter visto cenas que mostram como os dois se apaixonaram e foram se aproximando. Inclusive, os dois já haviam se beijado antes de resolverem que se casariam, cena inédita entre as três minisséries. Essa aproximação dos dois dá à adaptação de Archibugi (2004) um caráter de novidade, pois, nas adaptações anteriores, o telespectador não sabe como os dois se conheceram, como chegaram até o ponto do casamento, apenas sabe que eles estão de casamento marcado e são impedidos pela ameaça de don Rodrigo a don Abbondio. Nesse sentido, Archibugi (2004) constrói praticamente todo o primeiro episódio com base em uma espécie de triângulo amoroso entre Renzo, Lucia e don Rodrigo, criando um efeito de sentido não apenas de romance, mas também de suspense, pois é possível que isso gere dúvidas no telespectador de com quem Lucia quer, de fato, ficar.

Chamo atenção também para o fato de que, na adaptação de Archibugi (2004), don Rodrigo é mostrado antes mesmo de Renzo, e, quando Lucia aparece conversando com um homem, é primeiramente com don Rodrigo. Somente depois de pelo menos cinco diálogos entre os dois é que ela encontra Renzo. Isso é importante de ser destacado porque, em nenhuma das adaptações anteriores, don Rodrigo e Lucia conversam, nem sequer aparecem juntos, senão em uma cena rápida da minissérie de Nocita (1989), em que Renzo tenta beijá-la à força no trabalho dela, porém, não há um diálogo. Desse modo, a adaptação de 2004 preenche uma lacuna deixada na adaptação de 1989, tal como apresentada na fala de Lucia, quando esta relata: “Ele me esperava, me seguia, me importunava sempre”. (“Lui mi aspetava, mi seguiva, mi importunava sempre.”). Essa lacuna é ainda mais visível na adaptação de

1967, que simplesmente silencia o que ocorreu realmente para que don Rodrigo impedisse o casamento dos noivos. Ou seja, são criadas outras imagens dessas personagens. Em relação a essas mudanças, Lefevere (2007) explica que os reescritores (no caso desse trabalho, os adaptadores) são responsáveis pela criação de diferentes imagens de escritores, de obras, de períodos e até mesmo de todo um sistema literário. Stam (2006, p. 25) também corrobora com esse pensamento ao falar das lacunas deixadas pelo original:

> [...] a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmos, eportanto busca o que não está dito (o *non-dit*) no texto. As adaptações, neste sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais.

Voltando à análise da cena em que Renzo e Lucia conversam após a notícia do cancelamento do casamento, trato de mais características relevantes para a composição das personagens. A primeira coisa a se observar aqui é que, assim como nas adaptações anteriores, Renzo fala com uma menina e pede para que ela chame Lucia. Essa menina – que Manzoni chamou de Bettina e aparece sem nome nas minisséries precedentes – ganha status de irmã de Lucia nesta adaptação, embora, no texto literário, Manzoni caracterize Lucia como filha única.

Figura 22 - Renzo pede para que Bettina chame Lucia

Fonte: Archibugi (2004).

Com o acréscimo do papel de Bettina, a adaptadora traz para a minissérie essa personagem em vários outros momentos da trama, fazendo, assim, com que Lucia tenha uma

irmã mais nova, de nove anos, com quem se preocupa e conversa. De certo modo, isso causa um efeito de sentido de maior responsabilidade e tira da personagem o "peso" de ser filha única, a qual, no geral, pensamos ser mais protegida pelos pais (no caso de Lucia, pela mãe, já que seu pai havia sumido), e aí temos outra ressignificação que Archibugi (2004) faz na sua adaptação: Lucia é órfã de pai no texto literário e continua sendo nas adaptações anteriores. No entanto, nesta minissérie, aparecem, em alguns momentos, relatos de que seu pai fora embora quando ela ainda era menina, como a sua irmã, e que, por isso, sua família não sabia se ele ainda estava vivo. Isso marca uma atualização temporal, já que as famílias italianas assumiram outras tipologias de constituição, de modo que era possível identificar casos de famílias constituídas apenas de mães e filhos – no período em que a minissérie foi ao ar, em maior quantidade que nas décadas anteriores. Assim, o texto televisivo é tido como um "evento", conforme explicam Cassetti e Di Chio (2001, p. 251), à medida que "[...] contribui, por sua vez, para definir o quadro histórico, geográfico, social e cultural que o acolhe"[180].

Nas adaptações de 1976 e 1989, Lucia dá as costas a Renzo em sinal de protesto, mas, na adaptação de 2004, ela permanece diante dele. Essa atitude de Lucia pode causar certos efeitos no telespectador que assistiu a esta minissérie e às anteriores, ou a uma das anteriores, construindo a imagem de uma personagem forte e destemida. Por outro lado, todas as adaptações apresentam contato físico entre as duas personagens: na primeira, por parte de Lucia, que tenta acalmar Renzo tocando-lhe o braço; já na segunda e na terceira, por parte de Renzo, para selar o seu pedido de desculpas a Lucia. Vale dizer que o contato físico caracteriza, de modo visual, o texto verbal estabelecido entre os dois por meio das escolhas dos pronomes de tratamento do italiano. Nesse ponto, vale recorrer a Alfieri e Bonomi (2014, p. 11) quando tratam do *italiano trasmesso*. Segundo as autoras: "Lidar com um programa de televisão a fim de caracterizar sua linguagem envolve dificuldades e dúvidas, relacionadas, primeiramente, às normas do texto verbal e aos seus limites, depois à relação entre o texto verbal e a imagem"[181].

Com relação ao tratamento entre Renzo e Lucia na adaptação de Bolchi (1967), os dois mantém o uso do "voi" como pronome de cortesia para indicar formalidade, respeito e distância, ainda que fossem noivos. Isso demonstra que não há intimidade física entre o casal. Já na adaptação de Nocita (1989), os dois se tratam com o pronome "tu", o que indica aproximação e intimidade entre o casal. Todavia, essa intimidade não é tanto física, mas

[180] "[...] contribuisce a sua volta a definire il quadro storico, geografico, sociale e culturale che lo ospita."
[181] "Affrontare un programma televisivo per caratterizarne la lingua comporta difficoltà e dubbi, relativi prima di tutto allo statuto del testo verbale e ai suoi confini, poi al rapporto tra il testo verbale e l'immagine."

marca uma diferença entre o texto-fonte e a adaptação de Bolchi (1967) – em que o máximo de aproximação física ocorreu quando Lucia pegou timidamente no braço de Renzo, mas logo afastou-se – e uma diferença entre a adaptação posterior, de Archibugi (2004) – em que a aproximação física entre Renzo e Lucia é muito grande, chegando até a trocarem beijos e carícias. Nesse sentido, a adaptação de Nocita (1989), apesar de caracterizar uma proximidade entre o casal no nível linguístico, pelo uso do pronome "tu", mantém uma proximidade mediana no nível físico.

Embora em todas as adaptações Renzo apresente um comportamento alterado, cada uma delas apresenta um caráter de doçura dessa personagem para com Lucia, crescente da primeira para a terceira minissérie. Enquanto, na primeira, Renzo não a culpa pela ameaça de don Rodrigo (mas também não a toca), na segunda, ele se mostra ciumento, mas, logo em seguida, amoroso e capaz de implorar pelas desculpas de Lucia. Na terceira, por sua vez, Renzo questiona o caráter de independência da noiva, mas termina por abraçá-la, e essa aproximação, agregada ao seu tom de voz e aos seus olhares, resulta em uma cena romântica de casal. Esse tom romântico é reforçado pela declaração de Lucia, pronunciada em tom afetivo, caracterizado por uma expressão facial sorridente e um modo de falar tranquilo e quase sussurando: "Errei, mas foi querendo te proteger". Ao contrário do que ocorre na adaptação de Bolchi (1967), isso não é uma justificativa para "limpar a sua imagem" perante Renzo, mas, sim, uma tática sutil de manipulação, que não é exatamente um pedido de desculpas, mas uma tentativa de acalmar seu noivo com um toque de sedução. Por esse motivo, Venuti (2007, p. 29) diz que "uma adaptação cinematográfica também inicia a inscrição de uma interpretação, destacando seus materiais anteriores de seus contextos"[182]. Apesar de o autor se referir mais especificamente às adaptações cinematográficas, tal afirmação pode ser estendida também às adaptações televisivas, pois vemos que algumas cenas e alguns personagens foram ressignificados conforme os propósitos de cada adaptador, dentro de contextos específicos.

Ao tratar da construção dos protagonistas do romance manzoniano nas adaptações televisivas, é importante pontuar a força que a palavra exerce na vida dessas personagens. Mazoni retrata muito bem isso em diversas passagens do seu livro, e o autor constrói, de modo contundente, a imagem da língua usada como um instrumento de opressão e, nesse caso, os menos favorecidos são sempre os oprimidos, pois falta a eles o poder da palavra. Nesse sentido, Renzo é descrito no texto literário como um jovem inconformado com as

[182] "A film adaptation similarly initiates its inscription of an interpretation by detaching its prior materials from their contexts".

injustiças, desgostoso por não saber ler e escrever e, consequentemente, por não poder confrontar-se com os poderosos instruídos. Embora fosse trabalhador e tivesse uma vida financeira razoável para as condições da época, ele não tinha instrução, o que é muito enfatizado no texto literário, mas pouco tratado nas adaptações.

Manzoni (2012) cita muitas passagens que enfocam a cultura da época, uma cultura, segundo ele, ultrapassada e utilizada para oprimir. Como exemplos, destaco: o uso do latim por parte de don Abbondio para ludibriar Renzo; o discurso jurídico usado pelo advogado Azzeccagarbugli para inferiorizar Renzo; a biblioteca inoperante de don Ferrante; a dificuldade de comunicação entre Renzo e Lucia porque os dois não eram alfabetizados e precisavam de secretários que lessem e escrevessem as suas correspondências, entre outros. Em relação a esse assunto, Calvino (2006, p. 319) fala da repulsa de Manzoni aos iluministas e também dessa corrupção da cultura:

> A cultura é o lugar onde a fraqueza humana se manifesta nas formas que Manzoni são as mais culpadas; o erro da cultura é, para Manzoni, um sinal de condenação, uma manifestação da queda: daí sua severidade ao julgar escritores e intelectuais, e seu duro julgamento sobre a decadência da literatura italiana do Quinhentos e do Seiscentos [dos séculos 16 e 17].

Assim, a temática do poder linguístico no romance manzoniano é muito recorrente, feita de modo muito reflexivo e atua diretamente na construção de suas personagens. Logo, tais discussões não poderiam ser omitidas nesta tese. Entretanto, vale dizer que, dada a profundidade do tema e a frequência das recorrências no texto literário, seria necessária outra tese, que tivesse como foco a obra literária – o que não é o caso desta pesquisa –, para o devido tratamento desse assunto. O que me proponho, por ora, neste texto, é destacar, brevemente, como essas passagens foram ressignificadas nas adaptações, para, então, subsidiar a análise da construção das personagens no texto televisivo.

Na adaptação de Bolchi (1967), são registradas, de modo detalhado e muito próximas do texto literário, a passagem em que don Abbondio fala com Renzo em latim para fugir do assunto do casamento e a passagem em que Renzo, aconselhado por Agnese, vai à procura de Azzeccagarbugli, conhecido como "doutor das causas impossíveis"; mas este, assim que escuta o nome de don Rodrigo, muda o discurso, confunde Renzo com o seu "juridiquês" e o manda embora, pois o advogado é amigo de don Rodrigo e não assumiria uma causa contra ele.

Há ainda o registro de Renzo envolvido na revolta dos pães em Milão[183], mas a atuação de Nino Castelnuovo confere a personagem uma ressignificação aventureira, divertida que, embora pareça reflexiva, é de discursos contidos e pouco profundos. Essas são as referências de poder linguísticos encontradas na primeira adaptação. Dentre essas, transcrevo, neste momento, apenas um trecho do primeiro diálogo entre don Abbondio e Renzo, o qual não transcrevi na seção anterior, quando apresentei a segunda parte do diálogo entre as duas personagens.

Quadro 14 - Renzo e Don Abbondio- trecho em latim

Diálogo em italiano – adaptação de Bolchi (1967)	Diálogo em português – adaptação de Bolchi de 1967
[...] Don Abbondio: Ma sapete voi quanti siano gli impedimenti, i dirimenti? Renzo: Che vuole ch'io sappia di impedimenti? Don Abbondio: *Error, conditio, votum, crimen, cognatio, cultus, disparita, vis, ordo, ligamen, honesta.* Renzo: Si prende gioco di me? Che vuole ch'io faccia del suo *latinorum*? Don Abbondio: Se non sapete le cose, abbiate pazienza, rimettetevi a chi le sa [...].	[...] Don Abbondio: Mas sabeis quantos são os impedimentos, os empecilhos? Renzo: O que quer que eu saiba sobre impedimentos? Don Abbondio: *Error, conditio, votum, crimen, cognatio, cultus, disparita, vis, ordo, ligamen, honesta*. Renzo: O senhor está brincando comigo? O que quer que eu faça com o seu *latinorum*? Don Abbondio: Se não sabeis as coisas, tende paciência, deixai a cargo de quem as sabe [...].

Fonte: Bolchi (1967).

Nesse diálogo, encontramos um jogo de forças, em que don Abbondio faz uso do latim para persuadir Renzo a remarcar a cerimônia de casamento. Contrariamente à cena em que retrata o encontro de don Abbondio com os *bravi*, a relação de força representada no diálogo acima não se faz por meio de uma violência explícita, mas por meio da linguagem, da letra, do conhecimento – no caso do *latinorum*[184] do qual trata Renzo. Essa não deixa de ser também uma forma de violência, perpetuada de um modo camuflado, porém, não menos cruel que o outro tipo, porque também é uma forma de controle. Identifico isso, por exemplo, na resposta de Renzo, sua reação ao *latinorum* de Don Abbondio, ao que este responde: "Se não sabeis as coisas, tende paciência, deixai a cargo de quem as sabe [...]". Nessa fala, a personagem justifica que, por não saber latim, Renzo também desconhece outras coisas e que, por isso, não é capaz de resolver algumas questões, devendo deixá-las para quem "as sabe", o que contribui com a caracterização de um Renzo ignorante, inculto. Nesse sentido, compreendo que:

> [...] uma das formas de se exercer o poder é através da cultura e da linguagem. As formas de exercício do poder da linguagem são as mais

[183] Conferir nota n. 105, no capítulo 3.
[184] Conferir nota n. 47, no capítulo 2.

> variadas, desde o uso do adjetivo pejorativo até chegar ao reino do formalismo e do domínio do discurso técnico, temos o uso de recursos linguísticos para reproduzir a dominação. Assim, linguagem, discurso e poder estão interligados organicamente na sociedade moderna (VIANA, 2009, p. 3).

A adaptação de Nocita (1989), por sua vez, registra as mesmas passagens mostradas em Bolchi (1967). Entretanto, o primeiro vai além do registro dessas passagens mais explícitas do texto literário, trazendo alguns acréscimos ao apresentar outras passagens que não fizeram parte de nenhuma outra adaptação televisiva, nem se encontram no texto literário. Para fins de exemplificação, analiso, brevemente, duas dessas passagens. A primeira é uma cena do terceiro episódio, que se inicia em 1 hora e 5 minutos de vídeo. Nessa cena, Renzo tenta escrever uma carta para Lucia, mas não consegue pela falta de habilidade que tem com a pena e por não dominar a escrita. Ele está ao lado de seu primo, que o aconselha a procurar um secretário para fazer esse trabalho. Ao ouvir isso, Renzo lamenta a sua ignorância, pois essa custou-lhe muito caro e causou-lhe muitos problemas, conforme mostra a transcrição do diálogo a seguir:

Quadro 15 - Renzo e Bortolo

Diálogo em italiano - adaptação de Nocita (1989)	Diálogo em português - adaptação de Nocita (1989)
Renzo: Accidenti! Bortolo: Allora a che punto sei? Renzo: Meglio di prima. Mi imbroglio subito con la penna, faccio solo delle macchie. Bortolo: Tu non sai scrivere e Lucia non sa leggere [responde rindo]. Bella corrispondenza la vostra! Renzo: E cosa dovrei fare? Rinunciare? Restare senza notizie? [...] Bortolo: [xxx] le belle lettere non sono per noi. Sei un bravo filatore, cugino. Accontentati! Renzo: No. Non mi posso accontentare. Bortolo: E allora fai come ti ho detto. Scendi in paese e dici a uno scrivano molto bravo che per pochi soldi... [é interrompido] Renzo: [xxx] farò sapere i fatti miei a tutti quanti. No! L'ignoranza è una brutta cosa, Bortolo. Tutti i miei guai passati e presenti vengono da lei.	Renzo: Maldição! Bortolo: Então, em que ponto você está? Renzo: Melhor que antes. Atrapalho-me sempre com a pena, faço só marcas. Bortolo: Você não sabe escrever e Lucia não sabe ler [responde rindo]. Bela correspondência a de vocês! Renzo: E o que eu deveria fazer? Desistir? Permanecer sem notícias? [...] Bortolo: [xxx] as "belas letras" não são para nós. Você é um ótimo tecelão, primo. Dê-se por satisfeito! Renzo: Não. Não posso me dar por satisfeito. Bortolo: Então faça o que eu lhe disse. Vá até a cidade e diga a um escrivão muito bom que por pouco dinheiro... [é interrompido] Renzo: [xxx] Anunciarei a todos os meus assuntos particulares. Não! A ignorância é uma péssima coisa, Bortolo. Todos os meus problemas passados e presentes provêm dela.

Fonte: Nocita (1989).

O diálogo acima revela-nos um Renzo não alfabetizado, apenas em partes e muito menos ingênuo, diferentemente de como é mostrado no texto literário e na adaptação de Bolchi (1967). Aqui, ele é construído como uma personagem reflexiva e inconformada com sua situação social. O texto literário, apesar de apontar as dificuldades de Renzo, não faz nenhuma menção à sua tentativa de escrever, nem mesmo retrata uma indignação tão grande

quanto é mostrada na adaptação de Nocita (1989). O texto-fonte, por exemplo, revela Renzo refletindo sobre como fazer para mandar notícias à Lucia e à Agnese:

> Imaginem se não se preocupava em mandar notícias suas às mulheres e receber delas, mas havia duas grandes dificuldades. Uma era ter de confiar em um secretário, pois o pobrezinho não sabia escrever nem ler, no sentido literal da palavra, e, se interrogado sobre isso pelo doutor Azzeccagarbugli, como talvez vocês se lembrem, responderia sim, não para se vangloriar, não foi uma balela, como se diz, mas era verdade que sabia ler quando estava impresso, o manuscrito é outra história. Era, portanto, obrigado a colocar uma terceira pessoa a par de seus interesses, de um segredo tão bem guardado, e um homem que soubesse usar a pena em que pudesse confiar não se encontrava tão facilmente naqueles tempos, ainda mais em um povoado onde não se tinha conhecidos. [...] (MANZONI, 2012, p. 385-386).

Lucia, por sua, vez, não tem a mesma obstinação de Renzo para aprender a ler e escrever. Contudo, Nocita (1989) faz uso da personagem don Ferrante para refletir sobre a importância do conhecimento para uma sociedade livre e registra um diálogo entre os dois. Lucia está hospedada na casa de donna Prassede e seu marido, don Ferrante, assim como é descrito no texto manzoniano. A mulher gosta de fazer caridades e, por isso, havia dado abrigo à Lucia, no período da peste. Don Ferrante, vale dizer, é mencionado no romance de Manzoni, mas não há diálogo entre ele e Lucia. Além disso, depois que Manzoni descreve detalhadamente a biblioteca de don Ferrante. Parece que o autor, ao final do capítulo 27, desdenha dessa quantidade de livros, talvez como uma forma sutil de denúncia de "uma cultura inútil da burguesia", como ele mesmo julgava (CALVINO, 2006). Nocita (1989), no entanto, trouxe engajamento social a essa personagem secundária e amenizou a visão registrada no texto literário de uma cultura burguesa corrompida. Para Casetti e Di Chio (2006, p. 228),

> [...] a personagem como "papel" pode ser: ativa/passiva (se ela é a fonte direta da ação ou sofre a iniciativa de outros); influenciadora/autônoma (se ela trabalha para desencadear ações subsequentes ou opera diretamente e sem premeditação); modificadora/conservadora (se ela trabalha para mudar a situação – positiva ou negativamente ou se esforça para preservar o equilíbrio da situação ou para restaurar a ordem ameaçada); protagonista/antagonista (*se ela apoia a orientação da história ou manifesta a intenção de subvertê-la*) (grifos meus)[185].

[185] "Il personaggio in quanto 'ruolo' potrà essere: attivo/ passivo (se si pone come fonte diretta dell'azione o subisce l'iniziativa altrui); influenzatore/ autonomo (se lavora a innescare azioni successive o opera direttamente e senza premeditazione); modificatore/ conservatore (se lavora per mutare la situazione – in positivo o in negativo o si sforza di conservare l'equilibrio della situazione o di restaurare l'ordine minacciato); protagonista/ antagonista (se sostiene l'orientamento del racconto o manifesta l'intenzione di sovvertirlo)".

No quarto episódio da minissérie, aos 13 minutos, Nocita apresenta a cena em que Lucia, ao arrumar a biblioteca de don Ferrante, pega um de seus livros de cabeça para baixo e o abre. Ele, nesse momento, pega o livro das mãos de Lucia e o restitui a ela na posição correta, de modo que ambos riem da situação, de acordo com a transcrição a seguir:

Quadro 16 - Lucia e don Ferrante

Diálogo em italiano – adaptação de Nocita (1989)	Diálogo em português – adaptação de Nocita (1989)
Don Ferrante: Un giorno o altro, cara Lucia, le insegnerò a leggere e a scrivere. Lucia: Sarebbe troppo fastidio per voi. Don Ferrante: No! Lucia: E poi, ora che ci penso, a che mi servirebbe? A casa mia non ci sono libri. Don Ferrante: Ahhh! Mi pare questo il modo di ragionare, figliola? Leggere servirebbe a difendervi, a capire come va la storia e anche come va la politica. Cosa pretendono i Gonzaga e i francesi, gli spagnoli, gli imperiali [xxx] che ammazzano donne e bambini senza una ragione. Bisogna studiare per conoscere! La storia e la politica insegnano agli uomini come vivere e da che parte stare, figliola.	Don Ferrante: Qualquer dia destes, querida Lucia, lhe ensinarei a ler e a escrever. Lucia: Seria muito incômodo para vós. Don Ferrante: Não! Lucia: E pensando bem, de que me adiantaria? Não existem livros na minha casa. Don Ferrante: Ahhh! Seria este o modo correto de pensar, filha? Ler e escrever serviria para vos defender, para entender de história e também de política. O que pretendem os Gonzaga e os franceses, os espanhóis, as pessoas que pertencem à corte imperial [xxx] que matam mulheres e crianças sem uma justificativa. É preciso estudar para conhecer! A história e a política ensinam os homens a como viver e de que parte estar, filha.

Fonte: Nocita (1989).

É interessante notar como a língua e a política recebem mais destaque na adaptação de Nocita (1989) do que nas outras. O adaptador, por exemplo, faz questão de mostrar ao longo dos episódios as personagens estrangeiras representadas com seus sotaques de origem. A variação diatópica em Nocita (1989) não marca apenas o lugar de proveniência das personagens, mas o poder que elas exercem no território italiano. Nocita (1989) exibe a verdadeira guerra que Manzoni gostaria de relatar, mas não a relatou por ter sido impedido pela censura: o domínio dos austríacos, não dos espanhóis, como mostra Bolchi (1967). Desse modo, a adaptação de Nocita ultrapassa a narrativa literária de Manzoni e faz uso dos fatos históricos sobre os quais o próprio Manzoni se inspirou, mas teve que adaptá-los para não sofrer repressões. Portanto, nessa adaptação, o uso da língua é um ato político e a sua adaptação é politicamente engajada.

Em Archibugi (2004), no entanto, não há nenhuma representação do uso da língua como um instrumento de poder, visto que nenhuma passagem do livro de Manzoni que trate desse tema foi adaptada nessa minissérie. A adaptação também não se preocupa tanto com os fatos históricos, como vemos de modo contundente em Nocita (1989), o que, todavia, não significa que não seja uma adaptação também engajada. Quando a adaptadora ressignifica Lucia nos moldes da época do texto-alvo, confere à personagem um empoderamento feminino

não visto em nenhuma das outras adaptações. A escolha por uma atriz desconhecida, Michela Macalli, natural da região da Lombardia, imprime ao texto televisivo verossimilhança com o texto literário por conta do registro da variação diatópica, presente na fala da personagem. O mesmo ocorre com a ressignificação dada a Renzo, personagem interpretata por Stefano Scandaletti, que faz uso de regionalismos, como, por exemplo, na fala em que ele se dirige a Lucia dizendo: "Sei te che devi parlare" (É você quem tem que falar). Aqui temos o uso não padrão do pronome oblíguo "te", chamado "pronome oggetto" assumindo a função sintática de um pronome sujeito, cuja forma padrão, nesse caso, seria "tu". Sobre isso, Librandi (2019, p.82) comenta:

> O sistema [pronominal], além disso, prevê várias assimetrias e alguns sincretismos [...]. Para a segunda pessoa singular está em expansão a forma acusativa com a função de sujeito (Lo capisci anche te), difundida no italiano falado, originalmente, sobretudo, o italiano de Florença, de boa parte da Toscana e de Roma.[186]

Como vimos no capítulo 2, as variações se interseccionam em um *continuum* e, portanto, o registo fonético lombardo dialoga com a variação diamésica, na medida em que mostrar o sotaque de uma região em uma personagem caracterizada por uma atriz nascida nessa região aproxima a produção televisiva da realidade linguística de seus telespectadores. Já as variações diatópicas na adaptação de Bolchi (1967) aparecem menos estereotipadas que em Nocita (1989). Independentemente das escolhas que cada adaptador tenha feito, não devemos perder de vista que tais escolhas estão, em maior ou menor grau, inseridas em um contexto de produção (e recepção) televisiva. Nesse sentido, Venuti (2013, p. 379) faz uma consideração sobre a tradução que pode ser estendida também à adaptação:

> A prática tradutória será sempre, necessariamente, condicionada pelas restrições culturais e fatores sociais que emergem do contexto de recepção. Trata-se de valores, crenças e representações ancoradas em uma hierarquia de poder e prestígio (VENUTI, 2013, p. 379).

Dessa maneira, todas as estratégias de ressignificação adotadas pelos adaptadores do romance manzoniano partem de posicionamentos inscritos em uma matriz ideológica, na qual eles estão inseridos socialmente e, assim, a adaptação televisiva também assume um determinado posicionamento político.

---

[186] "Il sistema, inoltre, prevede varie asimmetrie e alcuni sincretismi [...] Per la seconda persona singolare è in espansione la forma accusativa con ruolo di soggetto (Lo capisci anche te), diffusa nel parlato, originalmente soprattutto di Firenze, di buona parte della Toscana e di Roma."

5.2.3 Fra Cristoforo

Fra Cristoforo é um dos representantes da igreja católica na obra de Manzoni. Ao contrário de don Abbondio e da Monaca di Monza, encontrou o convento por livre escolha, para se redimir de um crime que havia cometido durante a sua juventude. No texto literário, fra Cristoforo é descrito do seguinte modo:

> O padre Cristoforo de *** era um homem mais próximo dos 60 anos do que dos 50. De tempos em tempos, levantava a cabeça raspada, salvo pela pequena coroa de cabelos que a rodeava seguindo o ritual dos capuchinhos, com um movimento que deixava transparecer algo de altivo e inquieto, mas logo a abaixava em atitude de humildade. A barba branca longa que lhe cobria a face e o queixo ressaltava ainda mais as formas salientes da parte superior do rosto, às quais a abstinência, já há muito tempo habitual, havia acrescentado muito mais gravidade do que retirado expressão. Os olhos encovados estavam quase sempre voltados para o chão, mas às vezes, brilhavam com repentina vivacidade como dois cavalos furiosos conduzidos pela mão de um cocheiro, os quais sabem por experiência própria que não é possível vencê-lo e mesmo assim dão, de quando em quando, alguns coices que logo pagam com um bom puxão de rédeas. (MANZONI, 2012, p. 69)

Manzoni é adepto do *flasback* [187] e se utiliza desse recurso para inserir a história de vida das suas personagens, e assim o faz com Fra Cristoforo, nas primeiras páginas do capítulo quatro de seu romance. O autor introduz ao leitor como era a sua personagem na juventude e como se deu sua conversão e seu sacerdócio. Seu nome de batismo era Ludovico, mas assumiu a identidade de Cristoforo, depois de sua consagração ao sacerdócio, em homenagem ao seu empregado, que morreu tentando salvá-lo em um duelo. Fra Cristoforo (ainda Ludovico), para vingar sua morte, matou o jovem com quem duelava. Esse ímpeto da juventude acompanhou o frei durante a vida inteira e, por isso, ajudar Renzo e Lucia era parte de sua missão para com os pobres e oprimidos. Ele é descrito em todas as adaptações como um homem regenerado, justo, íntegro e preocupado com os necessitados. Porém, em cada minissérie, o personagem ganha nuances específicas.

Duas sequências me parecem centrais para analisar a construção dessa personagem, sendo uma no início e outra no final da trama. A primeira delas é a visita de fra Cristoforo à casa de Lucia, onde o frei conversa com ela, Renzo e Agnese, seguida da visita ao castelo de don Rodrigo. A segunda sequência é o encontro de Fra Cristoforo e Renzo no lazareto, onde este é conduzido por aquele ao encontro com don Rodrigo, em seu leito de

[187] Técnica narrativa que revisita memórias do passado para contextualizar a cena ou revelar algo importante para o telespectador.

morte. Essa sequência é atravessada por outra na qual Renzo encontra Lucia e ela confirma o voto de castidade que ela havia feito para Nossa Senhora, mas Fra Cristoforo a libera desse voto. Passo, então, à primeira sequência selecionada para a análise desta última personagem, tomando primeiramente, a adaptatação de Bolchi (1967) e, posteriormente, as adaptações de Nocita (1989) e Archibugi (2004).

5.2.3.1 Fra Cristoforo com Lucia

A aparição de Fra Cristoforo na adaptação de Bolchi (1967) ocorre no final do primeiro episódio, aos 51 minutos, e totaliza 10 minutos de duração. Ele é apresentado por um narrador em *voice-over* enquanto caminha, seguido por um deslocamento de câmeras em movimentos de *travelling*, recurso semelhante ao utilizado na apresentação de don Abbondio na mesma minissérie. A diferença é que, para a descrição de Fra Cristoforo, Bolchi se utiliza dos recursos de *flashback*, assim como faz com a Monaca di Monza, em modo linear, ou seja, sem intercalar com nenhuma outra sequência.

O segundo episódio da minissérie de Bolchi (1967) começa com a visita de Fra Cristoforo à casa de Lucia e sua mãe, Agnese. Elas lhe contam sobre o impedimento do casamento, e ele diz, subindo o tom de voz e expressando indignação:

Quadro 17 - Trecho da fala de fra Cristoforo na casa de Lucia

Diálogo em italiano – adaptação de Bolchi (1967)	Diálogo em português – adaptação de Bolchi (1967)
[...] Fra Cristoforo: Egli [Dio] può servirsi anche d'un uomo da nulla come me per confondere un... [Ele interrompe a fala como se engolisse a palavra].Mettere un po' di vergogna a don Abbondio.	[...] Fra Cristoforo: Ele [Deus] pode servir-se também de um homem do nada como eu para confundir um... [Ele interrompe a fala como se engolisse a palavra]. Colocar um pouco de vergonha em don Abbondio.

Fonte: Bolchi (1967).

Para contar a história de Fra Cristoforo, Bolchi (1967) retorna às memórias da juventude da personagem, no momento exato do duelo com outro nobre, mas essa cena não passa de um minuto. Embora o cenário seja aberto, a luz é baixa e não há enquadramento das espadas. Além disso, não se vê nenhuma gota de sangue, e a ênfase recai sobre a conversão do jovem Ludovico, que se torna Fra Cristoforo. Isso cria a ideia de que, possivelmente, tenha havido algum tipo de censura à violência por parte do próprio adaptador ou mesmo de outro sistema acima dele, como um tipo de patronagem.

Esse fato, para um telespectador que assistiu à minissérie no ano de sua produção, parece algo aceitável, dados os valores cristãos que a televisão propagava à época. No entanto, para um telespectador que assiste à adaptação duas décadas depois, por exemplo, os efeitos podem ser outros, pois pode ser interpretado que ela contém uma narrativa excessivamente linear e, por isso, sem grandes surpresas. Ainda na construção de Bolchi (1967), Fra Cristoforo aparece, no *flashback,* chorando na cama do convento, quando o frei lhe dá a notícia de que seu rival havia morrido, mas que teve tempo de pedir perdão pelo que fez e de dar perdão pelo golpe mortal que recebeu. O *close* na lágrima do personagem aos, 58 minutos e 34 segundos, e a imagem de um crucifixo no quarto do convento constroem a ideia de arrependimento, culminando em sua conversão e na decisão pela vida eclesiástica, conforme vemos na figura a seguir:

Figura 23 - *Close* na lágrima de Fra Cristoforo na adaptação de Bolchi (1967)

Fonte: Bolchi (1967).

Voltando ao diálogo do quadro 17, fra Cristoforo, ao conversar com Lucia, interrompe a sua fala abruptamente, quando parecia que faria um xingamento a don Rodrigo. Esse ato cria a imagem de um homem que não se permite julgar os outros, ainda que o outro em questão seja don Rodrigo, um homem sem escrúpulos, que impediu o casamento de Renzo e Lucia. Assim, temos a construção de uma personagem emocionalmente equilibrada, incapaz de xingar e ainda com um forte valor moral, dado que desaprova a atitude de don Abbondio.

Esse comportamento, contido e equilibrado, revelado através de sua linguagem verbal, provém da descrição dada por Manzoni (2012, p. 79) no texto literário ao dizer:

> Sua linguagem era habitualmente humilde e sensata, mas quando se tratava de justiça ou de verdade ameaçada, o homem se animava de repente com o antigo ímpeto, que, apoiado e modificado por uma ênfase solene, devido ao costume de rezar, dava a essa linguagem um caráter particular. Todo o seu comportamento, como o aspecto, anunciava uma longa guerra entre uma índole fogosa, ressentida, e uma vontade oposta, habitualmente vitoriosa, sempre alerta, e conduzida por motivos e inspirações superiores.

Visto como foram construídas, nesse evento narrativo, as personagens Fra Cristoforo e don Rodrigo na adaptação de Bolchi (1967), discuto a seguir acerca dessa construção na adaptação de Nocita (1989). A primeira aparição de Fra Cristoforo, na segunda minissérie, ocorre no convento com Renzo, Lucia e Agnese e dura apenas um minuto. Depois disso, ele já aparece entrando no castelo de don Rodrigo.

Quadro 18 - Fra Cristoforo recebe Lucia, Renzo e Agnse no convento

Diálogo em italiano – adaptação de Nocita (1989)	Diálogo em português – adaptação de Nocita (1989)
Agnese: Lei non ci abbandonerà, vero, fra Cristoforo? Fra Cristoforo: Se io vi abbandonassi come potrei chiedere a Dio qualcosa per me? Renzo: Lei, padre, non è come uno di quelli che danno sempre torto ai poveri come fa il signor curato nè come quella gente "che" mi sono rivolto perché mi aiutassero. Ma che amici! [tom de ironia] [...] Fra Cristoforo: Renzo, ma che pretendi di fare? Vuoi forse difenderti dalla violenza con la violenza?! Tu andavi in cerca di amici che non avrebbero potuto aiutarti. Non sai che Dio è l'amico dei tribolati che confidano in lui? E anche quando ti avessero aiutato, quale terribile guadagno! Renzo: Ma padre, quel prepotente va castigato se c'è giustizia. Fra Cristoforo: Vuoi forse coltivare la violenza, dare spazio all'odio e alla vendetta? Quella è la via della morte! Lascia che sia Dio a punire e dar giustizia. Chiedi a lui la forza di perdonare.	Agnese: O senhor não nos abandonará, não é mesmo, fra Cristoforo? Fra Cristoro: Se eu vos abandonasse como poderia pedir a Deus algo para mim? Renzo: O senhor, padre, não é como aqueles que nunca dão razão aos pobres, como o senhor cura, nem como aquela gente "que" me dirigi, a fim de que me ajudassem. Que amigos! [tom de ironia] [...] Fra Cristoforo: Renzo, mas o que você pretende fazer? Será que você quer se defender da violência com a violência?! Você estava procurando amigos que não teriam podido te ajudar. Não sabe que Deus é o amigo dos atribulados que confiam nele? E além do mais, mesmo que eles tivessem te ajudado, que terrível ganho você teria tido! Renzo: Mas padre, aquele prepotente deve ser castigado se houver justiça. Fra Cristoforo: Será que você quer cultivar a violência, dar espaço ao ódio e à vingança? Este é o caminho da morte! Deixe que Deus puna e faça justiça. Peça a ele a força de perdoar.

Fonte: Nocita (1989).

A cena começa aos 43 minutos e 19 segundos do segundo episódio dentro do convento, portanto, em espaço fechado. Compõem essa cena quatro personagens: Fra Cristoforo, Renzo, Lucia e Agnese, sendo que Lucia não fala absolutamente nada e Agnese profere apenas uma frase "O senhor não nos abandonará, não é mesmo, fra Cristoforo?" (Lei

non ci abbandonerà, vero, Fra Cristoforo?). O deslocamento da câmera se dá de modo gradual, passando por diversos enquadramentos, a começar pelo plano geral, no qual é possível ver todo o espaço do salão do convento, passando depois pelo plano conjunto e meio conjunto, nos quais a câmera se aproxima cada vez mais das personagens, até chegar ao plano americano, em que o foco recai sobre as personagens Renzo e fra Cristoforo. O enquadramento é acompanhado dos movimentos de fra Cristoforo em direção a Renzo, do aumento do tom de voz do frei e do aperto que ele dá nos braços de Renzo, conforme imagens a seguir.

Figura 24 - Fra Cristoforo (ao centro), de frente para Renzo e entre Agnese (à esquerda) e Lucia (à direita) no convento

Fonte: Nocita (1989).

Figura 25 - Fra Cristoforo desce do altar e aperta os braços de Renzo

Fonte: Nocita (1989).

A composição das câmeras causa um efeito como se guiasse quem assiste à minissérie em cada movimento, aumentando a tensão e também descrevendo sem precisar necessariamente das palavras. O deslocamento gradual da câmera por si só com seus enquadramentos, partindo do geral para o particular, opera uma descrição semelhante aquela presente na literatura manzoniana, própria do período romântico.

Enquanto a adaptação de Bolchi (1967) constrói a religiosidade, preponderantemente, por meio da caracterização de suas personagens com seus comportamentos e discursos, a adaptação de Nocita (1989) constrói a religiosidade com base em elementos visuais, tais como: o crucifixo em destaque na cena da conversão de fra Cristoforo e na cena em que a monaca di Monza faz a sua refeição. Aqui também temos a representação visual da religiosidade por meio do registro das imagens em um lugar considerado sagrado. Sendo assim, a religiosidade que, antes, em Bolchi (1967), era inerente às personagens (por isso, o espaço da conversa entre fra Cristoforo, Renzo, Lucia e Agnese era a sala da casa da moça), em Nocita (1989) essa religiosidade se desloca para os elementos que compõem os espaços, e a câmera é o recurso fundamental para guiar o olhar do leitor/telespectador nessa descrição espacial, já que "Os lugares muitas vezes fazem parte do 'panorama interior' das personagens ou do narrador e, na maioria das vezes, destaca-se a representação detalhada, suprime-se aquele 'sentido de espaço' tão caro ao pintor ou aos primeiros fotógrafos" (PELLEGRINI, 2003, p. 26).

No tocante aos aspectos linguísticos, fica evidente a marca da variação linguística diastrática na fala de Renzo, no seguinte trecho: “O senhor, padre, não é como aqueles que que nunca dão razão aos pobres, como o senhor cura, nem como aquela gente “que” me dirigi, a fim de que me ajudassem.” (“Lei, padre, non è come uno di quelli che danno sempre torto ai poveri come fa il signor curato nè come quella gente “che” mi sono rivolto perché mi aiutassero”). Nesse trecho, o pronome “che” (correspondente a “que” em português) é empregado fora da norma padrão, no lugar de “a cui” (correspondente a “a quem” em português), fenômeno muito usual do italiano falado. Portanto, tal troca é considerada um desvio da norma padrão na fala de Renzo, além de denotar a variação diastrática, própria de uma pessoa sem escolaridade e também a fala coloquial. Assim, o *italiano trasmesso* atravessa o *continuum* das variações linguísticas, conforme mostrei no capítulo 2, ao discutir as considerações de Berruto (2008). Alfieri et al. (2010, p 85.) também trazem essa discussão quando dizem que:

> A função do italiano falado televisivo em geral – e do italiano falado mimético da ficção em particular – no quadro sociolinguístico da Itália atual, portanto, parece ser a de se propor como um modelo de estilo comunicativo ágil e inédito que, rompendo com a tradução escrita sem perder sua consistência estrutural e normativa, abre-se aos estilos dialético e social, da linguagem jovial à interlíngua em produções “domésticas”, e à interferência anglo-americana na dublagem”[188].

A visita de fra Cristoforo à casa de Agnese vista na adaptação anterior foi omitida nesta adaptação. Portanto, ao se tratar de um telespectador que assistiu a ambas as minisséries, este poderá notar um fra Cristoro um pouco mais rígido e mais distante de seus fiéis na adaptação de Nocita (1989), se comparado ao fra Cristoforo de Bolchi (1967), pois percebemos que o frei não vai mais à casa dos fiéis, mas são os fiéis que vão ao encontro do frei, no convento. Entretanto, se for o caso de um telespectador que não conhece essa intertextulidade por não ter assistido à adaptação de 1967, pode não ocorrer esse efeito negativo da personagem.

Na adaptação de Archibugi (2004), tal qual ocorre na adaptação de Nocita (1989), Fra Cristoforo não vai à casa de Lucia. Nesse caso, é Lucia, e somente ela, quem vai até o convento para confessar-se com ele. Nas adaptações anteriores, Lucia comenta com Renzo e

[188] “La funzione del parlato televisivo in genere – e di quello mimetico della fiction in particolare – nel quadro sociolinguistico dell’Italia attuale sembra dunque quella di proporsi come modello di stile comunicativo agile e inedito che, rompendo con la traduzione scritta senza perderne la consistenza strutturale e normativa, si apre al dialetto e agli stili sociali, dal linguaggio giovanile all’interlingua nelle produzioni “domestiche”, e alle interferenze angloamericane nel doppiaggio”.

sua mãe que contou, em confissão a Fra Cristoforo, sobre as importunações de don Rodrigo, porém, a cena da confissão não é mostrada nessas adaptações, somente na adaptação de 2004. Nessa última, Fra Cristoforo é retratado como um homem simples e pacífico, assim como nas adaptações anteriores. Entretanto, desta vez, ele dá a Lucia a incumbência de falar com don Rodrigo, pois não a vê tão desprotegida, como nas adaptações de 1967 e 1989, nem a considera como culpada por ela ter falado com don Rodrigo. O frei fala, inclusive, sobre o amor e sobre o poder que a mulher pode exercer sobre o homem.

A cena da confissão de Lucia, apagada nas adaptações anteriores, é muito rápida, aparecendo aos 15 minutos e 58 segundos, sendo interrompida por muitíssimas outras cenas, até que, à 1 hora e 09 minutos, retorna a cena de confissão, e temos o diálogo inteiro, conforme a transcrição a seguir:

Quadro 19 - Confissão de Lucia a Fra Cristoforo

Diálogo em italiano – adaptação deArchibugi (2004)	Diálogo em português – adaptação de Archibugi (2004)
Lucia: [...]"Sareste amato da tutti noi" gli ho detto. Fra Cristoforo: Digli la verità. Solo la verità può toccare l'anima. Lucia: Ho paura. Ho paura. Fra Cristoforo: Ma tu ami Renzo. Non c'è niente Da sacrificare all'amore. L'amore tra un uomo e una donna è il motore del mondo. Tu hai un dovere, più forte di tutto verso te stessa e verso la vita. I vostri figli già vi guardano. [Ele se levanta, puxa Lucia pela mão e a conduz ao túmulo da mãe de don Rodrigo, próximo ao altar, enquanto diz:] Fra Cristoforo: Rodrigo ha perso sua madre quando ancora era un bambino. Sua madre è sepolta qui [diz apontando para o túmulo]. È cresciuto solo, il padre lo ha abbandonato. Forse comprenderà la tua sofferenza perché lui stesso ha sofferto.	Lucia: [...] "Seríeis amado por todos nós", disse-lhe. Fra Cristoforo: Diga-lhe a verdade. Só a verdade pode tocar a alma. Lucia: Tenho medo. Tenho medo. Fra Cristoforo: Mas você ama Renzo. Não há nada a sacrificar pelo amor. O amor entre um homem e uma mulher é o motor do mundo. Você tem um dever, mais forte do que tudo, com você mesma e com a vida. Os filhos de vocês já olham para vocês. [Ele se levanta, puxa Lucia pela mão e a conduz ao túmulo da mãe de don Rodrigo, próximo ao altar, enquanto diz:] Fra Cristoforo: Rodrigo perdeu sua mãe quando ainda era uma criança. Sua mãe foi sepultada aqui [diz apontando para o túmulo]. Cresceu sozinho, o pai o abandonou. Talvez ele compreenderá o teu sofrimento, porque ele também já sofreu.

Fonte: Achibugi (2004).

Durante a confissão de Lucia, Fra Cristoforo diz a ela: "Os homens são mais frágeis que as mulheres, Lucia. Esta é a primeira coisa que você tem que aprender" ("Gli uomini sono più fragili delle donne, Lucia. Questa è la prima cosa che devi imparare"). Suas falas constroem um efeito de empoderamento feminino, algo muito atual para o contexto de produção da minissérie, que, embora apresente uma personagem ambientada no século XVII, traz traços da mulher contemporânea do século XXI. Esse empoderamento ocorre de forma gradativa nas adaptações do romance manzoniano: enquanto a adaptação de Bolchi (1967) traz uma Lucia recatada e preocupada com a sua imagem perante Renzo, a adaptação de Nocita (1989), por sua vez, constrói uma Lucia capaz dizer a Renzo aquilo que lhe desagrada,

e a adaptação de Archibugi (2004), finalmente, faz algo completamente difenrete ao criar uma Lucia capaz de duvidar, dizer não, fazer suas próprias escolhas e se defender. Tais ressignificações só foram possíveis nas adaptações porque o contexto social de produção dessas minisséries foi se modificando, e a mulher foi ressignificando o seu papel na sociedade nesse intervalo de 37 anos. Por esse motivo, Stam (2006, p. 43) diz que "às vezes, o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais 'sincronizada' com os discursos contemporâneos".

É possível perceber aqui um Fra Cristoforo mais tranquilo, liberal e que aparece muito menos. Ele incentiva, por exemplo, Lucia a descobrir e a usar os seus próprios poderes como mulher, além de acreditar no amor (não somente fraterno, mas também carnal), quando diz: "O amor entre um homem e uma mulher é o motor do mundo" ("L'amore tra un uomo e una donna è il motore del mondo").

Figura 26 - Lucia se confessando com Fra Cristoforo

Fonte: Archibugi (2004).

Mas não só Fra Cristoforo revela, nesta sequência, características peculiares à criação de sua personagem. O diálogo de confissão, que se dá entre ele e Lucia, também revela características importantes na construção da personagem don Rodrigo, as quais dizem muito a respeito de sua infância e buscam, de certa forma, justificar o comportamento ruim dessa personagem. As adaptações anteriores nada falam sobre isso, mas a fala de Fra Cristoforo cria no telespectador um efeito de compaixão por don Rodrigo e até mesmo de

sedução, a partir das cenas em que ele deixa Lucia visivelmente perturbada em seus sentimentos. A fala do frei muda, ao mesmo tempo, a imagem de Don Rodrigo e a de Lucia e a própria relação entre esses dois. De todas as adaptações, esta é, sem dúvida, aquela que constrói um don Rodrigo menos desumano e mais apaixonado, pois, ao mudar o ponto de vista de uma história já conhecida do telespectador italiano, dando a don Rodrigo o status de protagonista, a adaptadora traz uma atualização mais explícita da personagem, que se constrói de modo diferente das adaptações anteriores. A mudança do ponto de vista narrativo se configura em uma estratégia da adaptação, já que esta pode envolver, segundo Hutcheon (2011, p. 29) "uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta".

Assim, a principal estratégia adotada pela adaptadora dessa minissérie, no evento em questão, foi dar a Fra Cristoforo o papel de conselheiro e ouvinte, mais do que de "salvador", além de atribuir a Lucia a capacidade de resolver sozinha seus próprios problemas, sem a necessidade de intermediários. Nesse ponto, convém observar que, assim como postulado por Stam (2006), através da narratologia comparativa, é possível averiguar os acréscimos, os apagamentos ou o modo como alguns personagens são reduzidos (ou, acresecentamos ainda, a forma como são apresentados). O autor traz vários exemplos de casos semelhantes a esse: personagens que foram excluídas (Dr. John Ray, de Nabokov, no filme de Kubrick), reduzidas (as famílias Okie, de Steinbeck, que se tornaram uma só, Joad), receberam características de várias outras personagens (Catherine, na adaptação de Truffaut, com traços de várias outras mulheres da obra), adicionadas (Godard, na tradução francesa de *O Desprezo*), entre outras alterações. No entanto, Stam (2006, p. 41) postula que a preocupação não deve recair nas alterações em si, mas sim no porquê de elas ocorrerem: "o problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou 'triagem' quando um romance está sendo adaptado? Qual é o 'sentido' dessas alterações?", pois, por elas, poderemos compreender os objetivos de uma adaptação e também o tipo de patronagem exercida sobre ela. No caso da sequência mostrada aqui, a mudança da ênfase de uma personagem masculina e religiosa para uma personagem feminina e jovem pode ter, como efeito de sentido mais marcante, o de empoderamento feminino. Por esse motivo, apesar de se tratar de uma cena entre Lucia e Fra Cristoforo, o meu enfoque de análise recairá em Lucia e don Rodrigo, que protagonizam a sequência.

5.2.3.2 Fra Cristoforo con don Rodrigo

Fra Cristoforo, após a conversa com Lucia e Agnese, vai ao castelo de don Rodrigo e pede para falar a sós com ele, mas este o manda sentar-se à mesa com seus convidados e o constrange a tomar um cálice de vinho.

Quadro 20 - Fra Cristoforo no castelo de don Rodrigo

Diálogo em italiano – adaptação de Bolchi (1967)	Diálogo em português – adaptação de Bolchi (1967)
Don Rodrigo: In che posso ubbidirla? Fra Cristoforo: Vengo a proporgli un atto di giustizia, a pregargli una carità. Certi uomini di malafare hanno messo innanzi il nome di Sua signoria. Lei può con una parola confondere coloro, [xxx] Don Rodrigo: Lei mi parlerà della mia coscienza quanto io andrò a confessarmi da Lei. [Ele diz aumentando o tom de voz e o ameaça dizendo que pode esquecer que ele veste uma batina. Mas ao ver don Rodrigo transtornado, fra Cristoforo também aumenta o seu tom de voz. don Rodrigo se faz de desentendido sobre Lucia e propõe a Fra Cristoforo que traga a moça para ficar sob a sua proteção.] [...] Fra Cristoforo: La vostra protezione... La vostra protezione!! [Fala com indignação]. È meglio che voi abbiate parlato così, che avete fatto a me una tale proposta [...] Don Rodrigo: Come parli, frate? Fra Cristoforo: Parlo da uno che si è abbandonato da Dio e non può più fare paura. La vostra protezione [...] ma Lei mi ha detto con tanta certezza che io non ho più bisogno di riguardo a parlarvi. Lucia, vi dico. Vedete come pronuncio questo nome a voce alta [diz aumentando ainda mais o tom de voz]. Don Rodrigo: In questa casa?! Fra Cristoforo: Ho compassione di questa casa, la maledizione le sta sopra sospesa [...] Lucia è sicura da voi. Ve lo dico io, povero frate. In quanto a voi, sentite bene quel che lo prometto: Verrà un giorno... [Diz gritando e levantando o dedo direito em tom profético, quando é interrompido bruscamente por don Rodrigo, que abaixa o seu dedo com violência. A câmera dá um close em don Rodrigo nesse momento]. Don Rodrigo: Escimi di tra i piedi villano temerario, [xxx]. Ringrazia il saio che ti copre le spalle [xxx] e ti salva [xxx]. Esci con le tue gambe per questa volta [aproveitando que te deixei vivo]. [xxx] Vedremo!	Don Rodrigo: Em que posso servi-lo? Fra Cristoforo: Venho propor ao senhor um ato de justiça, rogar-lhe uma caridade. Certos malfeitores usaram o nome de Sua Senhoria. O senhor pode com uma palavra confundi-los [xxx]. Don Rodrigo: O senhor me falará da minha consciência quando eu for me confessar com o senhor. [Ele diz aumentando o tom de voz e o ameaça dizendo que pode esquecer que ele veste uma batina. Mas ao ver don Rodrigo transtornado, fra Cristoforo também aumenta o seu tom de voz. Don Rodrigo se faz de desentendido sobre Lucia e propõe a Fra Cristoforo que traga a moça para ficar sob a sua proteção.] [...] Fra Cristoforo: A vossa proteção... A vossa proteção!! [Fala com indignação]. Foi melhor que vós tivestes falado assim e que tivestes feito a mim uma tal proposta [...] Don Rodrigo: Como fala, padre? Fra Cristoforo: Falo para um que se deixou abandonar por Deus e não pode mais causar medo. A vossa proteção [...], mas o senhor me disse com tanta certeza que eu não preciso mais ter respeito para vos falar. Lucia, vos digo. Vede como pronuncio este nome em alta voz [diz aumentando ainda mais o tom de voz]. Don Rodrigo: Nesta casa?! Fra Cristoforo: Tenho pena desta casa, a maldição está sobre ela [...] Lucia está segura de vós. Eu vos digo, eu, pobre frei. Com relação a vós, ouvi bem aquilo que prometo: Chegará um dia... [Diz gritando e levantando o dedo direito em tom profético, quando é interrompido bruscamente por don Rodrigo que abaixa o seu dedo com violência. A câmera dá um close em don Rodrigo nesse momento]. Don Rodrigo: Saia daqui, vilão imprudente [xxx]. Agradeça a batina que cobre os seus ombros [xxx] e te salva [xxx]. Saia com suas pernas desta vez [aproveitando que te deixei vivo]. Veremos!

Fonte: Bolchi (1967).

A entrada de Fra Cristoforo no castelo mais uma vez é marcada pelo deslocamento de câmeras em movimentos de *travelling*, e o enquadramento da mesa com os

convidados de don Rodrigo é feito no plano americano [189] aberto. Entretanto, quando o olhar se volta para don Rodrigo e Fra Cristoforo, o enquadramento é fechado em primeiro plano. Don Rodrigo aparece com cabelos cheios na altura do pescoço, com topete, cavanhaque e bigode longo, o que reforça a caracterização de vilão. Fra Cristoforo, porém, aparece com cabelos raspados no corte clássico oval dos franciscanos e usa a barba longa.

A ambientação sugere um banquete com pessoas a serviço de don Rodrigo e trabalha com a oposição riqueza *versus* pobreza, o que é reforçado pelo *close* dado à coxa de galinha nas mãos de don Rodrigo e dos demais presentes, bem como pelo *close* nos cachos de uva sobre a mesa:

Figura 27 - Fra Cristoforo (à esquerda) e don Rodrigo (à direita) na mesa de jantar

Fonte: Bolchi (1967).

Para compor esse cenário, os convidados falam e riem alto, debocham de Fra Cristoforo e conversam sobre violência de modo sarcástico, enquanto fra Cristoforo permanece sério e calado, abrindo a boca apenas para opinar sobre a violência por insistência do primo de don Rodrigo. Fra Cristoforo declara: "Na minha humilde opinião, seria melhor que não houvesse os desafios xxx" ("Nel mio debole parere sarebbe che non ci fossero le sfide, ne portatori, ne bastonate"). Os efeitos desse silêncio, seguido dessa declaração, revelam um Fra Cristoforo pacífico, avesso à violência e envergonhado do seu passado

[189] O plano americano enquadra as personagens acima dos joelhos, segundo a maioria dos glossários de termos de audiovisual, mas também da cintura para cima. Nesta tese, praticamente todas as vezes em que faço uso da terminologia "plano americano" refirome ao enquadramento das personagens na altura da cintura.

violento e que, exatamente por isso, não julga os homens daquela mesa. Diante da resposta, o primo de don Rodrigo declara que o frei não conhece o mundo, mas don Rodrigo, em tom sarcástico, retruca, olhando para o frei: “Conhece, conhece tanto quanto vocês” (“Lo conosce, lo conosce quanto voi”). Essa declaração dá a entender que don Rodrigo conhece o passado do frei e o julga por isso, como é possível perceber por meio do olhar de don Rodrigo. Um possível efeito de sentido criado nessa cena é de uma clara intimidação do poder político-econômico (representado por don Rodrigo e seus aliados) ao poder religioso (representado por Fra Cristoforo). A cena de Fra Cristoforo à mesa com don Rodrigo e seus convidados dura 13 minutos e, depois disso, os dois, a sós, iniciam o diálogo, o qual transcrevi anteriormente, no quadro 20.

Contudo, apesar dessas características dóceis, Fra Cristoforo também demonstra indignação diante das injustiças, assim como Jesus demonstrou indignação aos vendedores do templo, fazendo uma analogia bíblica (BÍBLIA, Marcos, 11, 11). Fra Cristoforo se mantém quase sempre distante de don Rodrigo, exceto no momento que ele se enfurece ao ouvir a proposta deste de levar Lucia a seu castelo para estar sob a sua proteção. Nesse momento, há uma aproximação entre os dois, e don Rodrigo baixa violentamente a mão do frei, após ser “ameaçado” em tom profético, conforme a imagem a seguir:

Figura 28 - Don Rodrigo segura a mão de Fra Cristoforo na adaptação de Bolchi (1967)

Fonte: Bolchi (1967).

Don Rodrigo, por sua vez, é descrito como um homem perverso, que não teme nada nem ninguém, incluindo as autoridades religiosas – não teme nem mesmo Deus –, por isso expulsa Fra Cristoforo de sua casa, dirigindo-lhe muitos xingamentos:

Figura 29 - Don Rodrigo (à direita) expulsando Fra Cristoforo (à esquerda) de seu castelo

Fonte: Bolchi (1967).

É perceptível, ao final do diálogo, a mudança dos pronomes de tratamento, de "Lei" para "tu", usados por don Rodrigo ao se dirigir a Fra Cristoforo, demonstrando a falta de respeito daquele para com este. Fra Cristorofo, por sua vez, muda o uso do "Lei", que é formal, para o "voi", ainda mais formal, con don Rodrigo, demonstrando que, no momento em que foi desrespeitado, usou de mais respeito ainda para com este, indicando o seu equilíbrio emocional. Ao pagar o mal com o bem, cria-se a imagem de um Fra Cristoforo humilde, amoroso e, principalmente, cristão, em conformidade com a passagem bíblica "Não te deixes vencer do mal, mas vence o mal com o bem." (BÍBLIA, Romanos, 12: 21). Neste momento, passo à transcrição do diálogo da adaptação de Nocita (1989) e analiso como ocorre a cena.

Quadro 21 - Fra Cristoforo no castelo de don Rodrigo

Diálogo em italiano – adaptação de Nocita (1989)	Diálogo em português – adaptação de Nocita (1989)
Don Rodrigo: Credo di aver capito che deve esserci una qualche fanciulla che le sta molto a cuore, ma le sue confidenze le faccia ad altri e non si prenda più la libertà di infastidire a lungo un gentiluomo [Ele dá as	Don Rodrigo: Acho que entendi que deve tratar-se de alguma moça que é muito querida para o senhor, mas faça as suas confidências a outros e não tome mais a liberdade de importunar por muito tempo mais um

(continuação)

costas] Fra Cristoforo: È vero che la ragazza mi sta molto a cuore, ma Lei mi sta a cuore nella stessa misura perché le vostre anime mi premono più della mia vita, don Rodrigo. Io posso solo pregare per Lei, ma lo posso fare con tutto il mio cuore. Non rifiuti, La prego. [...] una Sua parola risolverebbe tutto [...] [don Rodrigo se afasta para a mesa e sugere ao frei que traga Lucia para que fique sob a sua proteção e imediatamente o frei retruca:] Fra Cristoforo: La Sua protezione?! [Ele fala enfurecido e puxa don Rodrigo, que caminha lhe dando as costas e o coloca de frente pra ele. A câmera enquadra os olhos de fra Cristoro encarando don Rodrigo. Ele continua]: Fra Cristoforo: È una proposta indegna di un gentiluomo. Lei ha passato il limite e non ho più paura di Lei. Don Rodrigo: Bada come parli, frate! [Ele fala levantando o dedo em direção à face de Fra Cristoforo] Fra Cristoforo: Io parlo come si parla a chi si è allontanato da Dio, un uomo che non fa paura a nessuno. Lucia! Guardi come pronuncio questo nome a testa alta. Don Rodrigo: Come osa? In questa casa?! [Aumenta o tom de voz] Fra Cristoforo: La maledizione cadrà in su questa casa [...] Chi dispreza Dio sarà giudicato [Ele aponta o dedo para o peitoral de don Rodrigo]. Lucia non deve temere. [Aproxima-se ainda mais de don Rodrigo e agora encosta o dedo no peitoral de don Rodrigo] [xxx] io prometo che verrà un giorno in cui ... [Ele diz levantando a mão para o alto, gritando e don Rodrigo imediatamente puxa a sua mão para baixo com força e grita]: Don Rodrigo: Noooo! [A cena é cortada imediatamente].	cavalheiro. [Ele dá as costas] Fra Cristoforo: É verdade que a moça me é muito querida, mas o senhor também me é querido tanto quanto, porque eu zelo pelas almas de vocês mais do que pela minha vida, don Rodrigo. Eu só posso orar pelo senhor, mas posso fazê-lo de todo o coração. Não rejeite, eu lhe imploro [...] uma palavra sua resolveria tudo [...] [don Rodrigo se afasta para mesa e sugere ao frei que traga Lucia para que fique sob a sua proteção, e imediatamente o frei retruca:] Fra Cristoforo: A sua proteção?! [Ele fala enfurecido e puxa don Rodrigo que caminha lhe dando as costas e o coloca de frente para ele. A câmera enquadra os olhos de fra Cristoforo encarando don Rodrigo. Ele continua]: Fra Cristoforo: É uma proposta indigna de um cavalheiro. O senhor passou do limite e não tenho mais medo do senhor. Don Rodrigo: Cuide como fala, frei! [Ele fala levantando o dedo em direção à face de Fra Cristoforo] Fra Cristoforo: Eu falo como se fala a quem se se afastou de Deus, um homem que não causa medo a ninguém. Lucia! Olhe como pronuncio este nome de cabeça erguida. Don Rodrigo: Como ousa?! [Aumentao tom de voz] Fra Cristoforo: A maldição cairá nesta casa [...] Quem despreza Deus será julgado [Ele aponta o dedo para o peitoral de don Rodrigo]. Lucia não deve ter medo. [Aproxima-se ainda mais de don Rodrigo e agora encosta o dedo no peitoral deste] [xxx] eu prometo que chegará um dia em que... [Ele diz levantando a mão para o alto, gritando, e don Rodrigo imediatamente puxa a sua mão para baixo com força e grita]: Don Rodrigo: Nãoooo! [A cena é cortada imediatamente].

Fonte: Nocita (1989).

Ao contrário da adaptação de Bolchi (1967), que mostra as lembranças da juventude de fra Cristoforo em *flashback* numa narrativa linear, enquanto ele caminha, a adaptação de Nocita (1989) traz o *flashback* de modo não linear, enquanto ele está sentado à mesa com don Rodrigo. Vale dizer que tal recurso, nessa segunda adaptação, tem duração maior do que o próprio diálogo entre don Rodrigo e fra Cristoforo, e a ênfase das memórias recai sobre o duelo, com muito derramamento de sangue, golpes de espadas e socos, gerando um clima de suspense crescente, de modo que a violência ganha destaque nesta adaptação.

Figura 30 - Fra Cristoforo golpeado e golpeando seu rival

Fonte: Nocita (1989).

Enquanto a minissérie de Bolchi (1967) evidencia o perdão e a conversão por meio da figura de fra Cristoforo, a minissérie de Nocita (1989) destaca, por meio da mesma personagem e das relações que ela estabelece com os demais ao seu redor, a vingança e a maldade do ser humano. A segunda minissérie não apresenta qualquer tipo de censura à violência, o que se mostra em 4 minutos ininterruptos, com a troca de golpes de espada e a ênfase das câmeras nos atores que protagonizam o duelo. Isso traz mais dinamicidade às cenas, aproximando-se mais do telespectador da *neotelevisione*, que tinha, dentre os canais de televisão, uma gama de possibilidades para escolher a programação a que quisesse assistir.

Dentre os atores que vivem fra Cristoforo nas adaptações aqui estudadas, o da minissérie de Nocita (1989) é o mais jovem entre os três, e isso se adequa ao novo modelo de TV para importação. Tem cabelos mais longos que o mesmo personagem da adaptação anterior e mantém a barba aparada. Assim, em nada lembra a caracterização física do frei retratado na adaptação anterior, a não ser pela batina, conforme mostra a figura a seguir:

Figura 31 - Caracterização física de Fra Cristoforo na adaptação de Nocita (1989)

Fonte: Nocita (1989).

Ao contrário do que ocorre na adaptação de Bolchi (1967), na de Nocita (1989) o tempo é muito mais rápido: as cenas são velozes, e essa velocidade é marcada ainda no início do *flashback* com homens correndo a cavalo em uma atividade de caça. Os diálogos são mais curtos nesta adaptação, quase não há silêncio e o intervalo desses diálogos é preenchido com a música de Ennio Morriconi, fazendo, assim, com que o ritmo das cenas da minissérie se assemelhe ao ritmo próprio do cinema, tal como discorre Stam (2006, p. 37): "Exposição eficiente, densidade de informações no plano, movimentação rápida dentro da tomada, diálogos executados em staccato, tudo isso contribui para um senso de velocidade no cinema". Ao sair das cenas de *flashback*, já se passa para a cena do diálogo entre don Rodrigo e Fra Cristoforo a sós, conforme mostrado no quadro anterior com a transcrição.

Assim como na minissérie anterior, nesta também se observa a mudança do pronome "Lei" para "tu" por parte de don Rodrigo, quando este se enfurece com fra Cristoforo. Percebe-se aqui, além do maior distanciamento da câmera, mais movimento dos atores e maior aproximação física entre eles, criando uma tensão crescente na trama: primeiro, don Rodrigo fala de costas para fra Cristoforo; em seguida, este puxa o braço daquele, e os dois ficam frente a frente, com a câmera enquadrando o olhar de ambos; don Rodrigo aponta o dedo para fra Cristoforo; este encosta o dedo em don Rodrigo e o empurra; fra Cristoforo levanta a mão; don Rodrigo abaixa com força a mão de fra Cristoforo. A seguir, apresento duas figuras que descrevem os gestos citados:

Figura 32 - Fra Cristoforo (à direita) encostando o dedo em don Rodrigo (à esquerda)

Fonte: Nocita (1989).

Figura 33 - Don Rodrigo (à esquerda) segurando a mão de Fra Cristoforo (à direita)

Fonte: Nocita (1989).

Isso torna a personagem mais dinâmica na adaptação de Nocita (1989) que na adaptação de Bolchi (1967), e ele compõe junto com don Rodrigo uma cena com a mesma tensão do duelo que protagonizou quando jovem, porém, sem espadas. Nessa cena, fra Cristoforo se mostra mais firme, conforme se observa por meio de seu olhar, exercendo

também maior autoridade com os seus gestos. Enquanto na primeira adaptação fra Cristoforo pouco se movimenta, ora cruza os braços, ora entrelaça as mãos, nessa segunda, a personagem se aproxima de don Rodrigo cada vez mais, mesmo quando este dá as costas para ele. Ou seja, apesar de se tratar das mesmas personagens em ambas as adaptações, vemos que são construídas com comportamentos diferentes em cada uma delas. Assim, "ao invés de ser mero 'retrato' de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente" (STAM, 2006, p. 25).

Ainda que don Rodrigo continue sendo descrito como um homem truculento na adaptação de Nocita (1989), percebemos, por sua vez, uma diferença na sua construção enquanto personagem, comparado à minissérie anterior. Nesta cena, por exemplo, ele não chega a expulsar fra Cristoforo, apenas segura forte a sua mão, que estava levantada para ele. Fisicamente, don Rodrigo usa cabelos longos, loiros e bigode e, tal qual ocorre com fra Cristoforo, ele também parece muito mais jovem e com uma aparência mais cuidada que na adaptação anterior. Isso ocorre devido ao fato de que "Muitas adaptações televisivas ou das tendências dominantes de Hollywood fazem o que pode ser chamado de uma 'adaptação estética às tendências dominantes'" (STAM, 2006, p. 45).

Analisada a adaptação de Nocita (1989), passo, agora, para a análise do mesmo evento na adaptação de Archibugi (2004). A cena do diálogo entre Fra Cristoforo e don Rodrigo é ressignificada para um diálogo entre a própria Lucia e don Rodrigo, de modo que a história de Fra Cristoforo é retirada para dar lugar à história de don Rodrigo, até então inédita entre as três adaptações.

Quadro 22 - Lucia no castelo de don Rodrigo

Diálogo em italiano – adaptação de Archibugi (2004)	Diálogo em português – adaptação de Archibugi (2004)
Don Rodrigo: Ti stavo aspettando. Vieni qui! Lucia: No, Eccellenza. [Nesse momento, ele se aproxima dela, a câmera enquadra as suas costas e ele a puxa com força e a força a sentar em seu colo e pergunta]: Don Rodrigo: Allora, che sei venuta a fare? Lucia: Devo parlarvi. Don Rodrigo: Non così. Lucia: Voi mi comandate sempre. Don Rodrigo: Cosa vuoi dirmi? Lucia: La verità. Io mi affido a voi, Eccellenza. Non siete come gli altri. So che avete sofferto, che siete cresciuto solo, che la vostra madre é morta quando eravate piccolo. So che non volete fare soffrire anche me e mi fate soffrire... molto. Don Rodrigo: Tu non devi aver paura di me. Non farò nulla contro la tua volontà. Davvero voglio cambiare vita, ma non per essere amato da tutti voi,	Don Rodrigo: Estava esperando você. Venha aqui! Lucia: Não, Excelência. [Nesse momento, ele se aproxima dela, a câmera enquadra as suas costas e ele a puxa com força e a força a sentar em seu colo e pergunta]: Don Rodrigo: Então, o que veio fazer? Lucia: Tenho que vos falar. Don Rodrigo: Não assim. Lucia: Vós me controlais sempre. Don Rodrigo: O que você quer me dizer? Lucia: A verdade. Eu confio em vós, Excelência. Não sois como os outros. Sei que sofrestes, que crescestes só, que vossa mãe morreu quando éreis pequeno. Sei que não quereis me fazer sofrer e me fazeis sofrer ... muito. Don Rodrigo: Você não tem que ter medo de mim. Não farei nada contra a sua vontade. Realmente quero mudar de vida, mas não para ser amado por

(continuação)

voglio essere amato da te. Lucia: Ma non è possibile. Voi dimenticate chi siete. Don Rodrigo: Io dimenticherò e tu mi aiuterai. È vero che ho il cuore agitato, non dormo più, faccio sogni orrendi. Ma sono sicuro che con te accanto dormirei. [Nesse momento, ele tenta beijar a sua nunca e ela se esquiva]Io non so perché mi dai questa pace. Non so perché con te riesco a parlare. Andremo via insieme! Lucia: Non é possibile. Don Rodrigo: Perché? Lucia: Io sono promessa a un altro. Don Rodrigo: Non è importante [Ele diz olhando nos olhos dela e apertando o seu maxilar] Lucia: Per me sì. [Ela responde tirando a mão dele do seu queixo com força, ao passo que ele a empurra para o chão] Don Rodrigo: Mi hai imbrogliato! Lucia: Perdonatemi. [Ela diz cobrindo o rosto com as mãos]	todos vocês, quero ser amado por você. Lucia: Mas não é possível. Vós esqueceis quem sóis. Don Rodrigo: Eu esquecerei e você me ajudará. É verdade que tenho o coração agitado, não durmo mais, tenho sonhos horrendos. Mas estou certo que com você ao lado, dormiria. [Nesse momento, ele tenta beijar a sua nunca e ela se esquiva] Eu não sei porque você me dá esta paz. Não sei porque consigo falar com você. Vamos embora juntos! Lucia: Não é possível. Don Rodrigo: Por quê? Lucia: Eu sou noiva de outro. Don Rodrigo: Não é importante. [Ele diz olhando nos olhos dela e apertando o seu maxilar]. Lucia: Para mim, sim. [Ela responde tirando a mão dele do seu queixo com força, ao passo que ele a empurra para o chão]. Don Rodrigo: Você me enrolou! Lucia: Perdoai-me. [Ela diz cobrindo o rosto com as mãos].

Fonte: Archibugi (2004).

Para analisar a cena em questão, convém retomar, brevemente, a cena anterior em que Lucia vai ao convento para confessar-se com fra Cristoforo, e é a partir dessa confissão, que está mais para uma conversa entre amigos, que Lucia decide falar com don Rodrigo, pois o frei a trouxe esperança de que o rapaz poderia entender seu sofrimento. Depois disso, entramos na cena seguinte: Lucia vai sozinha ao castelo de don Rodrigo e, ao entrar na sua sala, todos os homens presentes saem para que os dois fiquem a sós. É quando se dá o diálogo entre os dois.

Nessa cena, Lucia não duvida que pode expressar a sua rejeição por don Rodrigo, apesar de ele ser um príncipe espanhol e ela ser apenas uma tecelã. O interessante é que, até aquele momento, o telespectador tinha a impressão de que ela gostava de don Rodrigo e vivia um triângulo amoroso. Todavia, essa cena rompe completamente com as expectativas do telespectador, que não esperava essa decisão repentina do seu amor por Renzo, até então duvidoso. Isso gera outro efeito de sentido: uma Lucia "ingênua", que se aproveita da sua ingenuidade para seduzir os homens, como é possível perceber pela declaração de don Rodrigo, seguida de um empurrão em Lucia: "Você me enrolou!". Tal declaração gera no telespectador a imagem de um don Rodrigo menos culpado, se comparado ao don Rodrigo das adaptações anteriores, pois ele foi "enrolado" por Lucia. Além disso, como já explanei anteriormente, don Rodrigo ganhou um destaque nunca antes vistos nas adaptações anteriores.

Figura 34 - Lucia caída no chão, após ser empurrada por don Rodrigo

Fonte: Archibugi (2004).

Por meio da análise da sequência descrita anteriormente, que representa a indignação de don Rodrigo para com Lucia, chegando a empurrá-la, poderíamos estabelecer uma ligação com a dúvida de Renzo, presente nas adaptações anteriores. Ele pensou em uma possível traição na adaptação de Bolchi (1967) e questionou Lucia sobre uma possível abertura para as importunações de don Rodrigo, na adaptação de Nocita (1989). Porém só na adaptação de Archibugi (2004) essa suspeita se confirma, e isso, consequentemente, distancia Lucia de uma imagem de pureza excessiva que a comparava a uma santa, como na primeira adaptação.

Como dito, nessa adaptação, Lucia aparece em mais diálogos com don Rodrigo do que com o próprio Renzo, e essa frequência de aparições de don Rodrigo com Lucia o coloca numa posição de protagonista da adaptação, pois ele aparece muito mais do que Renzo, tanto com Lucia quanto com outras personagens e, até mesmo, sozinho. Mais de uma vez, por exemplo, a personagem aparece mergulhanda no mar sem camisa, e a câmera enquadra partes do seu corpo (em sequência). A importância de don Rodrigo na adaptação de 2004 é tanta que ele já aparece logo na abertura do primeiro episódio, quando a personagem está saindo do mar sem camisa e a câmera enquadra, em um plano aberto, o seu corpo por inteiro.

Esse é outro ponto interessante, pois há um forte apelo à sensualidade da personagem nessa adaptação, dado o culto ao seu corpo e a escolha de um ator considerado galã da televisão italiana − inclusive a beleza do personagem é ressaltada pela monaca di Monza, quando conversa a sós com Lucia. No entanto, isso não ocorre apenas com don Rodrigo, pois

a exibição de belos corpos é uma marca da adaptação de 2004, o que corrobora com as discussões de Stam (2006) a respeito da "adaptação estética às tendências dominantes".

Figura 35 - Don Rodrigo saindo do mar, na abertura da adaptação de Archibugi (2004)

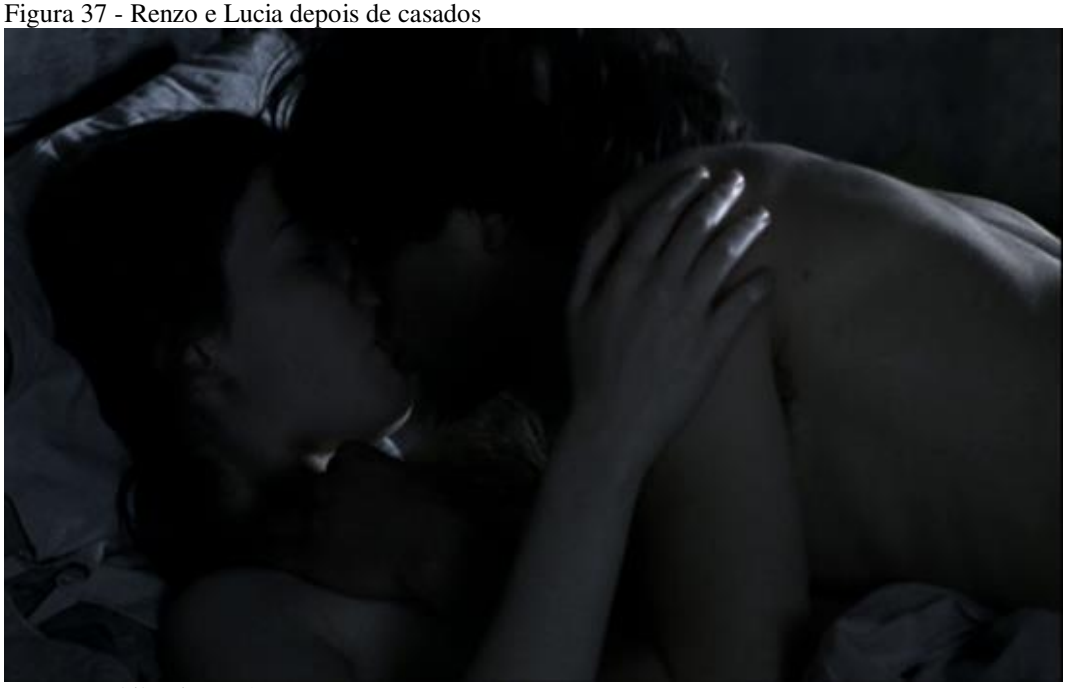
Fonte: Archibugi (2004).

Além dessa personagem, que aparece sem camisa, algumas vezes, temos mais exemplos: Renzo também surge sem camisa em uma cena, quando recebe a visita de Lucia em sua casa e rapidamente se veste; a monaca di Monza e seu amante aparecem com os braços nus cobertos por um lençol após o ato sexual (conferir figura n.36); a própria Lucia aparece nua diante do espelho (conferir figura n.20) e aparece, no final da minissérie, já depois de casada, na cama com Renzo (conferir figura n.37).

Figura 36 - Monaca di Monza e seu amante

Fonte: Archibugi (2004).

Figura 37 - Renzo e Lucia depois de casados



Fonte: Archibugi (2004).

O apelo à sensualidade ao qual me refiri anteriormente está intimamente ligado a mudanças pelas quais passou a televisão na Itália. Se na época da adaptação de Bolchi (1967) não havia concorrência de programação, e a imagem era ainda em preto e branco, qualquer adaptação era uma novidade para o público, diferentemente da época em que foi produzida a segunda adaptação, em 1989. Essas diferenças são perceptíveis e ocorrem porque:

> Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica porque, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo- podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. (HUTCHEON, 2011, p. 54).

Diante disso, percebo, na adaptação de Archibugi (2004), um apelo à sensualidade em uma adaptação de época para aproximar-se dos apelos visuais com os quais a televisão do século XXI trabalha, sendo tal apelo mais forte do que já havia sido mostrado na adaptação de Nocita (1989). Essa, por sua vez, constrói uma sensualidade muito mais sutil e exclusiva das personagens femininas, Lucia e a monaca di Monza, em que ambas aparecem, algumas vezes, com os cabelos soltos.

Voltando ao diálogo do quadro 22, Lucia opta por usar o "voi" e "Eccellenza" para se dirigir a don Rodrigo, a fim de marcar um distanciamento, mesmo quando, em cenas anteriores, ele pede a ela para tratá-lo informalmente. Ele, todavia, no diálogo, mantém o uso do "tu", indicando proximidade e intimidade. Desse modo, é perceptível, pela linguagem verbal que ambos utilizam os pronomes de tratamento para identificar que eles qurem coisas diferentes, o que é reforçado pelas suas ações. Enquanto ele a faz sentar-se em seu colo e tenta beijá-la, ela se esquiva. Do mesmo modo, quando ele aperta o seu maxilar, ela retira a mão de don Rodrigo de seu rosto, o que contribui também para a imagem da mulher que sabe dizer não, comportamento pouco difundido à época da primeira minissérie, mas bastante atualizado ao contexto de produção desta, em 2004.

Figura 38 - Don Rodrigo apertando o maxilar de Lucia

Fonte: Archibugi (2004).

A cena descrita acima apresenta alguns pontos em comum com o encontro de Lucia e Renzo a sós, ocorrido em uma cena cronologicamente anterior a esta, aos 42 minutos e 34 segundos, no mesmo episódio. Portanto, acho por bem transcrever esse outro diálogo também, para assim fazer um paralelo entre a construção dos três personagens: Lucia, Renzo e don Rodrigo.

Quadro 23 - Lucia na casa de Renzo

Diálogo em italiano – adaptação de Achibugi (2004)	Diálogo em português – adaptação de Achibugi (2004)
Renzo: Entrate nel mio palazzo. Il mio servitore sta preparando la cena. Il vostro trono, principessa [Ele aponta para um banquinho de madeira]. Lucia: [...] mi sento bene con te, mi sento io. Renzo: E allora? Lucia: Sono venuta a dirti una cosa: di giorno non facciamoci vedere insieme. Renzo: Va bene. Ti rispetto. Non ti chiedo il perché, se vieni tutte le notti, però [ela se distancia e ele a puxa...] Perché non vieni via con me? Lucia: Non posso. Non sono un ragazzo. Renzo: Ci penserò io a te [...] [Ele se aproxima dela e começa a beijar sua nunca e orelha]. Lucia: Non so se è peccato. Renzo: No, Dio ha chiuso gli occhi... ci lascia fare. Mi sta dicendo: Vai Renzo. Segui il tuo istinto. Non é stato un incontro come gli altri. Lucia: Hai avuto molti incontri? Renzo: Pochi... brutti, scemi. Praticamente nessuno. Sicuramente qui non é peccato. Lucia: Non lo so. Non credo. Non voglio che sia così. Non ancora. Renzo: È così! Non devi avere paura [Ela vai embora e a cena termina].	Renzo: Entrai em meu palácio. O meu criado está preparando o jantar. O vosso trono, princesa. [Ele aponta para um banquinho de madeira]. Lucia: [...] Me sinto bem com você, me sinto eu. Renzo: E então? Lucia: Vim lhe dizer uma coisa: de dia, não apareçamos em público juntos. Renzo: Está bem, respeito você. Não lhe pergunto o porquê, se você, no entanto, vier todas as noites. [ela se distancia e ele a puxa]. Renzo: Por que você não vem embora comigo? Lucia: Não posso. Não sou um rapaz. Renzo: Eu cuidarei de você. [...] [Ele se aproxima dela e começa a beijar sua nuca e sua orelha]. Lucia: Não sei se é pecado. Renzo: Não, Deus fechou os olhos... ele nos deixa fazer. Está me dizendo: "Vai Renzo. Segue teu instinto. Não é um encontro como os outros". Lucia: Você já teve muitos encontros? Renzo: Poucos... desagradáveis, banais. Praticamente nenhum. Com certeza este não é pecado. Lucia: Não sei. Acho que não. Não quero que seja assim. Não ainda. Renzo: É assim! Não tenha medo. [Ela vai embora e a cena termina].

Fonte: Archibugi (2004).

Nesta cena, Lucia sai de casa à noite, depois de sua mãe ter dormido, e bate à porta de Renzo para conversar com ele e para entender o que sente. O enquadramento de câmeras nessa cena é do mesmo tipo do que ocorre no encontro da protagonista com don Rodrigo, em planos abertos, onde, na primeira cena, é mostrada toda a casa simples de Renzo e, na segunda, o salão do castelo de don Rodrigo. O olhar de Lucia também é o mesmo em ambas as cenas e percorre todo o ambiente, de modo explorativo, conforme mostra a figura a seguir.

Figura 39 - Lucia entrando na sala do castelo de don Rodrigo

Fonte: Archibugi (2004).

As duas últimas cenas analisadas (Lucia no castelo de don Rodrigo e Lucia na casa humilde de Renzo, a que ele se refere ironicamente de "meu palácio") contrastam a pobreza e a riqueza, pois em uma vemos o espaço reduzido de um quadrado com poucos utensílios e, em outra, um amplo salão bem decorado e imponente. Na casa de Renzo, Lucia é convidada a sentar-se em um banquinho, que Renzo diz ser o trono que ele prepara para sua princesa e diz ainda que aquele lugar é o seu castelo. Tais palavras contrastam com a cena em que Lucia vai realmente a um castelo, o de don Rodrigo, cena já analisada anteriormente.

São muitas as semelhanças entre as duas últimas cenas transcritas. Don Rodrigo, assim como Renzo, estava a sós com Lucia e tentou beijá-la, e enquadramentos da câmera também são bem semelhantes. Contudo, se Lucia, por um lado, mostrou-se à vontade com Renzo, por outro, com don Rodrigo, ela se esquivou, rejeitando suas carícias. Além disso, na cena em que Lucia dialoga com don Rodrigo, este lhe propõe uma fuga: "Vamos embora juntos!", assim como Renzo a propôs também "Por que você não vai embora comigo?". É interessante notar a fuga como uma temática central dos dois diálogos, porque cada um dos personagens tem seus motivos para querer fugir: Renzo, por exemplo, devido à pobreza e à injustiça; já don Rodrigo, devido a sua posição e seu status social, que não o fazem feliz; Lucia, por sua vez, quer experimentar novidades e procurar melhores condições de vida.

Tais ressignificações criadas nesses diálogos criam efeitos de sentido de uma Lucia poderosa, na medida em que exerce o mesmo efeito de sedução em Renzo e em don Rodrigo. Contudo, ela tem o poder de escolher com quem quer ficar, tem a coragem de dizer não a don Rodrigo e de enfrentá-lo, mesmo sabendo que ele é um nobre poderoso, além do

fato de Lucia ter ido sozinha enfrentar don Rodrigo. Todos esses elementos geram no telespectador atual que não teve contato com as adaptações anteriores a imagem de uma mulher forte e destemida, embora tenha se mostrado um pouco confusa com relação aos sentimentos que tinha para com don Rodrigo. Essa imagem se torna muito mais sólida e bem definida para aqueles telespectadores que assistiram às minisséries anteriores, ou seja, àqueles que possuem essa intertextualidade e viram uma Lucia que foi gradativamente, de uma adaptação à outra, assumindo a construção de uma personagem mais empoderada e mais influente. Por isso, 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[190].

Ainda no tocante à construção dos personagens, temos Renzo e don Rodrigo, ambos interessados em Lucia. Nesse sentido, os dois a pegam no colo e tentam beijá-la na nuca, Renzo de modo doce, mas don Rodrigo à força. Ambos parecem ofegantes no contato com Lucia, mas Renzo é tomado de uma paixão mais delicada, enquanto don Rodrigo demonstra um sentimento dominador. Os dois afirmam que, ao lado dela, dormiriam melhor, o que sugere – juntamente com os gestos de intimidade, a tentativa do beijo e a respiração ofegante de ambos – o desejo de uma relação sexual, conforme é perceptível na fala de don Rodrigo ("Mas estou certo de que perto de você dormiria") e Renzo ("Não te pergunto o porquê, se, no entanto, vier todas as noites").

Diante da investida do beijo na nunca, Lucia reage de modo diferente de acordo com a personagem com quem contracena. Com Renzo, ela resiste com palavras, mas continua no colo dele e se deixa acariciar; já com don Rodrigo, ela rejeita suas carícias e usa a força para tirar a mão do nobre do rosto dela. Com Renzo, ela chega a cogitar a possibilidade de ceder, de acordo com a sua fala: "Não sei se é pecado". Por isso, é importante ressaltar que não é possível analisar uma personagem separada de outra, mas sim em cenas ou sequências que trazem as intererações entre elas e o modo como se relacionam. Sobre o comportamento de Lucia para com Renzo, embora a personagem se refira à noção de "pecado", não há o mesmo

[190] "[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".

grau de religiosidade presente na construção dessa personagem no texto literário, nem na primeira adaptação nem na segunda (um pouco menos que a primeira).

Figura 40 - Renzo beijando a nunca de Lucia

Fonte: Archibugi (2004).

Ao analisar essas cenas, é interessante observar como se constrói a temática da fuga para cada personagem. Tal temática – que aparece de maneira pontual e concreta nas adaptações de 1967 e 1989 apenas com a saída de Renzo para Milão e de Lucia para Monza, organizada por Fra Cristoforo –, na adaptação de 2004, ganha uma dimensão muito mais ampla e abstrata. Cada personagem apresenta, a seu modo, um desejo de fuga. Ou seja, a própria fuga é ressignificada em cada uma das personagens. O desejo de Renzo de ir embora daquele lugar que não oferecia oportunidades de trabalho entra em confronto com o desejo de don Rodrigo de abandonar sua posição de prestígio para viver livremente o amor com uma moça pobre e iletrada. Por outro lado, há ainda os questionamentos de Lucia ante tudo aquilo e a necessidade de se autoconhecer longe dali, de modo independente. Assim, na adaptação de 2004, temos personagens construídos com uma maior complexidade e maior profundidade psicológica.

Ainda nessa linha de pensamento, a minissérie de 2004 é a única na qual Lucia confronta diretamente a sua mãe e demonstra as suas vontades, o que cria a ideia de independência e autonomia da figura feminina. A cena que melhor representa isso é aquela em que Lucia está ao lado de sua mãe, costurando, e esta está ocupada com os afazeres domésticos. Nesse momento, Lucia expressa o desejo de ir embora dali e questiona o tipo de vida que tem, em um contexto político de dominação e pobreza:

Quadro 24 - Lucia conversa com sua mãe, Agnese

Diálogo em italiano – adaptação de Archibugi (2004)	Diálogo em português – adaptação de Archibugi (2004)
Lucia: Voglio andare via. Agnese: Cosa? Dove vuoi andare? Lucia: Non lo so, via di qui. Agnese: Come facciamo? Dove andiamo? Lucia: Io, da sola. Agnese: Tu da qui senza di me non se ne va Lucia: [....] Che vita ci aspetta?	Lucia: Quero ir embora. Agnese: Como? Aonde você quer ir? Lucia: Não sei, quero ir embora daqui. Agnese: Como vamos fazer? Aonde vamos? Lucia: Eu, sozinha. Agnese: Você não vai embora sem mim. Lucia: [....] Que vida nos espera?

Fonte: Archibugi (2004).

Essa postura de independência e determinação de Lucia, ressignificada nos três últimos diálogos analisados, bem como as posturas de Renzo e don Rodrigo, construídas a partir de inserções de novas cenas pela adaptadora da minissérie de 2004, geram múltiplos efeitos de sentido, como explicado por Venuti (2007, p. 30), quando diz:

> [...] porções dos materiais anteriores podem ser eliminados ou alterados porque um cineasta optou por não incorporá-los no filme ou, da mesma forma, incluindo subtramas e reviravoltas na trama, cenas e diálogos, personagens e descrições de cenários, imagens de arte visual e figuras e eventos históricos[191].

Para um telespectador italiano que assiste à minissérie em 2004, é possível que se identifique várias vezes com a temática da fuga construída por Archibugi, que parece trazer um viés político e identitário para a sua adaptação, pois a Itália é conhecida historicamente pelo seu povo que emigra em busca de condições de trabalho favoráveis, e uma passagem mais recente da história, portanto mais próxima do telespectador de 2004, é um fenômeno de emigração especificamente relacionado aos jovens, chamado de "fuga di cervelli".[192], na qual muitos jovens italianos emigraram da Itália para outros países europeus em busca de melhores condições de trabalho, de modo crescente, principalmente após os anos 2000. É interessante observar que essa política de emigração também aparece, discretamente, no texto literário em um pequeno trecho, o qual transcrevo a seguir: "O trabalho ia diminuindo dia a dia, mas a emigração contínua dos trabalhadores, atraídos pelos estados vizinhos por promessas,

[191] "Portions of the prior materials might be eliminated or altered because a filmmaker has chosen not to incorporate them in the film at all or in the same form, including subplots and plot twists, scenes and dialogue, characters and descriptions of settings, images from visual art, and historical figures and events"

[192] "Fuga di cervelli" é um "fenômeno de emigração (brain drain) de pessoal técnico- científico, de alta qualificação profissional, para países com melhores condições de trabalho e maiores remunerações, especialmente no campo da pesquisa científica." No original: Fenomeno di emigrazione (*brain drain*) di personale tecnico-scientifico, ad alta qualificazione professionale, verso Paesi in cui vigono migliori condizioni di lavoro e maggiori remunerazioni, soprattutto nel campo della ricerca scientifica Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/fuga-dei-cervelli_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29/. Acesso em: 7 fev. 2021.

privilégios e bons pagamentos, fazia com que não faltasse serviço para aqueles que ficavam" (MANZONI, 2012, p. 44). Nesse sentido, vale retomar a discussão de Venuti (2013) que, apesar de referir-se mais especificamente à tradução, pode ser estendida também para a adaptação, quando afirma que "A prática tradutória será sempre, necessariamente, condicionada pelas restrições culturais e fatores sociais que emergem do contexto de recepção. Trata-se de valores, crenças e representações ancoradas em uma hierarquia de poder e prestígio" (Ibidem, p.379).

Dessa forma, todas as estratégias discursivas adotadas – tanto pelos adaptadores quanto pela adaptadora – nas três minisséries partem de um posicionamento inscrito em uma matriz ideológica na qual essas estratégias estão inseridas socialmente e, por esse prisma, a adaptação tende a assumir uma força política. A adaptação cria, assim, possíveis efeitos de sentido de uma identificação dos telespectadores com os personagens enquanto italianos no início do século XXI. Esse viés identitário também é presente na adaptação de 1967, mas por meio da construção da língua italiana, uma língua usada pela *paleotevisione* para consolidar o processo de unificação nacional, conforme apresentado no capítulo dois. Assim, percebo um cuidado maior com a dicção dos atores e com a imagem do autor do texto literário. Desse modo, compreendo que há uma construção da identidade nacional nas três adaptações. Todavia, cada uma apresenta nuances diferentes, que variam de acordo com o contexto e os objetivos dessas produções televisivas.

5.2.4 A monaca di Monza

A monaca di Monza, também conhecida como Signora di Monza, é Gertrude, personagem literária de Manzoni inspirada em uma personagem histórica, chamada, na vida real, Marianna de Leyvia que, por sua vez, assumiu o nome de sua mãe, Virginia, após entrar para o convento, obrigada por seus pais. Getrude representa o poder da nobreza aliado ao poder da religião e usa o primeiro para transgredir o segundo. Essa personagem é, sem dúvidas, uma das mais famosas do romance manzoniano, tanto que, conforme já mencionei no capítulo 3, inspirou diversos *spin-offs* para o cinema e a televisão, os quais retratam o contraste entre a santidade e a perversão que havia em torno dela. Dada a sua representatividade na literatura e nas mídias e também com a relação com as outras personagens e ao papel dela na trama, justifica-se a escolha de analisá-la no corpus desta tese.

No texto literário, são reservados dois capítulos, o nove e o dez, exclusivamente para narrar os fatos concernentes à Gertrude. O capítulo nove mostra a chegada de Lucia com sua mãe ao convento de Monza e o diálogo que se dá entre a monja e Lucia. Esse diálogo, no entanto, finaliza com o início da história da monja, sendo narrada em forma de *flashback* por meio de um narrador onisciente e tomando todo o restante do capítulo nove e o capítulo dez por completo. Para termos ideia do poder que a monja tinha, recorro a uma passagem do texto literário em que o padre guardião conduz Lucia e Agnese à presença da monja. Ele diz:

> "A Senhora" respondeu ele, "é uma monja, mas não uma monja como as outras. Não que seja a abadessa, nem a prioresa, pelo que dizem é uma das mais jovens, mas é de nobreza antiga e sua família antigamente era gente grande, vinda da Espanha, onde estão os que mandam, e por isso chamam-na de Senhora, para dizer que é uma grande senhora. Todos por aqui a chamam por esse nome, porque dizem que naquele monastério nunca houve pessoa igual. Sua família, lá em Milão, é muito importante, estão entre os que sempre têm razão e em Monza mais ainda, porque seu pai, apesar de não estar aqui, é o primeiro homem da região e por isso ela pode fazer e desfazer no monastério, até gente de fora respeita, e quando assume um compromisso faz o que promete. Por isso, se esse religioso [Fra Cristoforo] conseguir colocá-las em suas mãos, garanto que estarão seguras como em um altar". (MANZONI, 2012, p. 143-144)

5.2.4.1 O encontro entre a Monaca di Monza e Lucia

No presente tópico, trato das ressiginificações da personagem Gertrude (ou Signor Virginia, como foi a escolha da adaptadora da terceira minissérie), conhecida como a monaca di Monza nas diferentes adaptações, partindo de uma cena específica, que retrata o encontro de Lucia e a monja no convento, em Monza. Acrescento, ainda, à análise desse encontro, cenas correlatas à história da monja e aproveito o ensejo para analisar características de Lucia, quando colocada em cena com esta personagem. Transcrevo, a seguir, o diálogo apresentado na sequência em questão, em que Lucia e sua mãe, Agnese, são apresentadas à monaca di Monza pelo frei Galdino – padre guardião – e pedem a ela proteção em seu convento. Assim, enquanto Renzo vai à Milão, Lucia se refugia no convento de Monza, sob a proteção da monja Gertrude. Começo, então, com a transcrição do diálogo registrado na adaptação de Bolchi (1967):

Quadro 25 - Lucia com a monaca di Monza

Diálogo em italiano- adaptação de Bolchi (1967)	Diálogo em português- adaptação de Bolchi (1967)
[...]	[...]

(continuação)

Monaca: Aproximai-vos, [pausa] jovem. [A monja responde fazendo um sinal com a cabeça para indicar que fala com Lucia, não com Agnese nem com o padre guardião]. So che il padre guardiano è la bocca della verità ma nessuno può essere meglio informata di voi in questo affare. Tocca a voi dirci se questo cavaliere è un perseguitore odioso. Lucia: Signora... Madre... Reverenda... Noi [In questo momento la madre di Lucia interrompe il discorso della figlia] Agnese: Gente alla buona, timorato di Dio [XXX]. Monaca: Siete ben pronta a parlare senz'essere interrogata. State zitta... voi. Già lo so come i parenti hanno sempre una risposta in nome dei loro figlioli. Lucia: Reverenda Signora, quanto le ha detto mia madre è la pura verità. Il giovane che mi discorreva, lo prendevo io di mia volontà. Mi scusi se parlo da sfacciata, ma è per non lasciar pensare male di mia madre. In quanto a quel signore, Dio gli perdoni, vorrei piuttosto morire che cadere nelle sue mani e se Lei ci fa questa carità di metterci al sicuro... nessuno potrà pregare per Lei più di cuore che noi. Monaca: A voi credo, ma proprio cerco di sentirvi da solo a solo. [...] [O narrador diz que a monja mediu as palavras diante do frei, mas assim que ele saiu ela não teve nenhum escrúpulo e aproveitou a ocasião para fazer perguntas embaraçantes à jovem. Percebe-se que tais perguntas não são ditas pela monja] Narratore:E i suoi discorsi diventarono a poco a poco così strani che invece di riferirli noi crediamo più opportuno raccontare brevemente la storia antecedente di questa infelice, quel tanto cioé che basti a rendere ragione dell'insolito e del misterioso che abbiamo veduto in lei e a far comprendere i motivi della sua condotta in quello che avvenne dopo.	Monaca: Aproximai-vos, [pausa] jovem. [A monja responde fazendo um sinal com a cabeça para indicar que fala com Lucia, não com Agnese nem com o padre guardião]. Sei que o padre guardião é a boca da verdade, mas ninguém pode ser melhor informada do que vós sobre este assunto. Cabe a vós nos dizer se este cavaleiro é um perseguidor odioso. Lucia: Senhora... Madre... Reverenda... Nós [Neste momento, Agnese, mãe de Lúcia, interrompe o discurso da sua filha]. Agnese: Uma pessoa simples e humilde, temente a Deus [XXX]. Monaca: Estais pronta a falar sem ser chamada. Ficai calada... vós. Já sei como os pais têm sempre uma resposta em nome dos seus filhos. Lucia: Reverenda Senhora, o que a minha mãe disse é a pura verdade. O jovem de quem era noiva, tomei-o por minha livre vontade. Desculpe-me se falo como uma descarada, mas é para não deixar pensar mal de minha mãe. Quanto àquele senhor, Deus lhe perdoe, preferiria morrer a cair nas suas mãos e se a senhora nos fizer esta caridade de nos colocar em segurança... ninguém poderá rezar com o coração pela senhora mais do que nós. Monaca: Eu acredito em vós, mas realmente preciso vos ouvir a sós. [...] [O narrador diz que a monja mediu as palavras diante do frei, mas assim que ele saiu ela não teve nenhum escrúpulo e aproveitou a ocasião para fazer perguntas embaraçantes à jovem. Percebe-se que tais perguntas não são ditas pela monja] Narrador: E os seus discursos se tornaram pouco a pouco tão estranhos que ao invés de nos referirmos a eles, julgamos mais oportuno contar brevemente a história precedente desta infeliz, somente o bastante para explicar o insólito e misterioso que vimos nela e, assim, compreender os motivos da sua conduta no tocante ao que ocorreu depois.

Fonte: Nocita (1989).

A adaptação de Bolchi (1967) dedica todo o seu terceiro episódio à narração da história da monaca di Monza, que mostra, inicialmente, o primeiro e único diálogo entre a monja e Lucia – acima transcrito – passando, posteriormente, a uma narrativa em *voice-over* de um narrador onisciente, que faz uso do recurso de *flashback* para narrar, a seu modo, até o final do episódio, a trajetória de vida da monaca. Durante a cena do encontro das duas, a monaca aparece sempre de perfil, sendo enquadrada, ora em primeiro plano, de fora de sua cela, quando é ela quem fala, ora em plano conjunto, com a visão da monaca de dentro da cela, através das grades, quando ela escuta as outras personagens. Somente no final do diálogo, a atriz que interpreta a monja posiciona-se de frente para a câmera, mas por poucos

segundos, e, depois, dá as costas. As grades configuram um elemento físico que causa no telespectador o efeito de sentido de distância entre a monja e as demais personagens.

Figura 41 - Visão da monja em relação à Lucia, Agnese e o religioso que as acompanhava, através das grades

Fonte: Bolchi (1967).

O *flashback* começa aos 9 minutos do terceiro episódio e permanece durante praticamente todo o episódio. Esse é um recurso audiovisual usado como estratégia do adaptador para retratar as características da monaca desde criança. Durante todo o *flashback*, ouve-se somente a voz do narrador, que é interrompida apenas por um minuto, mostrando o diálogo entre ela e seu pai quando, durante a juventude, ela pede perdão por ter escrito a um rapaz. A ausência de diálogos no *flashback* também causa um efeito de sentido de distância entre a monja e Egidio, o seu amante. Ele aparece na janela que dá de frente para o quarto dela. A câmera se movimenta em *travelling* saindo do quarto da monja e passando pelas grades de sua janela, até chegar à janela de Egidio. Esta, ao contrário da janela da monja, não tem grades e, no momento em que a câmera enquadra Egidio, há uma trilha sonora de alguns segundos que, juntamente com o sorriso da monja, suas expressões faciais e seus suspiros, indicam uma perspectiva de alegria e esperança:

Figura 42 - Visão da monja em relação a Egidio, através da janela

Fonte: Bolchi (1967).

Figura 43 - Olhar curioso e alegre da monja direcionado a Edigio

Fonte: Bolchi (1967).

O *flashback* continua também no quarto episódio, quando ocorre uma pequena aproximação física entre a monaca e Egidio, que seguram a mão um do outro por cima do muro do convento. Essa cena dura poucos segundos e ocorre à noite, em luz baixa e sem nenhuma troca de palavras entre os dois, o que denota uma censura à relação afetiva entre

uma religiosa e um homem, já que, por questões relacionadas à patronagem, não era viável trazer cenas que questionassem a incorruptibilidade espiritual da igreja católica e os valores morais de uma mulher, principalmente, de uma mulher religiosa.

Na construção discursiva do texto de Bolchi (1967), pode-se verificar um certo apagamento das aparições da monja, uma vez que muitas informações sobre ela foram omitidas, apesar da extensão da minissérie ser a maior dentre as três aqui analisadas. Constato que isso se deve tanto à época em que a minissérie foi produzida como ao seu objetivo, uma vez que, no ano da primeira adaptação, a televisão tinha apenas um canal e a sua programação se destinava à família. Nesse caso, noto que a patronagem foi fortemente exercida e determinou o resultado da adaptação. Minha hipótese para isso é a de que o aprofundamento da construção do caráter da monja significaria destacar os crimes da igreja, que deveria ser uma instituição pura e imaculada, e, por essa razão, esse aprofundamento poderia representar uma ofensa aos princípios familiares e cristãos em um canal de televisão baseado nesses mesmos princípios. Lefevere (2007), por exemplo, explica a questão da patronagem na literatura, questão essa que pode, porém, ser estendida também às adaptações e aos seus modos de circulação. O autor discorre sobre o processo de controle e os envolvidos nele, mostrando que várias pessoas tentam um alinhamento entre sistema(s) e ideologia(s):

> [...] os mecenas tentam regular a relação entre o sistema literário e os outros sistemas que, juntos, constituem uma sociedade, uma cultura. Como regra, operam por meio de instituições montadas para regular, senão a escritura de literatura, pelo menos sua distribuição: academias, departamentos de censura, jornais de crítica [...] De fato, o(s) mecena(s) conta(m) com esses profissionais para alinhar o sistema literário com sua própria ideologia (LEFEVERE, 2007, p. 35).

Podemos retomar, aqui, a questão da manipulação, agora tal como explicada por Hutcheon (2011), pois, ao discutir uma adaptação de Henry Field, a autora explica que há um reconhecimento do "narrador manipulador": este controla, de certa forma, o romance, oferecendo as conclusões da cena e dando explicações (no caso abordado pela autora, explicações irônicas) sobre questões relacionadas às personagens. Nesse ponto, é importante entender o narrador na televisão (assim como no cinema) como uma instância narrativa, de modo que não se deve confundi-lo com o narrador literário. Na televisão, todavia, o narrador, na maior parte dos casos, é a câmera, e o que completa essa narração é a atuação dos atores, que dão vida às personagens. Através de sua lente, a câmera narra com imagens acontecimentos e sensações que na literatura são mostradas por meio da linguagem verbal, do uso da palavra. Dito isso, "Pode-se considerar que a instância fundamental da narrativa

fílmica não é unitária" (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 73). Entretanto, ao fazer uso do recurso de *voice-over*, Bolchi (1967) tende a se aproximar do narrador literário, presente no romance manzoniano, que traz para as cenas explicações e conclusões, responsáveis por conferir características à personagem, criando outros efeitos de sentido para o telespectador. Assim, o uso da *voice-over*, aqui, assumiu um efeito de manipulação da interpretação do telespectador, na medida em que certas vezes, teve um destaque maior do que a de alguns personagens que, por sua vez, falam muito menos que a *voice-over*. Nessa perspectiva, cito como exemplo a seguinte fala do narrador em voice-over: "Gertrude poderia ter sido uma monja santa e contente, independentemente de como tivesse se tornado monja." (Gertrude avrebbe potuto essere una monaca santa e contenta comunque lo fosse divenuta).

Observemos, neste exemplo, que, ao usar a modalização "avrebbe potuto essere" (poderia ter sido), a adaptação de Bolchi (1967) traz uma carga de julgamento a essa personagem, restringindo e delimitando algumas possibilidades de interpretação ao ressignificá-la, tais como: o direito de uma mulher fazer suas próprias escolhas, o direito de se apaixonar e de questionar a decisão dos pais que a obrigaram a entrar para o convento, visto que se trata de uma figura importante para a trama. Esse julgamento antecede a apresentação do seu amante Egidio, que, de acordo com o narrador: "[...] era um daqueles que poderia fazer o que bem entendesse diante da força pública." ([...] era uno di quelli che poteva ridersi della forza pubblica.)

Em relação a essa personagem, é necessário destacar que, na narração presente na adaptação Bolchi (1967), há muitas digressões para descrever a sua construção e o seu papel no enredo. Nessa cena, por exemplo, o diretor retoma os acontecimentos antigos no convento, mostrando, discretamente, o romance da monaca di Monza com seu amante, Egidio. No entanto, essa adaptação não mostra, ao contrário das demais, o assassinato da empregada de Gertrude, nem o verdadeiro encontro entre ela e seu amante, nem sequer menciona a existência dos filhos do casal. É interessante notar que, mesmo que essa seja a minissérie mais longa, é ela que reserva um tempo menor para Gertrude, apresentando um diálogo muito curto entre ela e Lucia. Nesse contexto, caberia, então, pensar sobre o medo do julgamento que o público poderia fazer sobre essa adaptação, ou até mesmo sobre a imagem de moralidade e conservadorismo que se colocava por trás da televisão pública daquele período.

Em tal adaptação, assim como nas posteriores, percebo, mesmo que em menor grau, a frustração de Gertrude devido a sua condição eclesiástica, imposta pelos seus pais, conforme é mostrado em outras cenas pelos adaptadores. Com isso, ela espera ouvir a versão de Lucia a sós, a fim de verificar se o que dizem a respeito dela é verdade, ou se Lucia está

sendo obrigada a se casar pela mãe. Essa conversa a sós com Lucia, por sua vez, é ressignificada na adaptação de Bolchi (1967) de modo muito embaraçoso: o narrador diz que a monja mediu as palavras diante do frei que acompanhava a jovem, mas, assim que ele saiu, Gertrude não teve nenhum escrúpulo e aproveitou a ocasião para fazer perguntas embaraçosas a Lucia. Entretanto, "tais perguntas" foram omitidas nessa adaptação.

Esse apagamento remete, mais uma vez, à questão da censura exercida sobre a adaptação, devido ao conteúdo dessas perguntas, as quais se referiam à intimidade de uma jovem que, segundo os padrões sociais da época em que foi produzida a primeira minissérie, deveria ser totalmente ingênua em relação a assuntos amorosos e sexuais. Quando o conteúdo parece soar inadequado para certo público, ou mesmo para manter uma determinada imagem (seja do autor do original, seja do próprio adaptador ou até de instituições, como no caso da igreja), há uma preocupação maior em relação ao que (ou como) editar. Lefevere (2007), ao discutir o caso das edições de "O Diário de Anne Frank", lembra que o pai da garota teve que lidar com uma patronagem forte exercida sobre o conteúdo (apesar de ele próprio ter feito a primeira edição do diário para preservar a imagem de sua filha), como cortes, apagamentos ideológicos e alterações de alguns temas e/ou algumas pessoas que apareciam no texto para, enfim, poder publicar a obra:

> Otto Frank, é claro, se curvou a restrições na espera do mecenato e é também evidente que ele não tinha outra escolha. A versão datilografada do diário de Anne Frank teve de se adaptar às especificações impostas pela Contact, a casa editorial, para sua série "Proolog", da qual o diário faz parte (LEFEVERE, 2007, p. 109).

Dessa maneira, é possível identificar que a personagem foi ressignificada na adaptação de Bolchi (1967) por meio de apagamentos e omissões de características e situações que pudessem reforçar sua imagem de monja "desleal" por possuir um amante. Os apagamentos, assim, permitiram que tanto a imagem do adaptador quanto a da igreja e a da própria monja fossem preservadas para se manter a ordem vigente na sociedade do período, tal como discutido por Lefevere (2007), e também para a adaptação se enquadrar no papel que a televisão cumpria naquele momento (manter a ordem, os bons costumes, a moral, entre outros). A seguir, passo à análise dessa cena na minissérie de Nocita (1989).

O primeiro encontro entre Lucia e a monja, na adaptação de Nocita (1989), ocorre no segundo episódio, aos 11 minutos iniciais do vídeo, e retrata uma conversa das duas a sós, pois o que ocorrera antes disso fora apenas uma troca de olhares. Esta é a única adaptação em que a ordem dos diálogos é invertida, pois, nas adaptações de Bolchi (1967) e Archibugi

(2004), o primeiro diálogo entre as duas personagens se faz na presença de frei Galdino e Agnese (mãe de Lucia), e, somente em cenas posteriores, as duas conversam a sós. Na adaptação de Nocita (1989), todavia, o primeiro diálogo entre Lucia e monaca di Monza acontece no quarto na monja, com as duas personagens a sós, o que cria uma imagem de intimidade instantânea entre as duas. Tal cena é registrada aos 11 minutos do segundo episódio. Ocorre, sim, um diálogo semelhante àquele registrado nas demais adaptações, nos quais há a participação de Agnese; porém, esse evento se dá apenas no episódio seguinte, nos minutos iniciais:

Quadro 26 - Lucia com a monaca di Monza

Diálogo em italiano – adaptação de Nocita (1989)	Diálogo em português – adaptação de Nocita (1989)
[A monaca recebe uma carta das mãos de um frei e Lucia espera de longe, a cena muda, e Lucia aparece no quatro da monacadi Monza, onde as duas conversam sozinhas]. Monaca: Puoi dirmi la verità adesso, qui non c'è né il padre guardiano né tua madre e non temere nulla. Stai sotto la mia protezione. Lucia: Reverenda Madre, quel giovane del mio paese al quale mi ero promessa... Scusi la libertà delle mie parole, ma... Quel giovane io l'avevo accettato di mia spontanea volontà e in quanto a quel signore che Lei sa, preferirei morire piuttosto che finire nelle sue mani. Monaca: Ti importunava? Con le parole? Con i gesti? Con gli atti? Puoi dirmelo. Lucia: Reverenda Madre, Illustrissima ... Monaca: Forse soffriva davvero per te. Lucia: Io non lo so se soffriva, so solo che avrebbe fatto bene a non importunare una ragazza che non era interessata a lui. Monaca: Povero ragazzo! Lucia: Come? Lei lo compatisce, Reverenda Madre? Monaca: Sì... Non devi essere stata odiata mai. Se provi tanto orrore per un uomo che ti ha voluto così bene [ela é interrompida por Lucia]. Lucia: Che mi ha voluto bene? !... quello non era bene. Bene è quello che io voglio a Renzo e lui vuole a me. Quell'uomo era spinto solo dalle sue passioni e costa molta fatica doverne parlare. E inoltre non vorrei dire cose che potrebbero offenderla, Reverenda Madre. [a monja ri] Monaca: Ti ho chiesto di essere sincera, di dirmi la verità, quello che è successo. Lucia: Io non sono stata la prima ragazza che quel signore abbia voluto. Ce n'è stata un'altra, una poveretta, una mia amica che si gli è concessa, Madre e sa che cos'è avvenuto? Si è rivoltato contro la sua famiglia e ha cominciato a disprezzare tutti quanti finché lui non ha posto gli occhi su di me e da quel giorno di lei non si è curato più.	[A monaca recebe uma carta das mãos de um frei e Lucia espera de longe, a cena muda, e Lucia aparece no quatro da monacadi Monza, onde as duas conversam sozinhas]. Monaca: Pode me dizer a verdade agora, não há aqui nem o padre guardião nem a sua mãe e não tenha medo de nada. Você está sob a minha proteção. Lucia: Reverenda Madre... Aquele jovem da minha cidade com o qual estava noiva...A senhora me desculpe a liberdade das minhas palavras, mas... Aquele jovem eu o aceitei da minha espontânea vontade e, quanto aquele senhor que a senhora sabe, preferiria morrer a cair em suas mãos. Monaca: Ele a importunava? Com palavras? Com gestos? Com atitudes? Diga-me. Lucia: Reverenda Madre, Ilustríssima... Monaca: Talvez ele realmente sofresse por você. Lucia: Não sei se sofria, só sei que teria feito bem em não incomodar uma moça que não estava interessada nele. Monaca: Pobre rapaz! Lucia: Como?! A senhora tem pena dele, Reverenda Madre? Monaca: Sim... Você nunca deve ter sido odiada. Se sente tanto horror por um homem que a amou tanto [ela é interrompida por Lucia]. Lucia: Que me amou tanto? !... aquilo não era amor. Amor é o que eu sinto por Renzo e ele sente por mim. Aquele homem foi movido apenas pelas suas paixões e é muito difícil falar sobre isso. Não gostaria de dizer coisas que poderiam ofendê-la, Reverenda Madre. [a monja ri] Monaca: Pedi a você para ser sincera, para me dizer a verdade, o que, de fato, aconteceu. Lucia: Eu não fui a primeira moça que aquele senhor quis. Havia outra, uma pobre moça, uma amiga minha que se entregou a ele, Madre, e sabe o que aconteceu? Voltou-se contra a sua família e começou a desprezar todos até que pôs os olhos em mim e desde esse dia, já não se importava mais com ela.

(continuação)

Monaca: È vero. Son tutti così. Ma hai fatto bene a voltargli le spalle. Lucia: Ma non per questa ragione l'ho respinto . Monaca: Al principio ti sei ammorbidita....[XXX] la sola donna di questo uomo? [Pergunta curiosa] Ma io non devo conoscere queste cose, le avrei pure sentite dai predicatori che quelli che seducono quelle infelici ragazze, sono i primi a disprezzarle! [aumentando o tom da voz com indignação]. Lucia: Sì, Reverenda Madre... Monaca: "Reverenda Madre" [pausa] Quel buon frate che mi ha condotto qui mi ha chiamato allo stesso modo. Davvero un bel destino il mio destino: madre. Che ironia! Avrei tanto voluto sentire dire...[A monja responde baixo com seus pensamentos]	Monaca: É verdade. Todos são assim. Mas você fez bem em lhe dar as costas. [Movimenta-se com aflição e fica com raiva] Lucia: Mas não foi por esta razão que o rejeitei. Monaca: No início você ficou balançada por ser a única mulher deste homem? [Pergunta curiosa] Mas eu não devo saber dessas coisas... Ouvi dizer dos pregadores que aqueles que seduzem aquelas infelizes moças são os primeiros a desprezá-las! [aumentando o tom da voz com indignação]. Lucia: Sim, Reverenda Madre... Monaca: "Reverenda Madre"[pausa] bom frei que me trouxe aqui me chamou deste mesmo modo. Realmente, um belo destino o meu destino: madre. Que ironia! Teria adorado ouvi-lo dizer... [A monja responde baixo com seus pensamentos]

Fonte: Nocita (1989).

Na adaptação de Nocita (1989), a cena que expressa o primeiro diálogo entre Lucia e Gertrude está no início do segundo episódio e se passa no quarto da monaca, com Lucia sentada de perfil para a câmera e a monaca em pé, na maior parte do tempo, sem olhar diretamente para Lucia. Elas são enquadradas em primeiro plano, aberto e com luz baixa.

Antes disso, precisamente nos 9 minutos anteriores, Lucia vê a monja atrás de uma grade e está acompanhada por frei Galdino, que traz uma carta de fra Cristoforo e a entrega à monja. A cena é retratada, todavia, sem nenhum diálogo, e é interessante ressaltar a presença das grades novamente, marcando um elemento de dialogismo com a adaptação anterior, conforme a imagem a seguir:

Figura 44 - Monaca di Monaca recebendo do padre guardião a carta de Fra Cristoforo

Fonte: Nocita (1989).

Diferentemente da adaptação anterior de Bolchi (1967), em que o adaptador omitiu o diálogo da monaca di Monza e Lucia, na adaptação de Nocita (1989), as perguntas de Gertrude direcionadas à Lucia são feitas abertamente, sem nenhuma censura, e, mais do que isso, é adicionada ainda uma fala da monja, que se caracteriza pelo seu julgamento dos acontecimentos e, para tanto, chega a defender a conduta de don Rodrigo, afirmando que ele poderia tê-la importunado por amor. Ao mostrar-se sem jeito diante das curiosidades da religiosa, Lucia lhe responde: "Não gostaria de dizer coisas que poderiam ofendê-la, reverenda madre." (Non vorrei dire cose che potrebbero offenderla, reverenda madre.).

Contudo, a monja ri debochadamente diante da resposta de Lucia, demonstrando ironia e indicando que não tem ouvidos puríssimos, tal qual o frei que a apresentou mencionou. A ironia da monaca di Monza se apresenta nas duas últimas adaptações por meio do riso, exatamente nesse trecho em que Lucia apresenta hesitação ao falar do seu noivado com Renzo e da ameaça de don Rodrigo: "A ironia verbal apresenta um desafio particular à adaptação para as mídias performativas, não no diálogo, obviamente, mas quando utilizada no modo mostrar" (HUTCHEON, 2011, p. 109).

Ademais, tal como a minissérie de Bolchi (1967), a minissérie de Nocita (1989) também apresenta o recurso narrativo de *voice-over*, porém, com menor recorrência que aquela. Nessa adaptação, é a própria Gertrude que narra a sua história, em forma de *flashback*.

A presença de uma narração em primeira pessoa, aqui, pode causar no espectador o efeito de aproximação e envolvimento com a personagem, de modo que quem assiste a essa minissérie e assistiu à anterior poderá ter a oportunidade ou mesmo a curiosidade de se colocar no lugar de Gertrude e assumir, assim, novos pontos de vista sobre a mesma narrativa, contada de modos diferentes, por narradores diferentes. Logo, há uma mudança no recurso narrativo, que era em *voice-over* e passa a ser a fala da própria Getrude, o que gera outra perspectiva narrativa – a perspectiva da própria personagem – na segunda adaptação, se comparada à primeira. Já no que diz respeito a personagem assumir o papel de narrador que se mostra ao público por meio de sua composição cênica, vale rotomar as considerações de Beth Brait (2004, p. 60-61). Ela explica que:

> A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os "acontecimentos" que estão sendo narrados. Por esse processo, os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem. Vemos tudo através da perspectiva da personagem, que arcando com a tarefa de "conhecer-se" e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam às demais personagens.

Logo, na sequência analisada, ocorre uma mudança de narração em terceira pessoa para narração em primeira pessoa, sob a perspectiva da própria personagem, que conta, em confidência, sua história a Lucia, a qual a compreende e se comove com ela. A monja mostra-se arrependida e perturbada pelas suas infelicidades, o que faz com que, em uma das cenas, ela comece a delirar em frente a Lucia. Posto isso, ao contrário do que ocorre na adaptação de Bolchi (1967), na de Nocita (1989), a monaca di Monza conversa com seu amante e é mostrada uma cena na qual ele tenta manter relações sexuais com ela, o que indica que não houve censura. Além disso, nessa adaptação é mostrado o assassinato da empregada de Gertrude − fato omitido na primeira adaptação −, ocorrido devido à descoberta, pela vítima, do romance entre Gertrude e Egidio, pois a empregada ameaçou contar a todos do convento. Nesse assassinato, Gertrude é cúmplice de seu amante, Egidio, que comete o crime. Assim, temos caracterizações que não aparecem nas personagens da minissérie anterior, pois, no presente caso, ambos são cúmplices do assassinato, e um deles, Egidio, é o próprio assassino.

Tanto na adaptação de Bolchi (1967) quanto na de Nocita (1989), Gertrude é descrita como uma mulher muito rígida. Contudo, na segunda adaptação, ela não é tão rancorosa quanto na primeira; pelo contrário, comove-se ao lado de Egidio, seu amante, e

também se arrepende do seu envolvimento com ele, reconhecendo todas as consequências que isso lhe causou. É interessante observar que a adaptação de Nocita (1989), ao contrário da anterior, privilegia o aspecto estético de Getrude, que é representada por uma bela mulher, com traços sensuais, compostos pelo figurino e pelo penteado, pois ela foge, em alguns momentos, do hábito de freira, veste camisola transparente e usa cabelos soltos.

Nesse ponto, percebemos uma personagem construída com base no distanciamento de uma representação eclesiástica de pureza e castidade. Há, aqui, um indício de sensualidade e erotismo que perpassou outras adaptações, anteriores a essa, em formato de filme, feitas exclusivamente para a sua personagem, como é o caso do filme erótico *La vera storia della monaca di Monza* (OBLOWSKY, 1980), mencionado no capítulo 3. Nas palavras de Lefevere (2007, p. 24), "a reescritura manipula e é eficiente", e, no caso da referida personagem, a manipulação de suas características foi tão eficiente que a monja chegou até a receber seus próprios *spin-offs*.

Figura 45 - Monaca di Monza nos braços de Egidio na adaptação de Nocita (1989)

Fonte: Nocita (1989).

A seguir, passo à transcrição do diálogo entre Lucia e a monaca di Monza na adaptação de Archibugi (2004).

Quadro 27 - Lucia com a monaca di Monza

Diálogo em italiano – adaptação de Archibugi (2004)	Diálogo em português – adaptação de Archibugi (2004)
Monaca: Come ti chiami? Lucia: Lucia. Monaca: E quali sarebbero questi pericoli? Agnese: Pericoli grandi, Madre Reverendissima, di quelli che nessuno vorrebbe mai incontrare sulla strada. Monaca: È un'abitudine molto sgradevole dei genitori parlare per conto dei figli. Frei: Agnese non voleva mancare di rispetto, Reverenda Madre. Queste donne vengono da giorni di paura, sono dovute scappare. Monaca: Mi avete chiesto protezione per Lucia. Agnese: Sì. Monaca:Vorrei saper da che cosa deve essere protetta. Lucia: Io, Reverenda Madre.... È che... Frei: Sono questioni delicate per le orecchie purissime della Reverenda Madre. Monaca: Vi ringrazio, padre guardiano, per i vostri scrupoli, ma non voglio interessarmi di nulla. Agnese: Si tratta di un nobile, Reverendissima, un borioso. Avete capito che ha cercato di infastidire Lucia e che Lucia doveva sposarsi. Monaca: Dovevi sposarti, Lucia? Perché non provi a raccontarmi cosa davvero è successo? Agnese: Lucia non sa parlarvi. Monaca: Lucia ha uno sguardo molto, molto intelligente. Sono sicura che sa spiegarsi benissimo da sola. Lucia: Sì, dovevo sposarmi. Avevo già messo il vestito. Monaca: E con chi? Dov'è adesso? Lucia: È a Milano. Monaca: Non è un momento molto facile a Milano. La popolazione è in rivolta, la carestia è arrivata alla città. Ci sono disordini e saccheggi. Ma Borromeo può aiutarlo. Agnese: È un gran lavoratore. Ha messo anche da parte dei denari, conosce il mondo, è stato anche all'estero, a Bergamo.[A monja ri ironicamente] Monaca: Allora Lucia... un matrimonio con Renzo si chiama, no? E un borioso che lo ha impedito? E tu, come ti senti? Lucia: È facile per quelli che sono ricchi e potenti confondere la povera gente. Monaca: Non sempre i potenti vogliono confondervi, qualche volta vogliono servire d'aiuto. Lucia: Mi dispiace se le causo tanto disturbo, forse nessuno ci può aiutarci. Agnese: No! Lucia: È meglio se andiamo. Monaca: Bene... forse ha ragione [respondeu olhando para Agnse]. Agnese: Questo matrimonio era già combinato e il tipo voleva farla rapirla. Madre Reverendissima, vi prego, aiutateci! Nascondetela! Monaca: Lucia resterà al mio servizio, la	Monaca: Qual é o seu nome? Lucia: Lucia. Monaca: E quais seriam estes perigos? Agnese: Grandes perigos, Reverendíssima Madre, daqueles que ninguém nunca gostaria de encontrar pelo caminho. Monaca: É um hábito muito desagradável dos pais falarem por seus filhos. Frei: Agnese não queria faltar com respeito, Reverenda Madre. Estas mulheres passam por dias de medo, tiveram que fugir. Monaca: Vocês me pediram proteção para a Lucia. Agnese: Sim. Monaca: Gostaria de saber do que é que ela deve ser protegida. Lucia: Eu, Reverenda Madre.... É que... Frei: Estes são assuntos delicados para os puríssimos ouvidos da Reverenda Madre. Monaca: Agradeço-vos, padre guardião, pelos vossos escrúpulos, mas não me interesso por eles. Agnese: Trata-se de um nobre, Reverendíssima, um presunçoso. Compreendestes que ele tentou incomodar Lucia e que a Lucia devia se casar. Monaca: Tinha que se casar, Lucia? Porque não tenta me contar o que realmente aconteceu? Agnese: A Lucia não sabe falar-vos. Monaca: Lucia tem um olhar muito, muito inteligente. Tenho a certeza de que ela sabe se explicar muito bem sozinha. Lucia: Sim, eu iria me casar. Eu já tinha preparado o vestido de noiva. Monaca: E com quem? Onde está ele agora? Lucia: Ele está em Milão. Monaca: Não é um momento muito fácil em Milão. A população revoltada, a carestia chegou à cidade. Há tumultos e saqueamentos. Mas o Borromeo pode ajudá-lo. Agnese: É um grande trabalhador. Juntou dinheiro, conhece o mundo, esteve até no exterior, em Bergamo. [A monja ri ironicamente] Monaca: Então Lucia... um casamento com Renzo, é esse seu nome, não é? E um homem presunçoso que o impediu? E você, como se sente? Lucia: É fácil para aqueles que são ricos e poderosos confundir o povo pobre. Monaca: Nem sempre os poderosos querem confundir vocês; às vezes, querem ajudar. Lucia: Sinto muito, se estou causando tanto incômodo a senhora, talvez ninguém possa nos ajudar. Agnese: Não! Lucia: É melhor irmos embora. Monaca: Bem... talvez ela tenha razão. [respondeu olhando para Agnse]. Agnese: Este casamento já estava arranjado e o tipo [don Rodrigo] queria raptá-la. Reverenda Madre, por favor, ajudai-nos! Escondei-la!

(continuação)

alloggeremo qui nel convento. Lucia: Preferirei non separarmi da mia madre. Monaca: Se davvero hai bisogno di essere protetta, sarai sicura solo vicino a me. Lucia: Mamma, portami via. Preferisco un altro posto. [....] [Depois disso, Lucia é conduzida por uma freira]	Monaca: Lucia permanecerá ao meu serviço, alojaremos ela aqui no convento. Lucia: Preferia não me separar da minha mãe. Monaca: Se precisa realmente ser protegida, só estará segura ao meu lado. Lucia: Mãe, leve-me embora. Eu prefiro outro lugar. [....] [Depois disso, Lucia é conduzida por uma freira]

Fonte: Archibugi (2004).

A minissérie de Archibugi (2004) se opõe à de Bolchi (1967), pois o diálogo entre Lucia e Gertrude, na adaptação de Bolchi, subjaz à ideologia de que, a uma monja, não seria permitido tratar abertamente de assuntos relacionados a relacionamentos amorosos, pois essa era idealizada como uma mulher "santa", que nem ao menos poderia ouvir falar de um caso de assédio, o que percebemos com base na análise dos elementos linguísticos presentes no diálogo selecionado.

Figura 46 - Caracterização física da Monaca di Monza na adaptação de Archibugi (2004)

Fonte: Archibugi (2004).

Dessa forma, é necessário trazer Hutcheon (2011) para a discussão, pois ela trata da questão da intencionalidade dos adaptadores ao adaptar uma obra, mediante motivações pessoais ou políticas: os adaptadores "não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela" (HUTCHEON, 2011, p. 133). No caso da minissérie de Achibugi (2004), considero que a posição assumida pela diretora é a de destacar o papel social das mulheres, dando voz a elas, ao conceder-lhes mais tempo e acrescentar mais falas nos diálogos.

Na adaptação de Archibugi (2004), observo um incômodo por parte de Lucia com relação à monaca di Monza, porém, de modo diferente das duas primeiras adaptações, pois, nesta, a monja se mostra mais ousada, sarcástica e próxima à representação de uma mulher inserida na sociedade contemporânea. O diálogo transcrito abaixo evidencia como cada uma das personagens defende suas ideologias:

Quadro 28 - Trecho do quadro anterior (n.26): diálogo entre Lucia com a monaca di Monza

Diálogo em italiano – adaptação de Archibugi (2004)	Diálogo em português – adaptação de Archibugi (2004)
Lucia: È facile per quelli che sono ricchi e potenti confondere la povera gente. Monaca: Non sempre i potenti vogliono confondervi, qualche volta vogliono servire d'aiuto.	Lucia: É fácil para aqueles que são ricos e poderosos confundir o povo pobre. Monaca: Nem sempre os poderosos querem confundir vocês; às vezes, querem ajudar.

Fonte: Archibugi (2004).

Para Lucia, o seu sofrimento persiste porque um homem pertencente à classe rica tem o poder de confundir os pobres, como ela, por exemplo. A monaca di Monza, por sua vez, sente-se ofendida com a afirmação, já que ela também pertence a uma família rica e, em sua defesa, afirma que os ricos, às vezes, querem ajudar os pobres, não confundí-los. Assim, Lucia pede à sua mãe para ir embora, mas é convencida por ela a permanecer no convento. Os efeitos desse discurso denunciam o jogo de poder entre as classes de forma mais explícita nesta adaptação do que nas adaptações anteriores, quando Lucia e sua mãe se incomodam com as opiniões da monaca di Monza, que, por sua vez, não gosta que Agnese se intrometa. Vale retomar, aqui, as considerações de Hutcheon (2011, p. 231), quando ela afirma e questiona:

> [...] as adaptações perturbam elementos como prioridade e autoridade (e.g., se experienciamos o texto adaptado depois da adaptação). Porém, elas também podem desestabilizar a identidade cultural e, dessa forma, mudar as relações de poder. Poderia esse potencial subversivo ser também parte do fascínio que a adaptação exerce sobre os adaptadores e sobre o público?

Diante das análises operadas nas três adaptações, convém retomar, em um apanhado geral, como a língua italiana foi mostrada para o telespectador em cada uma dessas adaptações, por meio do diálogo entre Lucia e Monaca di Monza, e assim observar de que modo essa variação do *italiano trasmesso* afetou a produção de sentidos para o público.

No tocante aos pronomes de tratamento, na adaptação de Bolchi (1967), há uma utilização do "Lei" da parte de Lucia dirigindo-se à monja, e esta, por sua vez, usa o "voi" para com Lucia, o que parece muito estranho aos ouvidos de um italiano de hoje, mas a

estratégia do adaptador foi usar o mesmo tratamento registrado no texto literário. Embora "Lei" e "voi" expressem formalidade, portanto poderiam ser usados indistintamente, vale ressaltar que a escolha do "Lei" por parte de Lucia, marca que naquele período esse pronome era ainda mais formal do que o "voi", o que distingue um maior respeito e formalidade por parte de Lucia. Segundo a professora Filomena Fuduli Sorrentino (2014), "Entre os séculos VXI e XIX, usava-se o "Lei" como forma de máximo respeito, o "voi" como intermediário" e o "tu" como absoluta intimidade. Portanto, o "Lei" na língua italiana é devido à influência da cultura espanhola e é considerado um estrangeirismo." [193]

Já na adaptação de Nocita (1989) e de Archibugi (2004), a monja trata Lucia com o "*tu*", e esta a trata com "*Lei*", como é próprio do uso do italiano contemporâneo, no qual percebemos uma clara distinção entre um falante que possui um título (no caso, um título religioso, uma monja) e um interlocutor que não possui título (no caso, Lucia), fato que cartacteriza a variação diastrática. Poderia citar, em outro contexto, que, no italiano contemporâneo, essa distinção ainda se dá pela diferença de idade entre os falantes, o que justificaria que um falante mais velho fosse tratado por "Lei", enquanto um mais jovem por "tu". Contudo, isso não aplica a esse diálogo, pois, no texto manzoniano, a monja é descrita como uma jovem de cerca 25 anos, ou seja, a diferença de idade entre ela e Lucia não seria tanta, embora, na adaptação de Archibugi (2004), a atriz que interpreta a monja seja visivelmente mais velha que a atriz que interpreta Lucia.

Nesse caso, sob o ponto de vista da variação diacrônica, podemos observar a evolução dos pronomes de tratamento pelo qual passou a língua italiana em um intervalo de menos de meio século. Ainda no que diz respeito à variação diacrônica, é possível identificar a presença de um latinismo em Bolchi (1967), quando a monja usa a palavra "parenti" para se referir a "pais", o que não ocorre nas demais adaptações. Na adaptação de Nocita (1989) – em outro diálogo que aqui não foi transcrito – e em Archibugi (2004), temos o uso da palavra "genitori". A escolha por um latinismo na primeira adaptação dá um sentido de antiguidade, algo mais próximo da literatura canônica. Entretanto, vale dizer que essa transformação no uso dos pronomes de tratamento reflete mais do que uma postura linguística, indicando também uma postura social, responsável por delimitar a distância entre os mais velhos e os mais jovens, grau de formalidade e titulação.

---

[193] "Fra Cinquecento e Ottocento, si usava il *Lei* come forma di massimo rispetto, il *Voi* come intermedio e il *tu* in assoluta confidenza. Quindi, l'uso del *Lei* nella lingua italiana è dovuto all'influenza della cultura spagnola, ed è considerato pertanto un forestierismo." Disponível em: https://www.lavocedinewyork.com/arts/lingua-italiana/2014/01/26/la-cortesia-italiana/. Acesso em: 7 fev. 2021.

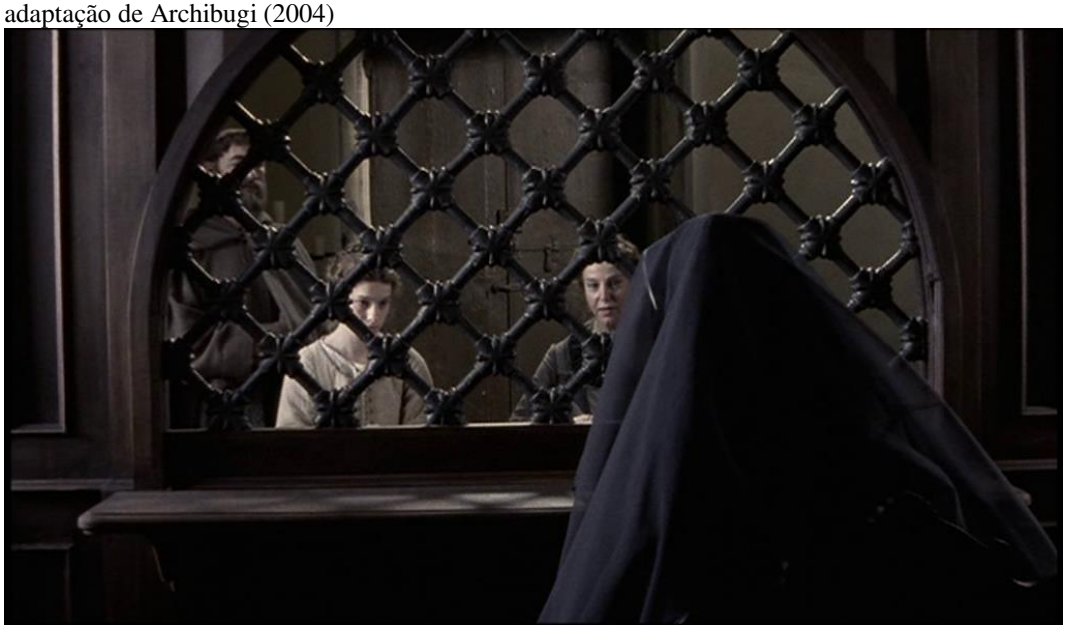
No que se refere ao uso dos pronomes com função de objeto indireto, percebo, na primeira adaptação, o uso do pronome indireto "*le*" tal como a norma padrão prevê usado para o feminino, que, atualmente, tende a ser substituído pelo pronome "*gli*" no italiano falado – formalmente usado apenas para o masculino –, em um fenômeno denominado "superestensione di gli*"*. Podemos observar o movimento aqui indicado no trecho seguinte: "Reverenda signora, no tocante ao que **lhe** disse minha mãe, é a pura verdade." (Reverenda signora, quanto **Le** ha detto mia madre è la pura verità.). Esse fato reforça uma estratégia de adaptação, em que os diálogos das personagens se baseavam na observância da norma culta da língua, ainda que essa se aplique, na realidade, apenas à língua escrita. Contudo, isso era parte dos objetivos da RAI ao produzir adaptações de grandes clássicos que, segundo a emissora, contribuiriam para o enriquecimento da língua nacional, entendendo "enriquecimento" em relação à variante padrão.

Na adaptação de Archibugi (2004), Lucia é ressignificada como uma jovem que expõe sem medo a sua opinião e que é capaz de se defender sozinha. Aqui, ao contrário das adaptações anteriores, Lucia se separa de sua mãe e fica só no convento, reforçando o caráter independente que a personagem assumiu a partir dessa ressignificação. Assim como foi possível construir diferentes imagens de Anne Franks por meio das traduções de "O Diário de Anne Frank", conforme discutido por Lefevere (2007), podemos dizer que, por meio das adaptações, também é possível criar diferentes imagens das personagens da trama, adicionando ou apagando características.

A monaca di Monza, por sua vez, é caracterizada como uma mulher astuta, de pensamentos rápidos e também sarcástica. O riso debochado é uma marca forte da personagem, tanto na adaptação de Nocita (1989) quanto na de Archibugi (2004). Na primeira, por exemplo, a monja ri ao escutar de Lucia que ela não gostaria de ofendê-la com suas palavras, conforme relatado anteriormente. Na segunda, porém, esse sarcasmo fica ainda mais marcado, quando Gertrude demonstra seu riso contido ao escutar Agnese, mãe de Lucia, falando de Renzo. Agnese diz que ele é um homem financeiramente estruturado e viajado, tanto que até conhece o exterior, referindo-se à cidade de Bergamo, que ficava na mesma região da Lombardia. A imagem de Agnese, então, é a de uma mulher do povo, sem instrução, sem conhecimento sobre o que seria um lugar realmente longe e o que seria considerado, de fato, um homem bem estruturado financeiramente. Vale, aqui, pontuar, a presença das grades, fazendo referência às adaptações anteriores e também o mesmo enquadramento adotado na adaptação de Bolchi (1967), no qual a câmera parte de dentro da sala da monja para mostrar, assim, a sua visão para o telespectador. Isso demonstra que a perspectiva dessa personagem é

privilegiada em detrimento das demais personagens que se encontram do outro lado das grades.

Figura 47 - Visão da Monaca di Monza em relação à Lucia, Agnese e o padre guardião na adaptação de Archibugi (2004)



Fonte: Archibugi (2004).

É importante observar como se dão as relações dialógicas entre uma minissérie e outra. Aqui, vemos a retomada das grades nas três adaptações e a do mesmo enquadramento apenas na primeira e na última adaptação. Se analisarmos, todavia, a presença dos espelhos, já mencionada anteriormente, identificamos uma relação dialógica entre a segunda e a terceira adaptação. Essas relações, porém, não se fazem apenas pelo uso de elementos visuais ou objetos, mas também pelo preenchimento de lacunas deixadas em textos anteriores. Por exemplo: a conversa a sós com Lucia na adaptação de Bolchi (1967) dialoga com o texto literário e preserva, no texto adaptado, a ausência do diálogo a sós entre as duas, caso diferente do que ocorre na adaptação de Nocita (1989), que preenche esse diálogo com as perguntas diretas e curiosas da monja, censuradas na adaptação anterior. Esse recurso acontece várias vezes, com outros exemplos, nas três adaptações e se mostra de diferentes modos, de acordo com a estratégia escolhida pelos adaptadores, funcionando como uma "interpretação por manipulação", segundo Eco (2007).

Em relação a essa questão, esse autor, que também entende tradução e adaptação como atividades distintas (pois a adaptação é vista por ele como uma interpretação do texto-fonte), afirma que "a adaptação constitui sempre uma tomada de **posição crítica** mesmo que inconsciente, mesmo que devido a uma imperícia e não a uma escolha interpretativa

consciente. Naturalmente, também uma tradução propriamente dita implica, ao lado de uma interpretação, uma posição crítica." (ECO, 2007, p.394, grifos no original). Essa manipulação discutida por Eco, por sua vez, é, a meu ver, análoga à manipulação discutida por Lefevere (2007), em que o texto de partida é reesignificado de acordo com o sistema literário (ou midiático) vigente. Nesse sentido, ao pensar a prática da adaptação como uma "interpretação por manipulação", Eco (2007) apresenta um exemplo específico de uma lacuna deixada no texto manzoniano, que pode ser preenchida nas adaptações do romance, citando, para isso, a passagem do capítulo dez de *I promessi sposi*, em que Manzoni deixa implícito, com a frase "A infeliz respondeu" ("La sventurata rispose"), o fato de que a Monaca di Monza manteve relações sexuais com Egidio, mas que, depois da resposta da monja ao seu amante, não se sabe mais o que ocorre na trama, e, desse modo, Manzoni convida o leitor a preencher essa lacuna com as suas interpretações.Trazendo o exemplo da lacuna de interpretação do texto literário para o texto adaptado, Eco (2007, p. 387) comenta a respeito da adaptação dessa passagem manzoniana para os formatos cinematográficos e televisivos. Ele afirma que:

> Por mais pudico que fosse, o diretor foi obrigado, nos vários casos, a fazer-nos ver alguma coisa a mais em relação ao texto verbal. Entre a primeira vez em que Egidio lhe dirige a palavra e os delitos sucessivos da Senhora, a tal resposta teve que se manifestar em alguma ação, sugerido por um gesto que fosse, por um sorriso, por um brilho no olhar, por um tremor – se não mais. Em todo caso, alguma coisa da intensidade da resposta **foi vista**, coisa essa que o texto verbal deixa indeterminada. Na nebulosa [o quê?] dos atos passionais possíveis da mulher, um foi totalmente escolhido pelo diretor como mais apropriado, enquanto Manzoni queria, evidentemente, que permanecesse como direito inalienável do leitor fazer uma escolha ou não fazer nenhuma, como sugeria a piedade (grifo no original).

A fala de Eco (2007) defende que, ao adaptar o referido fragmento do texto de Manzoni para o meio audiovisual, qualquer diretor seria conduzido, naturalmente a preencher os espaços vazios deixados pelo autor. Por consequência, isso impediria o telespectador de criar as suas próprias interpretações sobre esse caso. No entanto, noto que, ainda que as adaptações tragam suas próprias ressignificações a respeito do texto literário, estas, por sua vez, sempre podem gerar diferentes efeitos nos diferentes telespectadores, devido ao processo de interpretação do texto televisivo. Entende-se, assim, que o telespectador constrói os sentidos transmitidos pelo texto televisivo influenciado pelos contextos de produção, sendo que a relação de significação que se estabelece entre um programa e o telespectador é construída no âmbito da coletividade, tornando-se, por conseguinte, múltipla e individual ao mesmo tempo.

5.2.5 Renzo

5.2.5.1 O encontro de Renzo com Fra Cristoforo e don Rodrigo

A seguir, relato a sequência que mostra o perdão de Renzo a don Rodrigo. Nessa sequência, além das personagens já citadas, Fra Cristoforo também aparece e tem um papel fundamental, que é o de transmitir a mensagem do perdão a Renzo. Portanto, aqui, analiso a construção dos personagens: Renzo, don Rodrigo e Fra Cristoforo. Embora eles já tenham sido analisados em eventos anteriores, proponho, agora, mais uma análise desses mesmos personagens, pois tal sequência/evento também é responsável pela construção de suas características.

A sequência a ser analisada a seguir mostra quando Renzo vai ao lazareto para procurar Lucia, pois, na casa de donna Prassede, onde ela estava hospedada, os donos haviam morrido em decorrência da peste. Assim sendo, Renzo não tem certeza se Lucia ainda está viva. No lazareto, porém, ele encontra Fra Cristoforo, que não via há muito tempo, e esse, em seguida, o conduz ao leito de morte de don Rodrigo, ao mesmo tempo que lhe ensina sobre o perdão. Na adaptação de Bolchi (1967), essa sequência está registrada nos 45 minutos do sétimo episódio da minissérie. Para entender melhor o contexto, transcrevo, a seguir, fragmentos dos diálogos entre as personagens envolvidas:

Quadro 29 - Renzo com fra Cristoforo e don Rodrigo

Diálogo em italiano – adaptação de Bolchi (1967)	Diálogo em português – adaptação de Bolchi (1967)
[...] Renzo: Gli perdono... Gli perdono di cuore. [Ele fala com fra Cristoforo referindo-se a Don Rodrigo] Fra Cristoforo: Tu sai perché porto quest'abito? Tu lo sai! [Fra Cristoforo coloca a mão no ombro de Renzo]. Renzo: Lo so. [Renzo responde triste e consternado]. Fra Cristoforo: Ho odiato anch'io. Io ti ho ripreso per una parola, per un pensiero. L'uomo che odiavo da gran tempo io l'ho ucciso. Renzo: Sì, era un prepotente, uno di quelli... [Fra Cristoro o interrompe gritando]: Fra Cristoforo: Zitto! Ma credi tu che se non ci fosse una buona ragione io non l'avrei trovata in tanti anni? [...] Per te tutto sarà castigo finché tu non abbia mai perdonato [xxx]. Renzo: Ora con la grazia del Signore gli perdono, proprio di cuore. Fra Cristoforo: E se tu lo vedessi? Renzo: Pregherei il Signore per dare pazienza a me e toccare il cuore a lui [...].	[...] Renzo: Eu o perdoo... Perdo-o de coração. [Ele fala com fra Cristoforo referindo-se a Don Rodrigo]. Fra Cristoforo: Você sabe por que eu visto esta batina? Você sabe! [Fra Cristoforo, coloca a mão no ombro de Renzo]. Renzo: Eu sei. [Renzo responde triste e consternado]. Fra Cristoforo: Eu também odiei. Eu te repreendi por causa de uma palavra, por causa de um pensamento. O homem a quem eu odiava há muito tempo, eu matei. Renzo: Sim, era um prepotente, um daqueles... [Fra Cristoro o interrompe gritando]: Fra Cristoforo: Calado! Mas você acha que se não houvesse uma boa razão eu não a teria encontrado em tantos anos? [...] Para você tudo será castigo até que tenha perdoado [xxx]. Renzo: Agora com a graça do Senhor o perdoo mesmo, de coração. Fra Cristoforo: E se você o visse?

(continuação)

Fra Cristoforo: Va bene, vieni con me. Hai detto lo troverò. Lo troverai! [Em outro cenário] Fra Cristoforo: Può essere castigo, può essere misericordia, il sentimento che tu proverai ora per questo uomo é lo stesso che Dio, che tu pure hai offeso, avrà per te in quel giorno [...] Forse la salvezza di questo uomo e la tua dipendono da te, dal tuo sentimento di perdono, di compassione. [Pausa de silêncio e movimentação de câmera, com close em cada um dos personagens. Os dois balbuciam algo como se estivessem fazendo uma oração e ao final, fra Cristoforo diz a Renzo, referindo-se a que ele procure Lucia no lazareto]: Fra Cristoforo:Vai Renzo, va' preparato sia a ricevere una grazia, sia a fare un sacrificio, qualunque cosa sia vieni a darmi la notizia.	Renzo: Pediria ao Senhor que me desse paciência e tocasse o coração dele[...]. Fra Cristoforo: Está bem, venha comigo. Você disse: o encontrarei. O encontrará! [Em outro cenário] Fra Cristoforo: Pode ser castigo, pode ser misericórdia, o sentimento que você vai provar por este homem é o mesmo que Deus, a quem você também ofendeu, terá por você naquele dia [...] Talvez a salvação deste homem e a sua dependem de você, do seu sentimento de perdão, de compaixão. [Pausa de silêncio e movimentação de câmera, com close em cada um dos personagens. Os dois balbuciam algo como se estivessem fazendo uma oração e ao final, fra Cristoforo diz a Renzo, referindo-se a que ele procure Lucia no lazareto]: Fra Cristoforo: Vá Renzo, vá preparado tanto para receber uma graça quanto para fazer um sacrifício, qualquer coisa que seja, volte para me dar notícia.

Fonte: Bolchi (1967).

Essa adaptação não mostra cenários abertos, apenas fechados, e a iluminação parece lateral ou baixa. A sequência vista ocorre em duas partes: primeiro, com o diálogo entre fra Cristoforo e Renzo, a sós, em um dos quartos do lazareto, e depois com a continuação desse diálogo no quarto onde está don Rodrigo. A primeira parte mostra Renzo com um ódio crescente, que se dissipa pouco a pouco, e fra Cristoforo angustiado ao se lembrar de que ele um dia também havia odiado um homem a ponto de matá-lo. O frei insiste em repreender Renzo nas suas palavras de fúria, mostrando-se, assim, um cristão sempre pronto a perdoar, que acredita cegamente na providência divina para a solução dos problemas. Por outro lado, Renzo, apesar de impetuoso e ávido por justiça, não consegue levar sua fúria adiante, como nunca conseguiu em outras cenas, por exemplo. Bolchi (1967) caracteriza Renzo como um homem explosivo, avesso a injustiças, mas também ingênuo e de bom coração. Isso fica evidente pelos seus diversos *closes* que capturam o rosto consternado, o olhar baixo e um sorriso tímido. Esse é o retrato de um Renzo arrependido, desajeitado e até envergonhado com a sua própria explosão.

Embora todas as adaptações retratem um Renzo justo e impetuoso, em maior ou menor grau, há, a meu ver, uma característica muito marcante na construção da personagem de Bolchi (1967), a inocência, e isso se deve à simpatia trazida na atuação de Nino Castelnuovo (conferir Figura 48). Os poucos recursos televisuais da época exigiam uma atuação mais marcante de seus atores. Com isso, Nino Catelnuovo, por exemplo, já tinha em seu sorriso constante uma marca pessoal, que imprimia essa característica de inocência na construção da personagem. Todas as suas expressões faciais, sejam em quais fossem as cenas,

acabavam, muitas vezes, na abertura de um sorriso. Essa característica trazida pelo ator na construção de Renzo entra em confronto diretamente com as expressões faciais duras e cruéis que Luigi Vannucchi trazia na construção de sua personagem, don Rodrigo, na mesma minissérie. Em relação à construção de Renzo, Nino Castelnuovo, em uma entrevista registrada no jornal *Corriere della sera*, de 11 de janeiro de 2004, fala exatamente sobre esse traço de ingenuidade da personagem. O ator declara: "Creio que seja o primeiro herói do proletariado da grande literatura italiana, mas, em minha opinião, Renzo também é um tolo, um ingênuo e, como eu sou assim na vida, o representei bem"[194] (RIENZO, 2004).

Figura 48 - Representação da fisionomia de Renzo na adaptação de Bolchi (1967)

Fonte: Bolchi (1967).

Odette Aslan (2010), ao tratar da atuação do ator de cinema, principalmente do cinema mudo, diz que esse tendia a "exagerar seus jogos fisionômicos" porque provinha do teatro, e, por isso, ainda estava descobrindo os recursos das câmeras. A observação de Aslan é válida também para o início da atuação na televisão italiana, pois todos os atores que compuseram o elenco das primeiras minisséries, chamadas na época *sceneggiati*, eram provenientes do teatro, e para eles a televisão era algo novo, uma mídia ainda não consolidada.

[194] "Credo sia il primo eroe 'proletario' della grande letteratura italiana, ma a mio avviso Renzo è anche un fessacchiotto, un ingenuo, e siccome io lo sono nella vita, l'ho ben rappresentato". Disponível in http://www.mediaset.it/gruppomediaset/bin/21.$plit/corsera_11_01_04_renzo&lucia.pdf. Acesso em: 14 jan. 2021.

Após essa digressão para delinear a construção dos personagens Renzo e don Rodrigo na adaptação de Bolchi (1967), retomo a análise do evento transcrito acima: o encontro de Renzo e don Rodrigo, intermediado por Fra Cristoforo. Vale dizer que essa sequência audiovisual é composta por duas cenas, sendo cada uma em um cenário diferente, mas ambos os cenários são fechados. No que diz respeito à segunda cena, essa se inicia com a imagem de don Rodrigo em seu leito de morte. Ele aparece em primeiro plano fechado, seguido do deslocamento de câmera, que vai lentamente se afastando e mostrando os demais elementos que compõem a cena, inclusive um homem aparentemente morto, deitado ao seu lado no chão, até chegar ao plano conjunto com o retrato montado dele e do outro homem, ambos deitados de frente para a câmera, e de Renzo e Fra Cristoforo em pé, de costas:

Figura 49 - Don Rodrigo no seu leito de morte

Fonte: Bolchi (1967).

Em nenhum momento, Renzo dirige a palavra a don Rodrigo, ou mesmo a fra Cristoforo; apenas fra Cristoforo fala, em um tom triste e fúnebre, com espaços de silêncio, que são preenchidos pela movimentação da câmera, e, após a última fala do frei, fica subentendido, pela cena anterior, que Renzo vai à procura de Lucia por todos os pavilhões do lazareto para achá-la, viva ou morta. Quando Renzo sai, novamente a câmera faz uma

alternância de movimento e enquadra Fra Cistoforo em primeiro plano, com ângulo *contra-plongée*, e don Rodrigo em primeiríssimo plano, com ângulo *plongée*.[195]

Figura 50 - Close em don Rodrigo no seu leito de morte

Fonte: Bolchi (1967).

Esse movimento final da câmera constrói para o telespectador um sentimento de misericórdia por don Rodrigo em seu leito de morte, em confronto com a pequenez humana, já que o posicionamento da câmera parece criar uma imagem mais digna de don Rodrigo, com relação a tudo o que ele fez ao longo da trama. O personagem permanece em silêncio e imóvel durante toda a cena; apenas os seus olhos se movimentam. O cenário, a luz e a movimentação das câmeras reforçam a atmosfera fúnebre. Essa falta de palavras ou de diálogos na cena não se torna um problema, pois Menduni (2010, p. 20) explica que há também "[...] as linguagens da televisão, que têm um caráter sincrético, entre imagens fixas e em movimento, palavras, música, sons de ambiente, todas recrutadas para um efeito geral"[196], ou seja, todos os elementos fazendo parte da linguagem televisiva e contribuindo para a produção dos sentidos.

[195] Os ângulos plongée e contra-plongée são ângulos verticais de filmagem, em que as personagens são mostradas, respectivamente, de cima para baixo e de baixo para cima.

[196] "[...] i linguaggi della tv che hanno un carattere sincretico, fra immagini fisse e mobili, parole, musica, suoni d'ambiente, tutti reclutati per generare un effetto complessivo".

A seguir, transcrevo o mesmo diálogo representado na adaptação de Nocita (1989), registrado no quinto episódio da minissérie, a 1 hora e 23 minutos, e discuto os seus efeitos de sentido, comparando essa sequência com a da adaptação de Bolchi (1967) e completando considerações que havia deixado pendentes, na análise do diálogo anterior.

Quadro 30 - Renzo com fra Cristoforo e don Rodrigo

Diálogo em italiano – adaptação de Nocita (1989)	Diálogo em português – adaptação de Nocita (1989)
[...] Fra Cristoforo: Tu lo sai perché porto questo abito? Lo sai! Renzo:Sì, lo so. Fra Cristoforo: Anch'io ho ucciso. Renzo: Sì, era un prepotente. Fra Cristoforo: Vorrei poter metterti in cuore il sentimento che provo per quell'uomo che ho odiato. Perché tu sei ferito, credi che Dio non possa difendere un uomo che ha creato a sua immagine? [...] Tu hai detto, "lo troverò, padre". È vero, lo troverai. [Fra Cristoforo o conduz ao leito de morte de don Rodrigo, e eles caminham ao ar livre até chegar ao outro cenário.] Fra Cristoforo: Sei libero e sai cosa puoi fare. Puoi odiare, puoi con un solo sentimento allontanare da te ogni benedizione. Fra Cristoforo: È lui, figliolo. [Diz Fra Cristoforo, apontando para don Rodrigo e continua]: Lo so che l'uomo da solo non è capace di perdonare. Ci vuole l'aiuto di Dio. Chiedilo. Chiedi a lui il suo aiuto. Tu lo vedi? Il sentimento che tu proverai ora per questo uomo che ti ha offeso è lo stesso sentimento che Dio, che anche tu hai offeso, avrà per te negli ultimi dei tuoi giorni. [Ele diz tocando no ombro de Renzo e este se aproxima do leito de don Rodrigo chorando e se ajoelha para ficar na altura da cama]. Perdonalo e anche tu sarai perdonato. [Renzo começa a recitar a oração do pai nosso em latim, e a cena termina com don Rodrigo estendendo a mão a Renzo].	[...] Fra Cristoforo: Você sabe por que eu visto esta batina? Sabe! Renzo: Sim, sei. Fra Cristoforo: Eu também matei. Renzo: Sim, era um prepotente. Fra Cristoforo: Queria poder colocar no seu coração o sentimento que tenho por aquele homem que odiei. Porque você está ferido, acha que Deus não possa defender um homem que criou à sua imagem? [...] Você disse, "o encontrarei, padre". É verdade, o encontrará. [Fra Cristoforo o conduz ao leito de morte de don Rodrigo, e eles caminham ao ar livre até chegar ao outro cenário]. Fra Cristoforo: Você está livre e sabe o que pode fazer. Pode odiar, pode com um único sentimento afastar de você todas as bençãos. Fra Cristoforo: É ele, filho. [Diz Fra Cristoforo, apontando para don Rodrigo e continua]: Eu sei que o homem sozinho não é capaz de perdoar. É preciso a ajuda de Deus. Peça-lhe ajuda. Peça a ele. Você o vê? O sentimento que experimentará agora por este homem que o ofendeu é o mesmo sentimento que Deus, a quem você também ofendeu, terá por você nos últimos dos teus dias [Ele diz tocando no ombro de Renzo e este se aproxima do leito de don Rodrigo chorando e se ajoelha para ficar na altura da cama]. Perdoe-o e você também será perdoado. [Renzo começa a recitar a oração do pai nosso em latim, e a cena termina com don Rodrigo estendendo a mão a Renzo].

Fonte: Nocita (1989).

A sequência analisada na adaptação de Nocita (1989) se inicia em cenário aberto com vários doentes ao fundo e fra Cristoforo segurando a mão de uma criança. Aqui, assim como na adaptação de Bolchi (1967), a sequência se constrói em duas cenas, porém, ao contrário da anterior, em que os dois cenários são fechados, nesta, o primeiro cenário é aberto e o segundo, embora fechado, é mais iluminado, com o teto enquadrado pela câmera. Com relação aos enquadramentos, eles são bem mais abertos que na primeira minissérie e sob diferentes ângulos, sem deixar de enquadrar o rosto de don Rodrigo agonizando.

O efeito do primeiríssimo plano em don Rodrigo agonizando (conferir Figura 51) constrói uma imagem de sofrimento intenso e crescente. Essa estratégia de adaptação enfatiza a dor, que vem seguida de pequenos sons, como balbucios vindos de don Rodrigo, pois já não consegue mais falar. Na adaptação anterior (1967), não se ouvia a oração de Renzo e Fra Cristoforo, apenas se via a movimentação dos lábios deles com um fundo de silêncio. Na adaptação de 1989, porém, a oração é explícita e não há silêncio, pois todos os espaços são preenchidos. Nesse sentido, parece se abrir um espaço para o telespectador provar um pouco da agonia de alguém que está prestes a morrer. Não há uma atmosfera de misericórdia e tristeza, como na adaptação anterior, mas de profunda agonia. Ou seja, trata-se de duas estratégias diferentes para dois efeitos de sentido distintos.

Figura 51 - Don Rodrigo agonizando na adaptação de Nocita (1989)

Fonte: Nocita (1989).

Aqui, ao contrário da adaptação de Bolchi (1967), a atuação é marcada por uma carga dramática mais forte, porque não apenas o deslocamento das câmeras, por si só, gera esse efeito de agonia na cena. A atuação de Gary Cady como don Rodrigo, sem dizer uma palavra, também impressiona com seus gestos intensos, que não se confundem, todavia, com uma atuação exagerada. O ator consegue transmitir, de modo crescente, a agonia, chegando ao ápice quando ele estende a mão a don Rodrigo. Há, aqui, a construção do plano detalhe, que enquadra a mão de don Rodrigo se estendendo com dificuldade em direção ao seu rival, e a posição de câmera é subjetiva, para mostrar para o telespectador a imagem que Renzo está

vendo, conforme ilustra a figura 52. Essa estratégia aproxima o telespectador das emoções experimentadas pela personagem. Diante disso, o don Rodrigo aqui construído difere do don Rodrigo da adaptação de Bolchi (1967) e do texto de Manzoni, pois estes dois criam – para o telespectador e para o leitor, respectivamente – a ideia de compaixão para com don Rodrigo. O apelo à compaixão e à regeneração da personagem é descrito no texto literário, por meio das palavras de Fra Cristoforo dirigidas a Renzo, do seguinte modo: "Está há quatro dias aqui da maneira que você vê, sem dar sinal de vida. Talvez o Senhor esteja pronto para lhe conceder um momento de arrependimento [...]" (MANZONI, 2012, p. 507).

Figura 52 - Don Rodrigo estendendo a mão para Renzo

Fonte: Nocita (1989).

É interessante notar que a aparição de don Rodrigo não termina com o término dessa cena. Após isso, há o encontro de Renzo e Lucia, que fala sobre seu voto de castidade, e, depois, o encontro de fra Cristoforo e Lucia, para liberá-la desse voto. Em seguida, don Rodrigo aparece novamente, mas, desta vez, correndo. Ele, inesperadamente, para diante de Renzo, Lucia e fra Cristoforo e os surpreende: ele vem correndo na direção deles e em seguida monta a cavalo, mesmo debilitado. Don Rodrigo aparece gritando com os cabelos esvoaçantes pela ventania fortíssima e com uma iluminação mais fraca, o que dá à cena um tom tenebroso, como o de um filme de terror, quando aparece um fantasma. Isso se intensifica com o fundo musical de suspense. Ele tenta fugir galopando, e sua fuga é acompanhada pelo deslocamento da câmera, que gera a visão panorâmica, seguida do enquadramento do céu,

coberto de nuvens escuras. Contudo, em certo momento, don Rodrigo não resiste mais à fraqueza de seu corpo e cai morto no chão. Nesse momento, a câmera mostra, em plano geral, o cavalo e muda o enquadramento para don Rodrigo, caído ao longe. A aproximação da imagem ocorre gradativamente, de cima para baixo – como é próprio do ângulo *plongée* – até chegar a um plano médio, quando a câmera se movimenta novamente para as nuvens e mostra os raios e a chuva caindo.

Figura 53 - Don Rodrigo caído morto debaixo da chuva

Fonte: Nocita (1989).

A cena da fuga de don Rodrigo só aparece nesta adaptação, e a maneira como foi produzida causa no espectador a imagem de um don Rodrigo corrompido, incapaz de se arrepender, mesmo no leito de morte, pois, na primeira oportunidade que tem, encontra forças para fugir e ainda se faz ver àqueles que lhe deram perdão. Talvez por isso, o Fra Cristoforo de Nocita (1989), se comparado à adaptação anterior (1967), é muito mais firme nos seus posicionamentos e mais insistente com Renzo para perdoar o seu rival, tanto que ele diz: “Eu sei que o homem sozinho não é capaz de perdoar”. Essa fala se conecta com a fuga de don Rodrigo, minutos depois, e esta última, por sua vez, é a construção de uma imagem pessimista do ser humano, em oposição às demais adaptações.

Contudo, a imagem da chuva e dos raios, em paralelo com a imagem de don Rodrigo morto ao chão, desenha um cenário de um “basta” às pessoas más e prepotentes e de esperança para os acometidos pela peste, pois, com a cena da chuva, o contágio da peste seria

levado embora. É com esta cena que termina a minissérie de Nocita (1989), que, ao contrário das demais, suprimiu o desfecho de Renzo e Lucia casados com filhos pequenos. Talvez o fato de lidarmos com uma adaptação criada com base nos moldes econômicos e que se prestava a atender o mercado internacional e, para tanto, tinha atores estrangeiros no seu elenco, a temática de um casal com muitos filhos seria dispensável. Isso porque, tradicionalmente, o modelo familiar italiano era a família de muitos filhos, e a família nessa constituição nacional ganhava uma importância muito maior do que em outros países. Nesse sentido, como analista, acredito que houve uma domesticação de um elemento da cultura nacional do texto-fonte para ser aceito na cultura nacional alvo, tendo em vista os fatores econômicos que conduziam esse processo, conforme explica Hutcheon (2011, p. 201):

> Há um tipo de diálogo entre a sociedade na qual as obras – o texto adaptado e a adaptação – são produzidas e aquela na qual elas são recebidas, e ambas estão em diálogo com as próprias obras. Considerações econômicas e legais também desempenham seu papel nesses contextos, assim como as tecnologias em desenvolvimento [...].

Figura 54 - Imagem da chuva na adaptação de Nocita (1989)

Fonte: Nocita (1989).

A cena da chuva no lazareto também é vista nas demais adaptações, porém, não marca nessas o fim da minissérie, apesar de ser retratada também como um milagre. Abaixo, trago a imagem dessa cena retratada na adaptação de Archibugi (2004), quando a câmera enquadra, em primeiro plano, Renzo e Lucia, e, em seguida, trago também a imagem da

chuva na adaptação de Bolchi (1967), que retrata, em plano médio, apenas Renzo, ao contrário das outras adaptações. Isso, inclusive, remete ao texto fonte, que retrata apenas Renzo, molhado após a chuva, conforme a passagem do autor:

> De fato, tão logo Renzo passou a entrada do lazareto e pegou à direita para entrar na viela por onde chegara de manhã, principiou uma saraivada de grandes gotas esparsas e pesadas que, batendo e respingando na estrada branca e árida, levantavam uma poeira fina; num instante, tornaram-se densas, e, antes que ele chegasse à viela, chovia a cântaros. [...]
> Mas muito mais genuíno e completo teria sido este sentimento se Renzo tivesse podido adivinhar o que aconteceu poucos dias depois: aquela água levou embora o contágio (MANZONI, 2012, p. 524).

Seguem as figuras que mostram essa cena nas adaptações de Archibugi (2004) e Bolchi (1967), respectivamente:

Figura 55 - Imagem da chuva na adaptação de Archibugi (2004)

Fonte: Archibugi (2004).

Figura 56 - Imagem da chuva na adaptação de Bolchi (1967)

Fonte: Bolchi (1967).

Tecidas as considerações sobre o encontro de Renzo e don Rodrigo no lazareto, registrado na adaptação de Nocita (1989), passo à análise do mesmo evento na adaptação de Archibugi (2004), que está registrado no segundo episódio da minissérie, à 1 hora e 21 minutos do início do vídeo.

Quadro 31 - Renzo com fra Cristoforo e don Rodrigo

Diálogo em italiano – adaptação de Archibugi (2004)	Diálogo em português – adaptação de Archibugi (2004)
[...] Renzo: [Lucia] Non voleva più sposarmi. Perché? Non capirò mai perché. Aveva paura? Cosa pensava? Non ho più niente, solo la voglia di vendicarmi. Fra Cristoforo: Di chi? Renzo: Di quello che l'ha vista e l'ha spezzata... solo perché ne aveva voglia. Fra Cristoforo: Hai ragione. La vita è terribile perché ci sono gli arroganti e i violenti... che non rispettano le ragioni degli altri. Renzo: Ripenso a tutto. Torno indietro, impazzisco. So che se non fosse stato per lui, adesso saremmo lontani... sposati... Vivi. Adesso so cos'è l'odio, padre. Fra Cristoforo: Il tuo odio è giustificato. Renzo: Non ho mai pensato di uccidere. Ma adesso trovo pace solo pensando a come lo ucciderò... e quando. [Fra Cristoforo, em silêncio, o conduz, sem que ele saiba, ao leito de morte de don Rodrigo- novo cenário- e aponta para ele]: Fra Cristoforo: Eccolo! [pausa] Uccidilo! [Renzo	[...] Renzo: [Lucia] Não queria mais se casar comigo. Por quê? Nunca vou entender o porquê. Ela tinha medo? O que ela pensava? Não tenho mais nada, só a vontade de me vingar. Fra Cristoforo: De quem? Renzo: Daquele que a viu e a despedaçou [o coração] ... só por que tinha vontade disso. Fra Cristoforo: Você tem razão. A vida é terrível porque existem os arrogantes, os violentos.... que não respeitam as razões dos outros. Renzo: Repenso em tudo. Volto atrás, enlouqueço. Sei que se não tivesse sido por ele [don Rodrigo], agora nós estaríamos longe... casados... vivos. Agora sei o que é o ódio, padre. Fra Cristoforo: O seu ódio é justificado. Renzo: Nunca pensei em matar. Mas agora encontro paz só pensando em como o matarei... e quando. [Fra Cristoforo, em silêncio, o conduz, sem que ele saiba, ao leito de morte de don Rodrigo- novo cenário- e aponta para ele]: Fra Cristoforo: Ele está aqui! [pausa] Mate-o! [Renzo

(continuação)

olha assustado para don Rodrigo]. Nessuno ti punirà per questo.[don Rodrigo vomita e Fra Cristoforo apara o vômito com seu lenço]. Fra Cristoforo: Sai perché mi sono fatto frate? Ho ucciso un uomo. Era un arrogante. Ma io mi sentivo nel giusto... e ho pensato di potermi sostituire a Dio nel giudizio. Ma quando l'ho visto morto davanti a me, ho capito che ero solo un assassino [...] [Renzo, ao ver don Rodrigo agitado, pergunta a fra Cristoforo]: Renzo: Cosa vuole? Fra Cristoforo: Forse acqua o forse... il perdono. [Renzo se abaixa para lhe dar de beber e diz]: Renzo: Sentite, io... io vi perdono. [Renzo dá água a don Rodrigo e, imediatamente, avista Lucia da porta, no meio da multidão; corre atrás dela, interrompendo a cena].	olha assustado para don Rodrigo]. Ninguém punirá você por isso. [don Rodrigo vomita e Fra Cristoforo apara o vômito com seu lenço]. Fra Cristoforo: Sabe por que eu me tornei frei? Matei um homem. Era um arrogante. Mas eu me sentia o justo... e pensei que poderia me colocar no lugar de Deus no juízo. Mas quando o vi morto diante de mim, entendi que eu era só um assassino [...] [Renzo, ao ver don Rodrigo agitado, pergunta a fra Cristoforo]: Renzo: O que ele quer? Fra Cristoforo: Talvez água ou talvez... o perdão. [Renzo se abaixa para lhe dar de beber e diz]: Renzo: Escutai, eu ... eu vos perdoo. [Renzo dá água a don Rodrigo e, imediatamente, avista Lucia da porta, no meio da multidão; corre atrás dela, interrompendo a cena].

Fonte: Archibugi (2004).

Antes de analisar essa sequência, vale descrever, primeiramente, a informação de um encontro precedente vivido pelas duas personagens. Na adaptação de 2004, ao contrário das demais, há uma cena anterior a esta, com poucos segundos de duração, em que don Rodrigo e Renzo se encontram. A cena, cujo diálogo é transcrito a seguir, ocorre quando Renzo vai à procura de Lucia, na casa de donna Prassede, mas a sua empregada o expulsa da frente da casa, pois pensou que ele tinha vindo transmitir a peste. Don Rodrigo estava ali, diante da casa, em sua carruagem, quando viu Renzo e ordenou aos seus capangas que o trouxessem até ele. Assim, don Rodrigo aponta uma arma para Renzo e inicia o seguinte diálogo:

Quadro 32 - Renzo com don Rodrigo

Diálogo em italiano – adaptação de Archibugi (2004)	Diálogo em português – adaptação de Archibugi (2004)
Don Rodrigo: È da tanto tempo che voglio guardarti da vicino. Chi sei? Cos'hai? Perché te? Renzo: Io so amarla. Sento quello che vuole. Voglio che sia contenta. Sentirla ridere.... Non penso solo a me.	Don Rodrigo: Faz muito tempo que queria te ver de perto. Quem é você? O que você tem? Por que você? Renzo: Eu sei amá-la. Ouço o que ela quer. Quero que seja feliz. [quero] Ouvi-la rir... Não penso só em mim.

Fonte: Archibugi (2004).

Renzo se mostra assustado, e, em seguida, don Rodrigo encosta a arma no peito do rapaz, no qual vê uma ferida, que indica contaminação pela peste. Então, don Rodrigo sorri de modo sarcástico, desiste de matá-lo e o joga no meio da rua. A câmera é subjetiva e acompanha todos os movimentos de don Rodrigo, mostrando para o telespectador o olhar de don Rodrigo.

Vale dizer que, em nenhum momento, Renzo se altera ou tenta revidar; por mais assustado que esteja, ele parece conseguir manter seu controle emocional do início ao fim, o que demonstra a construção de uma personagem emocionalmente equilibrada, que pensa antes de agir e, portanto, totalmente diferente do Renzo impetuoso, tal como retratado por Manzoni e pelas adaptações anteriores. Depois dessa rápida cena, don Rodrigo consegue entrar à força na casa onde estava hospedada Lucia e tenta violentá-la, mas desiste, e, posteriormente, Renzo aparece no lazareto, sendo assistido por fra Cristoforo. É ali onde ocorre a sequência cujo diálogo foi transcrito no quadro 31.

Voltando ao diálogo entre Renzo e fra Cristoforo, registrado no quadro 30, constato que a adaptação de Archibugi (2004) traz um fra Cristoforo muito mais compenetrado, sério e de poucas palavras. Ele mantém o mesmo tom de voz calmo do início ao fim da sequência. Dentre as três adaptações, o fra Cristoforo construído pela adaptação de Archibugi é o único que demonstra empatia por Renzo, conforme se observa em suas falas: "Você tem razão; O teu ódio é justificado" ("Hai ragione."; "Il tuo odio è giustificato").

No que se refere aos elementos cênicos, ao contrário das adaptações anteriores, na adaptação de Archibugi (2004), a iluminação se dá em luz frontal, e percebemos uma movimentação de "vai e vem" da câmera que, ora se aproxima de Renzo, em primeiro plano, ora se afasta, em um plano geral, mostrando outras personagens no fundo, que representam pessoas contaminadas com a peste ou em recuperação. Fra Cristoforo, no que lhe concerne, é enquadrado em pé de frente para a câmera, mas de costas para Renzo, que, por sua vez, está mais distante, sentado, em frente aos outros doentes ao fundo, mas ainda de frente para a câmera.

Figura 57 - Renzo e Fra Cristoforo no lazareto

Fonte: Archibugi (2004).

Nesta adaptação, fra Cristoforo não anuncia a Renzo que don Rodrigo está ali, nem faz um sermão sobre o perdão, como nas adaptações anteriores. Aqui, a personagem demonstra o perdão mais com as suas atitudes do que com as suas palavras, usando o seu próprio testemunho de vida, o qual conta para Renzo enquanto cuida de don Rodrigo. A única menção de tentativa de convencimento de perdão feita por Fra Cristoforo encontra-se na fala: "Talvez água ou talvez... o perdão" ("Forse acqua o forse... il perdono"), usada pelo frei para responder a Renzo, quando este pergunta-lhe o que don Rodrigo quer.

As poucas palavras de fra Cristoforo e seus gestos de cuidado para com don Rodrigo impulsionaram Renzo a perdoar. Esta é a única entre as três adaptações em que Renzo dirige a palavra a don Rodrigo e em que ele fala claramente que o perdoa, apesar de ser a adaptação em que menos se fala de perdão, pois o perdão é retratado aqui de modo mais gestual do que verbal. Assim, a imagem de Renzo dando água a don Rodrigo (conferir a próxima figura) se mostra um texto que tem muito a dizer aos telespectadores, pois trabalha diretamente com o "mostrar" do qual fala Hutecheon (2011). Essa estratégia adotada por Archibugi (2004) dá à temática do perdão, nesta adaptação, o efeito de sentido de um milagre, pois assim que Renzo falou para don Rodrigo que o perdoava, ele viu imediatamente Lucia, que ele, por sua vez, pensava que tivesse morrido com a peste.

Figura 58 - Renzo dando água a don Rodrigo

Fonte: Archibugi (2004).

Aqui, fra Cristoforo surpreende Renzo, assim como surpreende os telespectadores, principalmente aqueles que não conhecem a trama e que não assistiram às adaptações anteriores. Ele conduz Renzo ao leito de don Rodrigo sem dizer aonde estão indo e, só diante de don Rodrigo, Fra Cristoforo revela que se consagrou à vida religiosa por conta de um assassinato que cometeu contra um homem de quem era rival em sua juventude, conforme vemos no trecho do diálogo transcrito a seguir: "Fra Cristoforo: Sabe por que eu me tornei frei? Matei um homem. Era um arrogante. Mas eu me sentia no justo... e pensei que poderia me colocar no lugar de Deus no juízo. Mas quando o vi morto diante de mim, entendi que eu era só um assassino [...]".

Na adaptação de 2004, Fra Cristoforo ganhou um espaço muito pequeno em relação à construção dessa personagem, se comparado às adaptações anteriores e ao texto-fonte. Isso, com certeza, não foi algo que se deu ao acaso, mas contitui uma estratégia de ressignificar o papel dessa personagem no texto adaptado. De acordo com Stam (2006, p. 41): "Uma narratologia comparativa da adaptação também examina as formas como as adaptações adicionam, eliminam ou condensam personagens." Com isso, tal adaptação, diferentemente das outras, não faz um *flashback* de sua história de vida e, desse modo, os telespectadores não têm acesso aos pormenores de sua conversão. O resultado disso é que o público descobre, juntamente com Renzo, o segredo de Fra Cristoforo, revelado apenas no final da minissérie, gerando uma mudança na imagem da personagem diante dos telespectadores. Junto ao leito de don Rodrigo, o enquadramento da câmera segue um plano geral, o qual dá ao telespectador uma visão aberta e ampla de todo o cenário. Só ocorre enquadramento em primeiríssimo

plano no momento em que don Rodrigo vomita e, mesmo assim, esse enquadramento dura pouquíssimos segundos, conforme mostra a figura 59.

Figura 59 - Fra Cristoforo aparando o vômito de don Rodrigo com seu lenço

Fonte: Archibugi (2004).

Aqui, assim como na adaptação de 1967, há muitas pausas de silêncio, mas, ao contrário daquela, nesta adaptação tal silêncio é preenchido pelo fundo musical de volume baixo e ritmo lento, construindo uma atmosfera de ternura e reflexão. Essa atmosfera, por sua vez, difere-se daquela atmosfera fúnebre construída pela adaptação de 1967 e da atmosfera angustiante da adaptação de 1989. Temos então um elemento importante na ressignificação dessa sequência na minissérie de Archibugi (2004), a trilha sonora. No audiovisual, esse elemento "nos conecta ao espetáculo a que assistimos na tela, pois invoca uma dimensão de profundidade e interioridade emprestada das reações de nossos próprios corpos ao ouvirmos à insistente produção de ritmos, tonalidades de cores e mudanças na dinâmica." (KRAMER, 1991, p. 18 apud HUTCHEON, 2011, p. 95).

Na tentativa de seguir uma análise comparativa entre as três adaptações de acordo com o modelo de análise de Stam (2006), sistematizado no quadro 1, no capítulo 1, proponho uma breve retomada dessas adaptações, antes de fechar este capítulo e passar às considerações finais desta pesquisa.

Com relação à autoria, das três minisséries apresentadas, as duas primeiras foram produzidas pela Rai; apenas a terceira teve a produção de um canal privado, o canale 5, e sua direção é feita por uma mulher. A primeira adaptação (BOLCHI, 1967) é ainda em preto e branco e está inserida na época em que a televisão pública detinha o monopólio da

comunicação, pautado na noção de serviço público. A ideia naquele contexto era a de promover a língua, a cultura e a literatura dos grandes clássicos. Por isso, havia uma preocupação exacerbada com a "fidelidade" ao texto literário, o que resultou na maior minissérie de todas, com oito capítulos. A minissérie tenta retratar tudo de maneira mais parecida possível com o livro e conforme os objetivos da época, também didática, por meio da presença de uma *voice-over*, que se assemelha à figura do narrador onisciente do texto literário, que direciona toda a trama e é responsável por descrever minuciosamente os aspectos psicológicos das personagens.

Outro recurso usado na adaptação de Bolchi foi a reprodução da variação do italiano padrão, o *italiano standard letterario* (BERRUTO, 2008), deixando as falas das personagens muito próximas às falas registradas no texto literário, ou seja, um italiano mais literário e pomposo. Para isso, há ocorrências do tempo verbal no "passato remoto", de pronomes já em desuso na linguagem oral, como "colui, costei, codesto", e de outros termos que não fazem mais parte do repertório lexical do italiano contemporâneo. Isso soa muito estranho para quem assiste à minissérie, atualmente, pois o italiano falado pelos atores é muito distante do registro contemporâneo de fala.

A gravação em DVD dos oito capítulos dessa série traz extras de uma programação comemorativa da Rai, que homenageia o centenário do escritor Alessandro Manzoni e em que são explicadas, capítulo a capítulo, as cenas e suas representações, visto que fazia parte do plano da Rai, naquela época, divulgar o cânone para a população. A produção em DVD conta ainda com um folheto explicativo em que constam as informações básicas da produção televisiva

A segunda minissérie, assinada por Salvatore Nocita (1989), foi a primeira em cores e teve uma co-produção internacional milionária semelhante a uma produção cinematográfica e, por isso, a música ficou a cargo de Ennio Morricone, grande compositor, arranjador, maestro, responsável pela trilha sonora de muitos filmes do cinema italiano. A escolha do elenco foi, sem dúvida, um ponto forte nesta produção. Como uma maneira de quebrar um pouco da rigidez do texto manzoniano, Nocita escalou, para o papel de don Abbondio, uma das personagens principais da trama, Alberto Sordi, que se consagrou como um dos maiores nomes do cinema italiano, pois exerceu em sua carreira atividades de ator, diretor e comediante. O ator foi responsável por imprimir um caráter cômico à personagem de Manzoni, que sendo um homem fraco e covarde não tinha grande expressividade na literatura.

A adaptação de Nocita (1989), ao contrário da adaptação de Bolchi (1967), não apresenta um caráter didático, embora privilegie, na maior parte dos casos, o registro literário.

A variação da língua é um pouco mais próxima ao italiano *neo-standard* (BERRUTO, 2008), que compreende um italiano médio-culto. Apesar de a maior parte dos atores serem estrangeiros e as gravações serem em inglês, o que não permite tanta naturalidade para registros de italiano regional, a variação diatópica é bem marcada, mesmo na fala dublada, apenas para representar personagens estrangeiras que exercem domínio sobre o território lombardo.

A linearidade da narrativa é sutilmente modificada, pois já não começa com don Abbondio sendo ameaçado pelos capangas de don Rodrigo, mas, sim, com uma cena explícita de assédio de don Rodrigo para com Lucia. A censura nessa época na televisão já não fazia mais sentido, de modo que foi possível incluir uma cena na qual Renzo tenta beijar Lucia, embora ela o tenha repreendido por essa atitude. Nessa produção, ao contrário da adaptação anterior, o diretor faz uso muitas vezes do *flashback* como recurso para caracterizar as personagens, algo que era feito na primeira adaptação por meio de um narrador.

Por último, a terceira adaptação (ARCHIBUGI, 2004) é a única produzida em canal comercial e, assim como a segunda minissérie, foi uma produção bastante cara para a televisão, em torno de 10 milhões de euros. 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.

Ainda como recurso de atualização no texto adaptado, Archibugi recorreu a uma linguagem mais fluída que as produções anteriores, embora mantivesse em alguns momentos o uso do "voi" como pronome de tratamento formal para o singular. Assim, considero que a adaptação assume um registro de variação que oscila entre o *italiano neo-standard* e o *italiano parlato colloquiale* (BERRUTO, 2008); isso significa que vai de um italiano culto (mas não literário) a um italiano mais próximo do registro oral coloquial. Apesar de ser a adaptação de menor duração, com apenas dois capítulos, muitas inserções são feitas na história para criar a ideia de um triângulo amoroso entre Renzo, don Rodrigo e Lucia. Assim, a minissérie de Archibugi dá à figura feminina um destaque inédito entre as adaptações, talvez exatamente pelo fato de a adaptação ter sido dirigida por uma mulher.

Dentre as categorias de análise das adaptações audiovisuais elencadas por Stam (2006), a personagem é a mais importante para este trabalho e, como toda pesquisa se baseia em um recorte, foi com base nessa categoria que eu me detive neste capítulo. Sendo assim, passo, em seguida, à retomada da construção das seis personagens aqui analisadas.

Don Abbondio ganha traços de ironia na sua caracterização, na minissérie de Bolchi (1967). A atuação de Tino Carraro traz um exagero na expressividade facial da personagem, que, dentre todas as minisséries, parece-me aquela que mais se aproxima da caracterização do texto literário. A força de Don Abbondio é nula diante de don Rodrigo e dos *bravi*, o que demonstra seu caráter patético de covardia. Contudo, a personagem adquire força diante de Renzo, por ser este um rapaz iletrado e ingênuo, a quem don Abbondio ludibria com o seu *latinorum*.

Dentre as três minisséries, don Abbondio ganha maior destaque na minissérie de Nocita. (1989), em que a covardia e a ironia dão lugar à comicidade. A atuação de Alberto Sordi conferiu à sua personagem um pouco mais de leveza e dinamicidade, atenuando a acidez do humor de don Abbondio na adaptação anterior, já que ele costumava se lamentar, fofocar e não tinha muita empatia com seus paroquianos. Alberto Sordi fez uso da sua atuação cômica de modo muito natural a ponto, inclusive, de deixar na sua fala alguns registros da variação diatópica de Roma, fato pelo qual ele recebeu muitas críticas na época.

Na adaptação de Archibugi (2004), porém, não houve espaço para comicidade, ainda que o ator Paolo Villaggio fosse um cômico de muito prestígio na Itália. Por outro lado, nem tampouco a covardia se destacou nessa adaptação; ao contrário, foi a seriedade que fez a diferença na construção desse don Abbondio. Apesar de se fazer presente em contextos variados da vida cotidiana do vilarejo e ser o único don Abbondio que tem contato direto com don Rodrigo, o pároco é o que menos aparece e o que ganha menos destaque dentre as três adaptações. Bem diferente da construção de don Abbondio é a construção de fra Cristoforo, um religioso que, ao contrário de don Abbondio, entrou vocacionado para a vida eclesiástica.

Bolchi (1967) constrói um fra Cristoforo piedoso, solícito e amoroso com aqueles que lhe pedem ajuda. Apesar de ter nascido rico, fez-se pobre para servir ao próximo. O seu processo de conversão é que o torna empático e, por isso, Bolchi dá muito destaque aos *flashbacks* para mostrar ao telespectador o passado do frei. A personagem nesta adaptação é incapaz de emitir juízos de valor, acredita no ser humano e na providência divina, providência essa muito evidenciada no texto de Manzoni. A tranquilidade e a calma da personagem são traços contínuos durante os episódios dessa produção; somente ao discutir com don Rodrigo se permite aumentar o tom de voz, mas ainda sim com muito respeito.

O fra de Cristoforo de Nocita (1989), por sua vez, traz um traço de força que o distingue da personagem nas demais adaptações. A impulsividade é um traço muito marcante, que se contrapõe à tranquilidade presente no fra Cristoforo de Bolchi. Essa impulsividade é revisitada, por exemplo, nas memórias de seu duelo com outro jovem a quem assassinou na

sua juventude. Desse modo, assim como os *flashbacks* de Bolchi indicavam ao telespectador as justificativas de um fra Cristoforo pacífico, em Nocita os flashbacks indicam resquícios de ímpeto e fome de justiça. Esse ímpeto é marcado pelo tom de voz enérgico durante toda a minissérie e por seus movimentos vigorosos e seu olhar confrontante. Essa caracterização de força o torna menos próximo de Renzo e Lucia, apesar de suas falas serem muito parecidas com as falas do fra Cristoforo da primeira adaptação.

Já na adaptação de Archibugi (2004), temos um fra Cristoforo tão tranquilo e pacífico quanto aquele construído por Bolchi. Contudo, um pouco menos protetor que na minissérie de Bolchi, porém, mais atento e silencioso. Ao contrário das adaptações anteriores, essa personagem não revive suas memórias em *flashback* nem tem contato com don Rodrigo antes do lazareto. Fra Cristoforo é ressignificado com um discurso muito atual e tolerante, considerado progressista para um líder religioso daquela época. Por esse motivo, ele nunca diz o que Renzo e Lucia devem fazer, mas usa de perguntas inteligentes para com Renzo e de reflexões coerentes para com Lucia, de modo a deixar que essas personagens descubram por si mesmas o que é melhor para elas. Dentre todas as adaptações, esse é o fra Cristoforo que menos se faz presente na narrativa. Para fechar a caracterização das personagens religiosas, passo a seguir à caracterização da monaca di Monza nas três adaptações.

Getrude, conhecida como a monaca di Monza, é, talvez, a personagem mais rememorada do romance *I promessi sposi*, depois dos protagonistas, Renzo e Lucia. Tanto é assim que muitos filmes e até mesmo uma minissérie foram produzidos a partir da sua narrativa. Bolchi deu à monaca di Monza um episódio exclusivo, quase que totalmente constituído por flashbacks de sua infância e juventude antes de ela entrar no convento e quase nada do seu envolvimento com o amante Egidio, o que demonstrou um apagamento na narrativa, marcado, provavelmente, por uma censura. Isso é perceptível por meio da omissão dos encontros do casal, assim como dos detalhes dessa relação. Esse apagamento, conforme comentei nas minhas análises, também se fez presente no texto literário, entretanto foi usado por Manzoni como uma estratégia para que o leitor pudesse completar essa lacuna como quisesse.

Todavia, na adaptação de Nocita (1989), essa lacuna foi preenchida, e a monja foi ressignificada como uma mulher irônica, sensual e submissa ao seu amante. Essa submissão foi elaborada por meio da agressividade do amante Egidio com a monja, o que retoma uma ideia de fetiche e violência mostrada no filme *La vera storia della monaca di Monza* (OBLOWSKY,1980). A vivacidade da personagem é construída com o auxílio do enquadramento das câmeras no seu rosto e nos seus olhos, em primeiro plano fechado. A

personagem, ao contrário da primeira minissérie, não se limita ao hábito religioso; ela aparece também de camisola e com os cabelos soltos, denotando sensualidade.

Já na adaptação de Archibugi (2004), Gertrude é chamada de Signor Virginia, ao contrário das adaptações anteriores, porém ela é nominada assim apenas uma vez pela madre superiora, em uma cena que não foi analisada aqui. Nessa adaptação, a monja é mais impetuosa e despudorada. Com isso, as cenas de sexo entre ela e seu amante, Egidio, são mais explícitas, assim como o seu prazer, censurado nas adaptações anteriores. Aqui, a personagem tem uma filha, ao contrário das adaptações anteriores, e confronta com mais assertividade aqueles que a desaprovam. Um fato importante é que essa é, dentre as três minisséries, a única dirigida por uma mulher, o que sustenta a minha hipótese de que, por isso, as mulheres foram apresentadas de uma forma diferente, mais compatíveis com a imagem feminina do século XXI. Saindo do âmbito religioso, passo à caracterização do principal culpado pela separação de Renzo e Lucia: don Rodrigo.

Don Rodrigo é o grande vilão da narrativa manzoniana, mas ele praticamente não aparece no romance, e pouco sabemos a seu respeito. Desse mesmo modo, ele é construído na minissérie de Bolchi (1967) com um tom agressivo e expressões faciais antipáticas. Assim, como no texto literário, don Rodrigo aparece pouco e, dentre todas as minisséries, é nessa em que ele está menos em evidência.

Em Nocita (1989), porém, don Rodrigo se mostra um pouco mais e tem uma aparência física mais próximo do que aquela que se espera de um galã, não de um vilão: ele usa cabelos longos e aparece de toalha em uma das cenas na sua banheira com duas mulheres. Ele dá indícios de que está obcecado por Lucia, e seu confronto a fra Cristoforo se dá no nível das provocações e ironias, não tanto na agressividade apresentada na adaptação anterior. Don Rodrigo, apesar de estender a mão para Renzo no seu leito de morte, é ressignificado com um final surpreendente que foge aos sentimentos de piedade, mostrando-se incapaz de se arrepender, o que me faz pensar que, ao usar essa estratégia de adaptação, Nocita critica a excessiva importância da religião no texto literário. Enquanto Manzoni via em don Rodrigo a possibilidade de se redimir por meio da misericórdia e do perdão, Nocita entende que a maldade do ser humano persiste ainda diante da morte e surpreende os telespectadores com o final incomum para a personagem.

Em Archibugi (2004), don Rodrigo ganha, de fato, o status de galã com muito destaque para seu corpo, pois é focalizado algumas vezes sem camisa e enquadrado várias vezes em primeiríssimo plano. Não obstante don Rodrigo ser caracterizado como vilão, a sua impiedade é justificada por meio da sua história de vida, contada por fra Cristoforo e atenuada

por meio das atitudes de Lucia, que nessa adaptação não se mostra totalmente inocente, pois ela dá falsas esperanças a don Rodrigo. Além disso, Archibugi ressignifica don Rodrigo como um homem disposto a mudar de vida e abandonar as suas maldades, mas não pela misericórdia divina, como é visto em Manzoni e em Bolchi, mas, sim, pelo amor de Lucia. Renzo e Lucia são, entretanto, os protagonistas desse romance, e é sobre eles que discorro a seguir, começando por Renzo.

Bolchi (1967) constrói um Renzo ingênuo, de bom coração e intempestivo, tal como constrói Manzoni no texto literário. A ressignificação de Renzo nessa minissérie passa pela atuação carismática de Nino Castelnuovo, que dá à personagem veracidade nos seus gestos.
Já na adaptação de Nocita (1989), embora Renzo permaneça com sua caracterização impulsiva da minissérie anterior, nesta ele ganha ainda nuances políticas. O carisma de Renzo em Bolchi dá lugar ao engajamento do Renzo de Nocita, que é construído como um jovem questionador e sedento por justiça. Dentre as três minisséries, essa é a única que usa a sua indignação para operar mudanças, de fato o que se percebe em várias cenas, principalmente por meio do seu discurso.

Diferente de todos os Renzos, porém, é o Renzo de Archibugi (2004), que guarda com o texto literário a impulsividade e a boa índole, mas, ao contrário das adaptações anteriores, a sua impulsividade é suavizada pela doçura e pelo romantismo da personagem ressignificada. Dentre todas as adaptações, essa mostra um Renzo mais tranquilo e romântico, sem nenhum engajamento político, mas nem por isso resignado às injustiças. Para concluir a retomada das personagens analisadas nesta tese, passo à caracterização da protagonista feminina.

Lucia, apesar de ser uma das protagonistas do romance de Manzoni, não é construída pelo autor com dinamicidade. A personagem, ao contrário de Renzo não apresenta ação nenhuma nem questiona nada; ela apenas confia cegamente na providência, o que a torna, até certo ponto, "apática". Essa apatia é levada para a adaptação de Bolchi (1967), que constrói uma Lucia tímida, recatada e desinteressada em contestar a realidade. Não há nela nenhum traço de sensualidade, o que difere das adaptações posteriores.

Em Nocita (1989), por sua vez, percebe-se uma Lucia um pouco mais vivaz e falante; doce, mas ao mesmo tempo com traços de uma mulher forte, que expressa a sua opinião, como quando dá as costas a Renzo e quando confronta a monaca di Monza sobre o fato de a religiosa apoiar don Rodrigo no início do diálogo entre as duas. Essa é uma Lucia com gestos mais enérgicos se comparada à Lucia da primeira adaptação. É perceptível a atenção dada pela atriz Delphine Forest ao trabalho com o corpo, de modo que há muito mais

movimentação da personagem nessa minissérie. Ainda com relação ao corpo, Lucia se mostra mais sensual, aparece de camisola e de cabelos soltos, ainda que raras vezes.

Em Archibugi (2004), porém, o corpo de Lucia ganha mais destaque, pois a personagem aprece nua diante do espelho. Essa é a única dentre todas as minisséries em que a atriz que interpreta Lucia contracena com o ator que interpreta Renzo de modo sensual antes do casamento e na cama depois do casamento. Apesar disso, a personagem feminina não me parece tão sensual quanto na adaptação de Nocita. Todavia, Archibugi constrói uma Lucia mais preocupada em refletir sobre a sua realidade e a buscar meios de modificá-la. Desse modo, a personagem é muito mais empoderada que na adaptação anterior e ganha uma visibilidade não vista em nenhuma das demais minisséries.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O meu objetivo, nesta tese, foi analisar as adaptações televisas do romance italiano *I promessi sposi* por meio da relação que se estabelece entre língua, literatura e televisão. Isso se deu por meio de um estudo comparativo entre as três minisséries italianas produzidas em 1967, 1989 e 2004, no qual propus verificar as estratégias de adaptação adotadas em cada uma delas e os possíveis efeitos criados por meio de tais estratégias. Nesse enquadramento, analisei o modo como tais adaptações ressignificaram e retroalimentaram o clássico manzoniano a partir da construção de seis personagens com suas respectivas marcas de linguagem.

Algumas questões se puseram como centrais para nortear a minha pesquisa, conforme expus na introdução. Ao chegar às considerações finais deste trabalho, considero importante retomá-las aqui, antes de apresentar os resultados obtidos. Sendo, assim, iniciei esta pesquisa com os seguintes questionamentos:

a) que estratégias foram adotadas em cada adaptação, haja vista que o contexto social apresenta mudanças impactantes nos diversos períodos do século?

b) como a televisão italiana adaptou a linguagem e as personagens de um romance escrito no século XIX e ambientado no século XVII para os séculos XX e XXI?

c) em que essas adaptações contribuíram para ressignificar o cânone literário com o passar dos anos e fazê-lo permanecer vivo na memória coletiva da nação?

Motivada por tais indagações concernentes à adaptação de um clássico para a televisão, foi necessário revisitar as bases teóricas dos estudos de adaptação e de televisão, de tal modo que me propus a sistematizar metodologias com as quais eu pudesse aplicar à análise do produto adaptativo, considerando-o como um texto de sintaxe própria. Sendo, então, um texto o produto dessas adaptações, ele é, portanto, passível de leitura, interpretação e ressignificação. Isso se comprova com as várias ressignificações de uma mesma obra na televisão, destinada a diferentes públicos e produzidas em diferentes contextos temporais.

Em relação às estratégias adotadas em cada adaptação, pude observar que são utilizadas as mais diversas, para atingir fins específicos. No caso da adaptação de Bolchi (1967), destaquei: a utilização do recurso de *voice-over* para retomar o narrador onisciente da obra literária; a utilização do italiano padrão para disseminar o uso dessa variante e, ao mesmo tempo, exaltar o original; apagamentos de algumas cenas/situações para se adaptar às exigências da época e produção mais longa (com maior número de episódios) para trazer, com

mais detalhes, passagens do livro. Portanto, trata-se de uma minissérie com fins pedagógicos e de divulgação do cânone literário nacional. Por se tratar de um período inicial da televisão, muitos atores proviam do teatro ou do cinema e não tinham ainda habilidade com a linguagem televisiva, o que rendeu a atuação um pouco engessada, a meu ver. Além disso, o tempo de duração de cada cena e sequência era longo, praticamente não havia trilha sonora, e os recursos gráficos disponíveis eram muito escassos, como é possível observar por meio do enquadramento das câmeras e da iluminação.

Já a minissérie de Nocita (1989) lança mão de: investimento financeiro alto para se atingir alcance de público internacional, critérios específicos na escolha de elenco para "quebrar" a rigidez contida no texto manzoniano, destaque na seleção de atores famosos, como Alberto Sordi, para representar a personagem de don Abbondio, compositor famoso para desenvolver a trilha sonora, utilização do italiano *neo-standard* para se aproximar um pouco mais do italiano falado, utilização da variação diatóptica quando havia o interesse de marcar quem dominava o território lombardo, utilização do recurso de *flashback* para a caracterização das personagens e produção mais curta para se assemelhar a um filme. Dessa maneira, tal adaptação pretendeu divulgar uma releitura da obra de Manzoni, atendendo aos padrões comerciais de televisão, que não existiam 13 anos antes, na época da primeira adaptação. Assim, constatei uma gama de recursos televisivos muito maior que na primeira produção; o tempo de duração de cada cena e sequência foi abreviado se comparado ao da primeira adaptação; a velocidade aliada à trilha sonora e à atuação de atores mais experientes renderam as cenas uma maior dinamicidade, o que não se via na adaptação de Bolchi (1967).

A adaptação de Archibugi (2004), no entanto, utiliza os seguintes recursos: oscilação entre uso do *italiano neo-standard* e do italiano *parlato colloquiale* para uma linguagem mais fluída, muitas inserções na história para dar destaque ao 'triângulo amoroso' (Renzo, Lucia e don Rodrigo) e também para destacar a personagem feminina (Lucia), adaptação mais curta e com produção mais cara. Trata-se, assim, de uma minissérie criada para prender o telespectador, ao mesmo tempo em que trabalha com a imagem da mulher na sociedade. A produção de Archibugi, semelhantemente à adaptação de Nocita foi também muito cara para a época, devido à reconstrução de cenários e figurinos antigos e dispôs de todos os recursos técnicos modernos que já havia à disposição para as gravações.

No que diz respeito à produção das minisséries, constatei que, enquanto a produção de Bolchi (1967) se aproximava do estilo teatral e a de Nocita (1989) do estilo cinematográfico, a produção de Archibugi (2004), por sua vez, tendia à telenovela. A mudança no estilo de produção das três adaptações se justifica, principalmente, por

pertencerem a épocas diferentes. Da primeira adaptação para a última, são quase quatro décadas de diferença; da primeira para a segunda, 22 anos e, da segunda para a terceira, 15 anos.

Cada cultura nacional construiu, com base nas suas peculiaridades, o seu próprio cânone literário, e esse cânone pode ser visto também como um arquivo de memórias. Tais memórias são importantes para resgatar e interpretar a história de um povo e, nesse sentido, adaptar grandes clássicos a fim de fortalecer a identidade nacional é um recurso usado pelas mídias para redesenhar novas possibilidades de resistência. Assim, ressignificar narrativas que moldaram a memória de um povo é uma mostra de resistência, resistência a cenários de dominação política e social enraizados na história de uma nação.

Na construção e consolidação da Itália enquanto nação, observei, em sua gênese, um constante embate de forças moldadas pela linguagem. Diante disso, a escolha de um italiano padrão capaz de assumir a posição de língua nacional acarretou uma grande discussão trazida, primeiramente pela literatura, ganhando força com Manzoni; em seguida, na constituição de políticas linguísticas, destacando-se no regime fascista e, posteriormente, no surgimento dos meios de comunicação de massa, como o rádio e a televisão. Nesse enquadramento, as adaptações televisivas do romance *I promessi sposi* consolidam essa obra no cânone literário, à medida que elas constroem múltiplas imagens que ressoam na cultura, ressignificando a obra e, no caso das adaptações mais recentes, ressignificando também as adaptações anteriores. Desse modo, a obra ganhou visibilidade e, consequentemente, outros sentidos, e a televisão foi um elemento decisivo nesse processo.

Se, por um lado, a televisão reflete os modelos linguísticos e culturais de uma sociedade, por outro, ela também cria e impõe novos modelos aos seus telespectadores. Nesse caso, vale ressaltar que, como espelho da sociedade, reflete não somente a língua dos seus telespectadores (chamada, tecnicamente, nos estudos linguísticos, de *italiano trasmesso*), mas também as suas ideologias e os seus hábitos culturais, fazendo isso por meio de três macro-gêneros de sua programação: informação, entretenimento e ficção. A televisão atende, assim, aos seus próprios interesses que mudam de acordo com o contexto histórico e social, e são muitas as causas que levam essa mídia a adaptar obras literárias, mas todas elas passam pelo fator econômico.

Nesse sentido, o mecenato (LEFEVERE, 2007) é claramente percebido na adaptação de Bolchi (1967), por ter sido essa a primeira adaptação manzoniana televisiva produzida para atender os propósitos da *paleotelevisione* que, por sua vez, eram difundir a língua nacional por meio de grandes clássicos da literatura, assim como ocorreu na adaptação

fílmica de Mário Camerini (1941), encomendada pelo regime fascista para divulgar a ideologia do nacionalismo. O mecenato, então, em ambos os casos, foi responsável por dar visibilidade nacional ao romance determinado diretamente, nesses casos, pelo elemento ideológico. Na adaptação de Nocita (1989), o elemento econômico foi decisivo no mecenato diferenciado pelos altos custos que a produção assumiu e o elemento de status também se fez presente na figura de Nocita, como diretor de grande expressividade. No caso da adaptação de Archibugi (2004), houve uma aproximação da temática para o século XXI e teve como base principal colocar a mulher no centro das estratégias de ressignificação. É interessante observar, aqui, como o romance ganhou outras ressignificações também sob o ponto de vista linguístico, de acordo com o passar dos anos, em cada uma das adaptações, saindo de uma variedade padrão baseada no registro literário (1967), passando por uma variedade padrão culta, porém menos literária (1989), até chegar ao italiano falado coloquial (2004).

Os resultados expostos me levam a afirmar que as ressignificações ampliam as possibilidades de interpretação do texto, tanto o literário quanto o próprio texto televiso, além de consolidarem um processo de atualização da obra, sendo que essa atualização se apresentou de modo mais contundente na terceira adaptação, não apenas por ela estar inserida em um contexto histórico mais recente, mas por outros fatores, dentre eles, a sua extensão de episódios. Isso se deve aos novos formatos que assumiu a TV atual, a qual privilegia as produções seriais (em detrimento das minisséries), responsáveis por fidelizar o público. A redução dos episódios é, então, uma marca perceptível ao longo da história da TV. Por conseguinte, a primeira adaptação do romance manzoniano, feita por Bolchi, em 1967, tinha oito episódios; já a segunda, de Nocita, em 1989, tinha cinco e, por fim, em 2004, a adaptação de Archibugi apresentou apenas dois episódios. Isso demonstra que, embora seja reduzido o espaço para as adaptações literárias na TV, ele ainda existe e se tornou uma tendência na televisão moderna, seja ela pública ou privada.

Enquanto na adaptação de Bolchi (1967), a língua privada de características regionais foi a estratégia para atingir o objetivo didático da RAI, a inserção de uma língua marcada pelo regionalismo foi utilizada por Archibugi (2004) para atingir o seu objetivo: aproximar a fala das personagens do contexto real. Assim, constatamos que, quando se trata de adaptação, o que em uma época não é permitido, em outra pode servir de estratégia para alcançar os objetivos propostos pelos adaptadores. As estratégias, portanto, variam de acordo com o contexto no qual uma obra é ressignificada, assim como com os propósitos que subjazem à poética vigente e os efeitos causados por essas ressignificações.

A trajetória de uma pesquisa científica desta natureza é marcada por muitos desafios. Refazer uma historiografia das ressignificações de um romance canônico se mostra uma tarefa árdua já na sistematização dos títulos que foram adaptados. Embora exista uma fortuna crítica enorme a respeito do romance *I promessi sposi*, a maior parte dela está inserida no campo da literatura. Se comparado à vasta produção científica nos estudos literários, o estudo das adaptações dessa obra se apresenta muito escasso, e mais ainda quando dizem respeito à televisão, já que a maioria deles se concentram no âmbito do cinema.

Para quem está fora da Itália, esse intento se torna ainda mais desafiador, visto que não dispomos de uma fortuna crítica suficiente nas bibliotecas e livrarias brasileiras. Diante disso, precisei importar muitos materiais da Itália e comprar alguns artigos em formato digital, já que na Europa, diferente do que acontece no Brasil, principalmente na área das humanidades, nem todas as revistas disponibilizam seus artigos gratuitamente. No que concerne ao acesso do material audiovisual, isso se tornou outra dificuldade. Devido à forte política de proteção dos direitos autorais na Itália, poucos materiais são disponíveis no youtube de modo integral, e o acesso à plataforma RAI, que disponibiliza a gravação dos seus programas, até mesmo os mais antigos (como é o caso da minissérie de Bolchi, de 1967), é vetado aos usuários que estão fora do território italiano. Para minimizar as condições desfavoráveis na qual me encontrava enquanto pesquisadora, busquei por meio de recursos próprios, uma parceria com uma universidade italiana na qual eu pudesse realizar um estágio sanduíche. Assim, no segundo semestre de 2019, estando em solo italiano, pude ampliar as minhas possibilidades de estudo.

Após as discussões trazidas nas minhas análises, posso afirmar que a realização desta pesquisa me permitiu apresentar o processo de adaptação, parte dos Estudos de Tradução, como algo positivo, no qual as mudanças são salutares e necessárias para manter viva a imagem de uma obra e ressignificá-la no cânone literário nacional. Sendo assim, corroboro com a visão de Stam (2016), ao afirmar que a tradução tem o mesmo valor da obra original, e com Lefevere (2007), ao dizer que os reescritores são tão importantes quanto os próprios autores (e na verdade, eles são autores do texto reescrito ou, neste caso, adaptado), fato pelo qual se justifica, nesta tese, o diálogo entre tais autores para a composição do quadro teórico apresentado. Por esse prisma, ratifico que o termo “ressignificação” me pareceu o mais adequado para se referir ao produto da adaptação, considerando esse produto sempre como outro texto, com significados transformados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTONI Roberto. **I Prosposi Messi di Alemanzo Sandroni**. Milano: Casa Editrice Dardo, 1975.

ALFIERI, Gabriella. (2009). Lingua e identità. *In*: TRIFONE, Pietro (a cura di). **Lingua e identità**. Una storia sociale dell'italiano. Roma: Carrocci editore, 2012.

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

ALFIERI, Gabriella; FIRRINCIELI, Federica; GIULIANO, Mariella; IANNIZZOTTO, Stefania; MOTTA, Daria. Il parlato oralizzato della fiction tra paleo e neotv. *In*: MAURONI, Elisabetta; PIOLETTI, Mario (org.). **L'italiano televisivo 1976-2006**, Atti del Convegno di Milano (15-16 giugno 2009). Firenze: Accademia della Crusca, 2010. p. 83-182.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação**: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: UNESP, 2005.

AMORIM, Marcelo Álvaro de. **Da adaptação à transconstrução**: antropofagia como uma metodologia translocal. Acta Scientiarum. Language and Culture, Maringá, v. 40, n. 2, jul.-dez. 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/327735547_Da_adaptacao_a_transconstrucao_antropofagia_como_uma_metodologia_translocal. Acesso em: 02 fev. 2020.

ANDERSON, Benedict. (1983). **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ANGELA, Allegria. Il metodo mafioso: la forza di intimidazione del vincolo associativo e la condizione di assoggettamento ed omertà. **Diritto.it**, 2011. Disponível em: https://www.diritto.it/il-metodo-mafioso-la-forza-di-intimidazione-del-vincolo-associativo-e-la-condizione-di-assoggettamento-ed-omerta/#:~:text=416%20bis%20c.p.%20comma%20terzo,la%20gestione%20o%20comunque%20il. Acesso em: 10 mar. 2020.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. Tradução: Rachel Araújo de Baptista Fuser; Fausto Fuser; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ATAIDE, Antonio Marcio. **Più famoso che conosciuto**: panorama da recepção de I promessi sposi no Brasil (1843-2012). 2016. Tese (Doutorado em Língua, Literatura e Cultura Italianas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. Discourse in the novel. *In*: HOLQUIST, Michael (ed.). **The Dialogic Imagination**: Four Essays. Tradução: Caryl Emerson; Michael Holquist. University of Texas Press: Austin, 1981. p. 259-422.

BALDI, Guido; GIUSSO, Silvia; RAZETTI, Mario. **La letteratura**. L'età napoleonica e il romanticismo. Torino: Paravia, 2007. 4 v.

BARBIERI E. e ANGIOLINI S. *I promessi sposi*. Milano: Edifumetto, 1973.

BASSNETT, Susan. (1980). **Estudos de tradução.** Tradução: Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcelos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

BEAUGRANDE, Robert de; DRESSLER, Wolfgang. **Introduction to text linguistics**. London: Longman, 1981.

BECCARIA, Gianluigi. (1988). **Italiano antico e nuovo**. Milano: Garzanti, 1992.

BELIZÁRIO, Edvaldo Sampaio. A peste como figura de compaixão no "I promessi spsosi", de Alessandro Manzoni. 2005. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italianas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. 112 páginas.

BERRUTO, Gaetano. (1993). Le varietà del repertorio. *In*: SOBRERO, Alberto A. (org). **Introduzione all'italiano contemporaneo**. La variazione e gli usi. Bari: Editori Laterza, 2008. p. 4-36.

BERRUTO, Gaetano. **Prima lezione di sociolinguistica**. Roma: Editori Laterza, 2006.

BERRUTO, Gaetano. **Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo**. La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1987.

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

BÍBLIA, N. T. Romanos. *In* BÍBLIA ON. Português. **Bíblia Sagrada on Line**. Matosinhos, 2019-2021. Disponível em: https://www.bibliaon.com. Acesso em: 20 nov.2020

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

BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

BUNKER, Max; PERUCCA, Dario. I Promessi sposi. **Alan Ford Special**, n. 16, mag. 1997. (Primeira série)

BURKE, Peter. **Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa Moderna**. São Paulo: Unesp, 2010.

CALVINO, Italo. (1982). **Mondo scritto e mondo non scritto**. Milano: Mondadori, 2002.

CALVINO, Italo. Os noivos: o romance das relações de força. *In:* CALVINO, Italo. **Assunto encerrado** – discursos sobre literatura e sociedade. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 316-328.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPANILE, Achille; RODARI, Gianni; CIPRIANI, Ivano. Dal *Conte di Montecristo* ai *Promessi Sposi* (passando per Melissa): l'Italia all'ombra degli sceneggiati. **Between**, v. 6, n. 11, mag./may. 2016.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

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

CERVELLI, fuga dei. **Encliclopedia Treccani**, [s.d.]. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/fuga-dei-cervelli_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29/. Acesso em: 7 fev. 2021.

COMMEDIA all'italiana. **Enciclopedia Treccani**, [s.d.]. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-all-italiana_(Enciclopedia-del-Cinema)/. Acesso em: 10 mar. 2020.

CORRÊA, Silvana Aparecida Domingos. **A História tecida e destecida em I Promessi Sposi e Memorial do convento**. 2003. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

CUNHA, Karine Marielly Rocha da. **Proposta de um trabalho lexicográfico para as notas de rodapé da obra adaptada I promessi Sposi de Alessandro Manzoni**. 2010. Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

D'ACHILLE, Paolo. **L'italiano contemporaneo**. Bologna: Il Mulino, 2006.

DE FORNARI, Oreste. **Teleromanza. Mezzo secolo di sceneggiati & fiction**. Alessandria: Falsopiano, 2011.

DE MAURO, Tullio. **Storia linguistica dell'Italia unita**. Bologna: Zanichelli, 2008.

DOSSI, Sandro. (1986). **I Promessi diavoli**. Novara: Divisione Editoriale RW Edizioni, 2013. pp. 149-164.(Serie Geppo)

ECKERMANN, Johann Peter. **Conversações com Goethe**. Tradução: Luís Silveira. Lisboa: Vega, 2007.

ECO, Umberto. A inovação no seriado. *In*: ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 120-139.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: **Sobre a literatura**. 2. ed. Rio de janeiro: Record, 2003.

ECO, Umberto. **Quase a Mesma Coisa** – experiências de tradução. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELLIS, John. The literary adaptation. **Screen 23**, v. 23, n. 1, p. 3-5, mai. 1982. Disponível em: https://doi.org/10.1093/screen/23.1.3. Acesso em: 02 nov. 2019.

ENEI, Bruno. **Aulas de literatura italiana e desafios críticos**. Ponta Grossa: Toda Palavra, 2010.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *In*: HOLMES, James Stratton; LAMBERT, José; VAN DEN BROECH, Raymond (Ed.). **Literature and Translation**: New Perspectives in Literary Studies. Leuven: Acco, 1978.

FANTOZZI. **Vocabolario Treccani**, [s.d.]. Disponível em: http://www.treccani.it/vocabolario/fantozzi. Acesso em: 10 mar. 2020.

FARACO, Carlos Alberto. **História da língua**: uma introdução ao estudo da história das línguas. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

FARNÉ, Roberto. **Buona Maestra TV**: la RAI e l'educazione da Non è mai troppo tardi a Quark. Roma: Carocci Editore, 2003.

GALETTA, Giuseppe. La rappresentazione de I Promessi Sposi nelle Arti Visivi. **Researchgate**, 1 jun. 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/259258906_La_rappresentazione_de_I_Promessi_Sposi_nelle_Arti_Visive. Acesso em: 01 mai. 2020.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Unb, 2009.

GAZZARRI, M.; ZANIBONI, S. *I veri promessi sposi a fumetti*. Firenze: Sansoni, n. 1, 1967.

GENETTE, Gerard. (1982). **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2010.

GNERRE, Maurizio. (1985). **Linguagem, escrita e poder**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

GOMEZ, Peter; TRAVAGLIO, Marco. **Regime**. Milano: RCS Libri S.P.A., 2004.

GRASSO, Aldo. (org.) **Enciclopedia della televisione**. 2 ed. Milano: Garzanti, 2002.

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

GRENDENE, FILIPPO. I promessi sposi: riletture fra cinema e storia. *In*: BATTISTINI, Lorenzo; Caputo, Vicenzo; DE BLASI, Margherita et al. **La letteratura italiana e le arti**. Roma: Adi, 2018, p. 130- 142. Disponível em: https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Grendene.pdf . Acesso em: 14 de jun. 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HATTNHER, Álvaro Luiz. Quem mexeu no meu texto. *In:* **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 16, 2010.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Tradução: Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

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

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. *In:* **Linguística e comunicação**. Tradução: Izidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

LEAL FILHO, Laurindo. **A melhor TV do mundo**: o modelo britânico de televisão. São Paulo: Summus, 1997.

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

LIBRANDI, Rita. (org.) **Litaliano**: strutture, usi, varietà. Roma: Caroocci Editore, 2019.

LINGUAGEM Audiovisual - Um pequeno Glossário de termos para Produção Audiovisual. **Mnemocine**, 2009. Disponível em: http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual. Acesso em: 21 fev. 2021.

LOMOLINO, Simona. *I Promessi sposi* fra opera buffa e melodramma romantico. *In:* BATTISTINI, Lorenzo; CAPUTO, Vicenzo; DE BLASI, Margherita. et al. (org.) **La letteratura italiana e le arti**, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016). Roma: Adi editore, 2018. Disponível em: https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Lomolino(1).pdf

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUNARI E. I compromessi sposi. **Quaderno del sale**, ano II, n. 7, 28 lug. 1977.

MACHADO, Arlindo. **A TV levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

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

MARAZZINI, Claudio. **Breve storia della lingua italiana**. Bologna: Mulino, 2004.

MARAZZINI, Claudio. **La lingua italiana**. Storia, testi, strumenti. Bologna: Il Mulino 2015.

MARQUES, Nelson. Do Original à Cópia, às Continuações e às Franquias. *In*: MARQUES, Nelson; MARCHI, Gianfranco (Org.). **Sessão Dupla** [recurso eletrônico]: o original e a cópia, o remake, a sátira, a paródia. Natal, RN: EDUFRN, 2016.

MARSANO, Giacomo; PARISI, Carlo. **Lo scolaro**. [S.l.], ano XLVI, n. 3, v. 16, gen. 1955.

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

MENDUNI, Enrico. Il periodo demotico della televisione italiana *In*: MAURONI, Elisabetta; PIOLETTI, Mario (org.). **L'italiano televisivo 1976-2006, Atti del Convegno di Milano (15-16 giugno 2009)**. Firenze: Accademia della Crusca, 2010, p. 17-31.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Enunciação e Discurso na Telenovela**: A construção de um Sentido de Nacionalidade. *In*: XXXI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO XXXI, 31., 2008, Natal. **Anais eletrônicos**... Natal: [s.n.], 2008. p. 1-15.

Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0835-1.pdf. Acesso em: 02 fev.2020.

NIZZI C.; PIFFARERIO P. **I promessi sposi – a fumetti**. Lecco: Teka Edizioni, 2013.

NIZZI C.; PIFFARERIO P. **I promessi sposi – a fumetti. Viaggio semiserio dalle vignette al romanzo**. Lecco: Teka Edizioni, 2014.

PELLEGRINI, Giovanni Battista. Tra lingua e dialetto in Italia. *In*: **Studi mediolatini e volgari**, v. 8, 1960. p. 137-53.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. *In:* PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003. p. 15-35.

PENATI, Cecilia. Il letterato in poltrona. Nascita della critica televisiva *In*: GRASSO, Aldo (org.). **Sotorie e culture della televisione italiana**. Milano: Mondadori, 2013. p. 194-207.

PERONI C. I Promessi sponsor. **Il Giornalino**, ano LXXII, n. 40 e 41, ott. 1996.

PLACIDO, Beniamino. **La televisione col cagnolino**. Il Mulino: Bologna, 1993.

PLAZA, Júlio. (1987). **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRONOMI personali. **Encliclopedia Treccani**, [s.d.]. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-personali_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/. Acesso em: 5 fev. 2021.

QUEIROZ, Regina Farias de. **I promessi sposi e a releitura da personagem Lucia no cinema**. 2011. Monografia (Especialização) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Letras Estrangeiras, Especialização em Estudos de Tradução, Fortaleza, 2011. 45 f.

RIENZO, Giorgio de. Manzoni stravolto in tv, ora Lucia há più fascino. **Mediaset. Direzione Documentazione e Analisi Istituzionale**. Milano, 11 gen. 2004. Corriere dela Sera. Disponível em: http://www.mediaset.it/gruppomediaset/bin/21.$plit/corsera_11_01_04_renzo&lucia.pdf Acesso em: 14 jan. 2021

RIMINI, Thea. Le trasposizioni cinematografiche dei Promessi sposi. **Rivista Otto/Nocevento** – rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria, Anno XXXI, n. 3, p. 1999-2011, set./dic. 2007. Disponível em: http://digital.casalini.it/10.1400/115731. Acesso em: 01 mai. 2020.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Tradução, reescrita e manipulação da fama literária de André Lefevere. **Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 27, p. 321-326, 2011. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/122362. Acesso em: 05 out.2020.

SABATINI, Francesco. L' "italiano dell'uso medio": una realtà tra le varietà linguistiche italiane. *In*: HOLTUS, Günter; RADTKE, Edgar. **Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart**. Tübingen: G. Narr, 1985. p. 154-184.

SANDERS, Julie. (2006). **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2010 .

SANDRONE, Luisa. **Mediaset. Direzione Documentazione e Analisi Istituzionale**. Milano, 8 gen. 2004. Famiglia Cristiana. Disponível em: http://www.mediaset.it/gruppomediaset/bin/21.$plit/corsera_11_01_04_renzo&lucia.pdf. Acesso em: 14 jan. 2021.

SCAGLIONI, Massimo. Cavalcarela tigre. Tv italiana e culture storiche In: GRASSO, Aldo (org.). **Sotorie e culture della televisione italiana**. Milano: Mondadori, 2013, p. 26-50.

SORRENTINO, Filomena Fuduli. La "cortesia" italiana. **La voce di New York**, Itália, 2014. Disponível em: https://www.lavocedinewyork.com/arts/lingua-italiana/2014/01/26/la-cortesia-italiana/. Acesso em: 07 fev.2021.

SOUSA, Thaís Polegato de; AMORIM, Lauro Maia. As relações entre tradução e adaptação e as variações da identidade negra em *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe. **Trabalhos em Linguística Aplicada** [online], p. 545-568, v. 54, n. 3, 2015.

SQUAROTTI, Giorgio Barberi (org.). **Literatura italiana.** Linhas, problemas, autores. São Paulo: Edusp, 1989. [Tradução de Nilson Moulin, Maria Betânia Amoroso e Neide Luzia de Rezende.]

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: 02 marc.2018.

TEYSSIER, Paul. **História da Língua Portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TONINELLI, M. e TONINELLI, J. **Renzo & Lucia. I promessi sposi a fumetti**. Brescia: Schokdom, 2016.

TRESOLDI, Tiago. A **teorização e a prática do romance histórico em *Os noivos*, de Alessandro Manzoni.** 2010. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2010.

TRIFONE, Pietro (a cura di). **Lingua e identità**. 3. ed. Una storia sociale dell'italiano. Roma, Carrocci Editore, 2012.

VENUTI, Lawrence. **Adaptation, translation, critique**. Journal of visual cuture, p. 06-25, 2007.

VENUTI, Lawrence. Tradução, Simulacro, Resistência. Tradução: Roberto Mário Schramm Jr. In: BLUME, Rosvitha F.; PETERLE, Patricia (Org.). **Tradução e relações de poder**. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013, p. 347-383.

VIANA, Nildo. **Linguagem, Discurso e Poder**. Ensaios sobre Linguagem e Sociedade. Pará de Minas: Virtualbooks, 2009.

VIGNAZIA, Adriana. Letteratura a fumetti: *I Promessi Sposi*. **Italogramma**, Budapest, v. 15, 2018. Disponível em: http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Adriana_Vignazia_Letteratura_a_fumetti.pdf. Acesso em: 14 de jun.de 2020.

WALTER, Heriette. O italiano. *In:* WALTER, Heriette. **A aventura das línguas no Ocidente**. Tradução: Sérgio Cunha dos Santos. São Paulo: Mandarim, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. Tradução: Márcio Serelle; Mário F. I. Viggiano. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, PUC-Minas, 2016.

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

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

COME Parli, Frate? Direção: Nanni Moretti. Itália: 1974. (52 min.).

I PROMESSI Sposi. Direção: Eleuterio Rodolfi. Itália:Ambrosio, 1913. (mudo).

I PROMESSI Sposi. Direção: Luca Comerio. Itália: Produtora desconhecida, 1908. (mudo).

I PROMESSI Sposi. Direção: Mario Bonnard. Itália: [Produtora desconhecida], 1923. (mudo).

I PROMESSI Sposi. Direção: Mario Camerini. Itália: Lux Film, 1941. (112 min.).

I PROMESSI Sposi. Direção: Mario Maffei. Itália/ Espanha: WARNER BROS, 1964. (100 min.).

I PROMESSI sposi. Direção: Salvatore Nocita. (1989). Disponível em: www.raiplay.it. Acesso em: 3 mai. 2020.

I PROMESSI Sposi. Direção: Ubaldo Maria del Colle. Itália: Pasquali, 1913. (mudo).

I PROMESSI sposi: da un'idea di Alessandro Manzoni. (1990). Direção: Massimo Lopez, Ana Marchesini, Tuglio Solenghi. Itália: Rai- Eri, 2012. 2 DVDs.

I PROMESSI sposi: i migliori anni della nostra vita. (1967). Direção: Sandro Bolchi. Itália: Rai-Eri, 2013. 4 DVDs.

IL MONACO di Monza. Direção: Sergio Corbucci. Itália: Globe intern. Film - azzurra home video, formula home video, 1963. (90 min.)

IL REGISTRA di Matrimoni. Direção: Marco Bellocchio. Itália, 2006. (107 min.).

IO LA MONACA di Monza. Direção: Carly Bean. Itália: Jessica Rizzo Productions, 2002 (1 h 40 min.)

LA MONACA di Monza. Direção: Carmine Gallone. Itália: GLOBE INT. FILM – MFD HOME VIDEO, CLEMI VIDEO,1962. (100 min.)

LA MONACA di Monza. Direção: Eriprando Visconti. Itália: Clesi Cinematografica, 1969. (105 min.)

LA MONACA di Monza. Direção: Rafaello Pacini. Itália: 1947. (94 min.)

LA MONACA di Monza: Eccessi, misfatti, delitti. Direção: Luciano Odorisio. Itália: CG Entertainment, 1987. (95 min.)

LA VERA storia della monaca di Monza. Direção: Stefan Oblowsky (Bruno Mattei). Itália: STEFANO LORANGE – CAPITOL INTERNATIONAL VIDEO, 1980. (95 min.)

PERMETTE? Alberto Sordi. Direção: Luca Manfredi. Itália: RAI, 2020 (108 min.) Disponível em: https://www.raiplay.it/programmi/permettealbertosordi. Acesso em: 10 mar. 2020.

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