

## ***I promessi sposi*: a representação feminina na adaptação da personagem Lucia na minissérie Renzo e Lucia**

Regina Farias de Queiroz  
Universidade do Estado do Amazonas  
reginafarias2013@gmail.com

**RESUMO:** O objeto deste estudo é a transmutação televisiva de uma obra inserida no cânone literário italiano, qual seja *I promessi sposi*, escrita por Alessandro Manzoni, em 1842. A referida obra já passou por diversas adaptações para diferentes formatos, como os quadrinhos, o teatro, o cinema, a paródia e a minissérie de TV. Para este estudo, escolhemos como *corpus* a minissérie televisiva *Renzo e Lucia*, escrita e dirigida por Francesca Archibugi, apresentada em dois capítulos pela emissora Canale 5, em 2004. O recorte desta pesquisa está na atualização e na ressignificação da personagem Lucia, reescrita na linguagem televisiva. Assim, o objetivo deste estudo é analisar o processo de reescrita dessa personagem e discutir em que medida a sua releitura atualiza e ressignifica a representação feminina na obra adaptada. Como base teórica para a análise de dados, aponto os conceitos de atualização nas adaptações, proposto por Hutcheon (2012) e de reescritura, proposto por Lefevere (2007).

**Palavras-chave:** Adaptação audiovisual. Literatura italiana. Televisão.

**ABSTRACT:** L'obiettivo di questo studio è la trasmutazione televisiva di un'opera inserita nel canone letterario italiano, quale sia *I promessi sposi*, scritta da Alessandro Manzoni, nel 1842. La riferita opera ha già passato per diverse adattazioni per differenti formati, come i fumetti, il teatro, il cinema, la parodia e la miniserie di TV. Per questo studio, abbiamo scelto come *corpus* la miniserie televisiva *Renzo e Lucia*, scritta e regita da Francesca Archibugi, presentata in due puntate dalla emissora Canale 5, nel 2004. Il ritaglio di questa ricerca stà nell'attualizzazione e nella rissignificazione del personaggio Lucia, riscritta nel linguaggio televisivo. Dunque, l'obiettivo di questo studio è analizzare il processo di riscritta di questo personaggio e discutere in che modo la sua rilettura atualizza e risignifica la rappresentazione femminile nell'opera adattata. Come base teorica per l'analisi dei dati, puntiamo i concetti di attualizzazione nei adattazioni, proposto da Hutcheon (2012) e di riscritta, proposto da Lefevere (2007).

**Parole chiave:** Adattamento audiovisuale. Letteratura italiana. Televisione.

**ABSTRACT:** The object of this study is the television transmutation of a work inserted in the Italian literary canon, that is *I promessi sposi*, written by

Alessandro Manzoni, in 1842. The mentioned work already has undergone diverse adaptations for different formats, like the comics, the theater, the cinema, the parody and the TV miniseries. For this study, we chose as corpus the television miniseries *Renzo and Lucia*, written and directed by Francesca Archibugi, presented in two chapters by the Italian broadcaster "canale 5", in 2004. The cut of this research is in the updating and the resignification of the character Lucia, rewritten in television language. Thus, the objective of this study is to analyze the rewriting process of the Lucia character and to discover to what extent her rereading updates and re-means the female representation in the adapted work. As a theoretical basis for the data analysis, I point out the concepts of updating in the adaptations, proposed by Hutcheon (2012) and rewriting, proposed by Lefevere (2007).

**Key-words:** Audiovisual adaptation. Italian Literature. TV.

## 1. Relações entre adaptação, mídia e televisão italiana

A necessidade de adaptar narrativas surge a partir dos limites estabelecidos por um código de linguagem. Assim, o pensamento do autor pode não caber no papel, de modo que cada narrativa pode funcionar melhor em um suporte que em outro. Esses suportes são, sobretudo, mídias. Nesse sentido, tomando o registro da palavra escrita, por meio da literatura, e o registro da palavra falada, por meio do formato audiovisual, busco neste trabalho investigar de que modo a adaptação televisiva do romance *I promessisposi* atualiza e ressignifica a representação feminina construída no texto de chegada.

A adaptação estabelece uma relação declarada com uma ou mais obras, de sorte que aludimos esse processo aos estudos de intertextualidade e falamos, assim, de comparações de obras. Para Hutcheon (2011, p.28), “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”. Segundo a autora, outras noções que não a de fidelidade conduzem a teoria da adaptação, quais sejam: “uma transposição declarada de uma ou mais

obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (Ibid., p.30). Sobre isso, ela ainda esclarece que: “a adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, imagens, e assim por diante”.

Nessa perspectiva, entendo as adaptações também como uma forma de reescritura, por isso, quem adapta, reescreve e projeta a imagem do texto-fonte. Segundo Lefevere (2007), o reescritor/ tradutor/ adaptador de uma obra literária é tão importante quanto quem a escreve, porque se torna responsável pela recepção de obras literárias. O impacto das reescrituras nas diferentes sociedades é tão forte que, muitas vezes, quando leitores não-profissionais comentam sobre a leitura de determinado livro, o que querem dizer, de fato, é que têm alguma imagem daquele livro construída em suas memórias, por meio de algum tipo de reescritura.

O conceito de reescritura proposto por Lefevere é baseado no conceito de sistema, originalmente introduzido pelos formalistas russos. Tais conceitos não são aplicados apenas ao sistema literário, pois, como afirma o autor “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 o cinema e televisão, mas estas estão fora de minha área de conhecimento e, portanto, não serão discutidas aqui” (LEFEVERE, 2007, p.24)

Sendo assim, os reescritores adaptam os originais a fim de adequá-los a uma ideologia de sua época. Por esse motivo, as adaptações mostram-se diferentes de acordo com o público, pois cada espectador as recebe e as interpreta de acordo com seu repertório cultural. Corrobora com isso a afirmação de Hutcheon dizendo:

Há, ainda, outros aspectos desse conhecimento que devemos considerar na teorização sobre o produto e o processo da adaptação. 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 (2011, p.173).

Hutcheon salienta que podem ser inúmeros os motivos para adaptar uma obra, porém, independente de qual seja, desloca a atenção do autor para a recepção do texto, para a visão e para a avaliação do público. Segundo ela,

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 (Ibid., p.156).

A autora 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.

No contexto das adaptações, a televisão é o veículo midiático que mais alcança espectadores, devido a sua popularidade. Dentro da grade de programação os produtos em série como as novelas, séries e minisséries ganham destaque. Não é por outro motivo que a série televisiva é um dos produtos midiáticos mais estudados na comunicação, dada a capacidade interativa que ela opera nos ouvintes. A característica de alcançar as massas faz da televisão uma mídia que agrada a muitos, mas que, por outro lado, é também bastante criticada.

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 intermedialidade. Na Itália, por exemplo, a crítica televisiva era considerada um campo desconhecido, sem

base teórica, metodologia e linguagem própria. Os primeiros estudos sobre as origens da televisão italiana se deram na década de 80. Um pouco antes disso, em 1972, no Prix Italia <sup>1</sup>, Umberto 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. De acordo com Celilia Penati (2013, p. 204), “Il percorso d’istituzionalizzazione della critica in Italia passa anche attraverso la forte affermazione della sua legittimità come disciplina”. De acordo com a autora, foi somente com Beniamino Placido, através da sua obra *La televisione col cagnolino*, em 1993, que a crítica televisiva se mostrou mais sólida enquanto área de conhecimento.

Durante muito tempo, as emissoras públicas detinham a hegemonia dos meios de comunicação na Itália. A TV italiana assim como as demais emissoras europeias em seus primórdios eram “acima de tudo um meio de promoção cultural e de informação, antes de ser um instrumento de distração” (WOLTON, 1996, p. 167). Contudo, a partir do final dos anos 80, a Tv italiana inaugurou uma nova época, com os canais privados, tornando-se uma mídia mais complexa, caracterizada por novas linguagens e com um novo modelo de público. Para Sacaglioni (2013, p. 47), “l’avvento della televisione commerciale, in Italia, negli anni Ottanta, rappresenta in maniera simbólica i complessi mutamenti nell’universo culturale nazionale di quel decennio e di quelli immediatamente successivi”.

Com o surgimento das emissoras comerciais, a linguagem televisiva se aproximou mais do coloquial, de modo que o público passou a se identificar ainda mais com ela e, assim, tornou-se consumidor dos seus produtos nos anúncios. Nessa conjuntura, a censura não tinha mais a mesma força, a

---

<sup>1</sup>Encontro anual promovido pela RAI que contava com a presença de intelectuais para discutir assuntos relativos à televisão.

programação mudou radicalmente e, conseqüentemente, a língua apresentada na Tv também, que se afastou cada vez mais do purismo linguístico, próprio dos primeiros anos da televisão. Sendo assim, as adaptações televisivas de obras literárias assumiram novos significados na TV contemporânea, por que o público se tornou mais exigente e com particularidades bem diferentes daquelas das primeiras décadas. Tais adaptações se constituem em fenômenos seriais, presentes na cultura de massa e nas relações intermídiais.

Eco 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. O caráter de serialidade faz da cultura de massa algo negativo, a partir da perspectiva da “alta cultura” porque a serialidade está baseada na noção de repetição. Esse fenômeno de repetição presente nos meios de comunicação de massa, como a televisão, por exemplo, tornam as mídias produtos comerciais. 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 então, é importante observar que na concepção moderna da maioria do público, a obra de arte deve ser sempre original. De modo análogo, as formas de adaptação e tradução precisam manter-se “fiéis” aos textos de partida, pois a infidelidade ou a repetição de obras anteriores, nas quais se encaixa o conceito de serialidade são fenômenos mal vistos na produção artística. Todavia, tais noções não se sustentam, quando consideramos o valor das reescritas no sistema literário.

## **2. *I promessi sposi*: um clássico em vários formatos**

O romance *I promessi sposi* teve a sua última versão escrita 1842, mas é ambientado a partir de 1628. Foi traduzido para o português como *Os noivos* e constitui um clássico para a literatura italiana e também para a literatura europeia. Ao lado de grandes nomes como Dante, Petrarca e Boccaccio, Alessandro Manzoni é também bastante traduzido no mundo. A respeito dele, Giorgio Squarotti (1998, p. 409) afirma: “Alessandro Manzoni é sem dúvida o escritor italiano que melhor captou e reelaborou os princípios do Romantismo.”

O romance em questão tornou-se ao longo de mais de um século um clássico enraizado no imaginário cultural italiano. Ele recria a Lombardia do século XVII, degradada pela pobreza advinda da dominação espanhola e da guerra entre França e Espanha pela posse do território italiano. O romance também faz referência a características históricas como a forte influência da Igreja sobre a população europeia e o domínio exercido pela nobreza sobre a plebe. Nessa época, a população lombarda era de 250.000 habitantes e estava dividida entre nobres (pessoas de grande poder social), mercadores de tecidos e ouro (responsáveis pela riqueza do estado), operários de fábricas têxteis e soldados espanhóis, que recebiam tributos da população.

Resumidamente, a trama diz respeito a um casal de noivos, Renzo e Lucia, camponeses analfabetos, que moram numa pequena vila na Lombardia, entre 1628 e 1632, e pretendem unir-se, mas são impedidos por Dom Rodrigo, um fidalgo devasso, que aposta com seu primo a conquista de Lucia. Apesar de a obra estar inserida no Romantismo, ela não é uma representação literária do amor. Ao contrário, Manzoni concentra-se nos episódios sociais, de natureza historiográfica, analisando-os e dissertando sobre eles. Embora tenham pouca instrução, os protagonistas tentam decifrar a História: Lucia, através da sua fé cega na Providência, e Renzo, tirando ensinamentos das suas desgraças.

A obra da qual trato neste artigo ganhou diversas adaptações para diferentes formatos: a música, o teatro, o cinema, a televisão, os quadrinhos e até a *web*. Além dessas adaptações, vale ainda citar as adaptações do texto para a literatura jovem e para o público estrangeiro no formato de livros paradidáticos. O clássico *manzoniano* é, sem dúvida, o romance mais adaptado da literatura italiana e tais adaptações contribuem para sustentá-lo na posição de cânone italiano por excelência. Nesse caso, os reescritores assumem grande importância para a divulgação dessa obra.

Foi na música que o texto de Manzoni ganhou suas primeiras adaptações. A título de exemplo, cito apenas as produções pós século XX: os musicais *I promessi sposi*, de Roberto Hazon e Mario Pistoni (Milão, 1985); *I promessi sposi* musical, de Tato Russo (2000-2003) e *I promessi sposi*- opera moderna, de Michele Guardì (2012). Apesar de tantas adaptações na música, foi com o cinema e, sobretudo, com a televisão que a obra ganhou notoriedade e passou a fazer parte da identidade nacional, tornando-se cânone.

As primeiras adaptações audiovisuais do romance *manzoniano* se deram no cinema mudo. Ao todo foram três produções: a primeira de Luca Comerio (1908), depois a de Eleuterio Rodolfi (1913) e, por fim, a de Mario Bonnard (1923). O primeiro filme falado data de 1941, em preto e branco, com a direção de Mario Camerini e produção da Lux Film. O projeto audiovisual de Camerini marca o centenário da versão ilustrada do romance de Manzoni e foi proposto ao então ministro Pavolini, que encomendou um filme com a finalidade de propagar os ideais italianos do regime fascista. Além de Camerini, outro grande diretor italiano, Luchino Visconti, em 1954, 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. Após ele, alguns filmes foram



produzidos, porém com um teor de paródia ou de simples alusão. Como filmes parodísticos, cito a produção ítalo-espanhola de Mario Mafei (1964), “*Renzo e Lucia in salsa western: i promesi sposi di Maffei?*”; o filme de Nanni Moretti, de 1974, *Come parli, frate?* e a produção de Marco Bellochio, *Il registra di matrimoni*, que traz um título que em nenhum momento remete ao romance *manzoniano*, mas faz algumas referências à obra ao longo da trama.

A televisão na Itália foi a grande responsável por criar uma imagem identitária da Itália unificada. O advento desse veículo de comunicação no país data de 1952, mas a primeira transmissão oficial da RAI se deu em 3 de janeiro de 1954. Desde o seu surgimento, a televisão italiana é responsável por “ensinar” novos modelos à população. Nessa perspectiva, surgiu a primeira adaptação do romance feita para a televisão, em 1967, com a direção de Sandro Bolch. A obra televisiva é uma minissérie em oito capítulos, bastante marcada pela noção de “fidelidade” ao texto original e por seu caráter didático. Já em 1989, com a televisão em cores, é realizada uma super produção, em 5 capítulos, sob a direção de Salvatore Nocita. Essa minissérie foi tão importante para a televisão italiana, que em 2016 foi reprisado pela emissora TV 2000; desta vez, com a apresentação do professor de literatura italiana Andrea Monda, que explica de modo didático os eventos narrados no livro e na minissérie, sob a ótica da literatura.

A televisão também produziu adaptações parodísticas da obra. A mais famosa delas é uma produção da RAI, de 1990 com direção do trio Lopez, Marchesini e Solenghi. Outras adaptações não explícitas e que apenas fazem alusão ao texto *manzoniano* também foram produzidas para a televisão, como, por exemplo, a série da RAI, intitulada *Walter e Guida. I migliori anni della nostra vita*. A série tem 35 capítulos e substituiu em 2005 a telenovela *Un posto al sole*. Contudo, não é somente a RAI que detém as adaptações do romance *manzoniano*. A emissora privada “Canale 5” adaptou, em 2004, o romance,

mantendo a mesma narrativa e ambientação do texto de partida. Há, porém, fortes modificações no perfil da personagem feminina, Lucia, que passa por uma atualização. E é justamente essa atualização o objeto desta pesquisa.

A minissérie de dois capítulos *Renzo e Lucia*, dirigida por Francesca Archibugi contou no elenco com a participação dos atores Stefano Scandelelli, no papel de Renzo, e Michela Macalli, no papel de Lucia. Na produção televisiva, a diretora buscou manter os mesmos elementos temáticos do texto de partida, diferenciando-se, porém, no tocante à construção dos personagens. A história de amor que no livro servia somente como pano de fundo para denunciar as injustiças sociais da época, passou a ser o foco principal da obra quando reescrita para a televisão, a fim de adaptar-se aos padrões da época atual.

### **3. Metodologia e análise de dados**

Esta pesquisa é de cunho exploratório- descritivo. Como procedimentos metodológicos, selecionei três cenas da minissérie, dada a limitação do espaço deste artigo, as quais julguei mais representativas. Adotei uma abordagem comparatista entre o texto literário e o texto televisivo, referente às cenas selecionadas e restringi como categoria de análise a construção da personagem televisiva. Durante a análise, destaquei alguns pontos que apontaram ressignificações do texto de partida no texto de chegada e me detive à investigação da construção da personagem Lucia, protagonista do romance, por meio de seu discurso. Assim, as falas da personagem constituíram o *corpus* deste estudo, juntamente com alguns de seus gestos, retratados nas cenas aqui selecionadas. Para tanto, cumpru-me investigar como se deu o processo de reescritura e de atualização da obra literária para o texto televisivo,

delimitando-me ao material linguístico fornecido pelas falas da personagem em questão. Sendo assim, abordagens concernentes a outros aspectos, tais como: figurino, cenário, iluminação, enquadramento de câmeras e similares foram descartadas do foco de análise deste trabalho. A fim de proceder à metodologia para a análise dos dados, transcrevi os diálogos registrados nas cenas selecionadas e coloquei ao lado dessas falas a minha própria tradução, distribuídos em tabelas. Em alguns momentos, tive que me reportar a passagens do livro para estabelecer as comparações necessárias à análise. Nesse caso, usei para exemplificar as falas do texto de partida, a tradução brasileira de Marina Gaspari (1971).

Ao iniciar a análise dos dados desta pesquisa, faz-se importante situar o leitor quanto ao enredo e quanto ao processo de construção das personagens da obra com a qual trabalho. Sendo assim, vale dizer que no processo de adaptação do romance *manzoniano* para a televisão, observo que enquanto o livro não relata nenhum encontro, de fato, entre Lucia e Dom Rodrigo nos quais os dois conversam, a minissérie televisiva relata pelo menos três encontros entre eles. O primeiro desses encontros ocorre no trabalho de Lucia, onde ela está acompanhada da irmã. Na cena seguinte, a mãe de Lucia, a sua irmã e outra mulher conversam sobre a visita do príncipe espanhol ao trabalho delas e é exatamente nessa cena onde ocorre o primeiro indício da ressignificação na construção da personagem principal no texto adaptado. Enquanto no livro ela se mostra amedrontada com a figura de Dom Rodrigo e o considera uma pessoa má e prepotente, na minissérie, a jovem demonstra certo interesse por ele a ponto até mesmo de duvidar do seu amor por Renzo.

Na primeira passagem do livro, Manzoni descreve Lucia da seguinte forma durante a preparação para o casamento:

Era uma bela moça de tez clara e cabelos negros, que se lhe enrolavam na nuca com grossas tranças atravessadas pela auréola de alfinetes de prata usada ainda recentemente pelas camponesas do território milanês.

Um colar de granadas, entremeadas de botões de ouro em filigrana, ornava-lhe o pescoço; o corpete era de brocado floreado, com as mangas presas por laços de fita. Completavam-lhe o traje a saia curta e os chinelinhos, também de seda, finamente bordados. A estes atavios unia-se o ornamento duma formosura modestia, avivada nesse momento pelas várias emoções que a alvoroçavam. (MANZONI, 1971, p. 25)

Na obra escrita, o autor constrói Lucia como uma personagem plana, exemplo de pureza e humildade, incapaz de questionar ou se posicionar no meio em que vive. Para Moisés (1983), as personagens planas carecem de profundidade e são construídas com base em uma ideia única, sendo tipos ou caricaturas, ao contrário das personagens redondas, que são complexas, na medida em que possuem profundidade psicológica e dinâmica e são também capazes de evoluir, visto que apresentam qualidades múltiplas. Na visão do autor, “as personagens planas são estáticas, inalteráveis ao longo da narrativa, sempre iguais a si próprias e jamais reservando surpresa ao leitor por suas características específicas, mas tão-somente por sua ação” (MOISÉS, 1983, p.196).

Para compor o corpus de análise, como já relatei, selecionei três cenas da minissérie. Nessas cenas, a protagonista se revela ressignificada pela diretora Francesca Archibugi como a figura da mulher contemporânea, dona de si, que põe em relevância seus interesses e suas vontades.

A primeira cena que compõe o *corpus* registra a conversa entre a protagonista Lucia e o antagonista dom Rodrigo. Em cena anterior a esta, também ocorre o encontro dos dois personagens, mas não representa, de fato, uma conversa, visto que os dois se veem no meio da estrada e Lucia, amedrontada, pede-lhe para deixá-la em paz. Na cena selecionada, Lucia perde o medo, mostra-se confusa e dá a entender para o telespectador que esse encontro poderá dividir os sentimentos da moça, moldada por Manzoni como uma figura de mulher dócil e frágil, que jamais ousaria conversar a sós com

um homem. Segue a transcrição do diálogo da primeira cena, ao lado da tradução:

LEGENDA ORIGINAL	TRADUÇÃO MINHA
- Sapevo che eri qui e volevo incontrarti. - Perché? -Per dirti quello che provo. - No, eccellenza. -Rodrigo. Non devi più darmi del voi. Non chiamarmi “eccellenza” - Tu sai dire le cose in un modo... mi confondi. - Tu mi confondi. Chissà perché succede. Tu vedi una persona e questa persona fa nascere qualcosa dentro di te. Senti che potresti cambiare, che potresti salvarti. - Non posso essere questa persona. - Ti sbagli.	-Sabia que você estava aqui e queria lhe encontrar. -Pra quê? -Para lhe dizer o que sinto. -Não, Excelência. -Rodrigo. Não deve mais chamar-me Excelência. -Você sabe dizer as coisas de um modo... me confunde. - Você me confunde. Quem saberá porque. Você vê uma pessoa e essa pessoa faz nascer algo dentro de você. Você sente que poderia mudar, que poderia saltar-te. - Não posso ser essa pessoa. - Você se engana.

#### CENA 1

Com base na cena apresentada, há ainda uma forte transformação na personagem masculina. Embora não seja ela o foco desta análise, é importante comentar que a ressignificação da personagem feminina nessa cena é resultado, em parte, também da ressignificação da personagem masculina. Dom Rodrigo é descrito por Manzoni como um homem cruel e desprezível, capaz de despertar apenas o medo nas pessoas a sua volta. Por isso, no texto de partida seria impossível o estabelecimento de uma conversa entre ele e Lucia, de modo que o distanciamento entre eles é mostrado no livro na seguinte passagem em que Lucia conta à sua mãe, Inês, como começou a obsessão de Dom Rodrigo por ela:

E começou com a voz entrecortada, a sua narrativa; dias antes, voltando da fição, desviara-se das companheiras e via-se ante Dom Rodrigo, acompanhado doutro fidalgo. O primeiro tentara entretê-la com galanteios; ela, porém, sem lhe prestar atenção, correrá a juntar-se às amigas. O segundo fidalgo rira-se, divertindo. Dom Rodrigo dissera audivelmente: -Apostemos!

No dia seguinte, estavam ambos no mesmo lugar; mas Lúcia adiantava-se de olhos baixos, num grupo de companheiras. O fidalgo desconhecido

rira-se alto, em ar de troça. Dom Rodrigo dissera apenas:-Veremos, veremos! (MANZONI,1971,p. 25)

Diante do exposto, parece não haver nenhuma possibilidade de surgir qualquer sentimento verdadeiro por parte de dom Rodrigo, nem tampouco de Lucia corresponder a ele. Sendo assim, é parte estratégica do processo de adaptação de um clássico literário para a Tv, a inserção de um triângulo amoroso na trama para trazer a novidade ao público, já que o modelo de televisão atual vende séries e minisséries como produtos que prendem a atenção e entretêm.

A segunda cena que selecionei registra o encontro de Lucia e Renzo. Diferentemente do livro, em que Lucia e Renzo são noivos já no início da trama, na minissérie televisiva, os dois ainda não se conhecem e, quando se apaixonam, pensam primeiramente em fugir e somente depois pensam no casamento. Para traduzir essa situação, a adaptação televisiva cria uma cena dos dois a sós, na qual estão sujeitos ao amor carnal. O diálogo ocorre no seguinte contexto: os dois estão juntos e Renzo beija o pescoço de Lucia; ela se mostra insegura e diz não saber se aquela atitude era a correta. Nesse momento, o forte apelo religioso do texto de partida resvala no texto de chegada, quando a personagem questiona se aquilo não seria pecado. O trecho mais representativo dessa cena, começa a partir de tal questionamento e é transcrito a seguir.

<b>LEGENDA ORIGINAL</b>	<b>TRADUÇÃO MINHA</b>
- Non so se è peccato.	- Não sei se é pecado.
- No, Dio ha chiuso gli occhi... ci lascia fare. Mi sta dicendo: Vai Renzo. Segui il tuo istinto. Non è stato un incontro come gli altri.	-Não, Deus fechou os olhos... ele nos deixa fazer. Está me dizendo: “Vai Renzo. Segue teu instinto. Não é um encontro como os outros.
- Hai avuto molti incontri?	-Você já teve muitos encontros?
-Pocchi... Praticamente nessuno. Sicuramente qui non è peccato.	-Poucos...Praticamente nenhum. Com certeza este não é pecado.
- Non lo so. Non credo. Non voglio che sia così. Non ancora.	- Não sei. Não quero que seja assim. Não ainda.
- È così. Non devi avere paura	- É isso. Não tenha medo.

CENA 2

Logo depois desse diálogo, Lucia vai embora. Com base nesse registro, infere-se que enquanto Lucia é descrita por Manzoni como uma moça virgem e inocente, ela se mostra no texto televisivo ressignificada, como é constatado por meio de um encontro a sós com Renzo, no qual ela se deixa ser tocada por ele. A minha hipótese é de que talvez pelo fato de ser a única personagem totalmente estática do romance, a diretora da minissérie decidiu transformá-la numa personagem redonda, conferindo-a, portanto, certa complexidade. No texto de partida, a personagem não tem dúvidas do seu amor por Renzo e demonstra tristeza por não conseguir ainda casar-se com ele, o que é possível comprovar a partir da seguinte passagem: “Depois que Frei Cristóvão saíra, por certo espaçoninguém quebrara o silêncio. Lúcia preparava tristemente o almoço, Renzo não se animava de deixar a noiva tão desconsolada” (MANZONI, 1971,p. 56).

A terceira cena que proponho para esta análise é também bastante representativa no tocante à ressignificação da personagem Lucia. A cena retrata um diálogo entre mãe e filha, o qual transcrevo a seguir.

LEGENDA ORIGINAL	TRADUÇÃO MINHA
- Voglio andare via.	- Quero ir embora.
- Cosa? Dove vuoi andare?	- Como? Aonde você quer ir?
- Non lo so, via di qui.	-Não sei, quero ir embora daqui.
- Come facciamo? Dove andiamo?	-Como vamos fazer? Aonde vamos?
- Io, da sola.	-Eu, sozinha.
-Non vai via senza di me	- Você não vai embora sem mim.

CENA 3

Durante a conversa com sua mãe, Lucia se revela com um perfil um tanto aventureiro e despreocupado, com vontade própria e, em certa medida, rebelde, o que se mostra surpreendente para o espectador que já leu o texto literário. Nesse sentido, a televisão constrói uma personagem com características psicológicas opostas à personagem literária. A Lucia de

Arcabugi é impetuosa, questionadora e menos apegada à religião do que a Lucia de Manzoni. Percebe-se claramente essa diferença numa passagem do livro em que a personagem Inês tem a ideia de Renzo chegar diante do padre dizendo que ele e Lucia já mantiveram relações sexuais e, por isso, poderiam ser considerados marido e mulher, de modo que precisariam urgentemente das bênçãos nupciais. Diante da proposta de sua mãe, Lucia demonstra indignação e discorda veementemente dessa ideia, devido, principalmente, a seus valores morais, baseados na religião e na tradição da época, o que se comprova por meio da passagem: “- Por que, então, mamãe- inquiriu brandamente Lúcia- não ocorreu essa ideia a Frei Cristóvão? (...) –Se não é direito, não se faz- opinou Lúcia” (MANZONI, 1971, p.57). Ela continua pouco depois o mesmo assunto, argumentando: “- Até agora agimos francamente, com lisura- objetou Lúcia. Continuemos assim e Deus nos ajudará. Ouçamos a opinião de Frei Cristóvão” (Ibid., p.58).

Pela análise do texto literário, Lucia é uma moça totalmente dependente de sua mãe e do cuidado dos outros, sem nenhum aspecto de rebeldia ou de desobediência; ao contrário, ela está sempre resignada aos acontecimentos e espera apenas pela providência divina. Corroborar com esta afirmação outra passagem do livro, que descreve Lucia no convento, sob os cuidados da senhora Gertrudes, uma freira que a acolhe depois de sua fuga da cidade natal. Nessa passagem, Lucia diz sentir saudades da mãe e se preocupa com a falta de notícias suas.

Na terceira semana o mensageiro não apareceu, causando, assim, novas angústias às duas mulheres. Já antes disso, Inês pensara numa rápida excursão à sua aldeia. A falta de notícias de Frei Cristóvão a fez decidir-se. Lúcia temia separar-se da mãe; mas a ânsia de saber alguma coisa, a certeza de estar num asilo sagrado venceram-lhe as repugnâncias (Ibid., p.154).

No diálogo registrado nessa terceira cena, fica evidente que o homem está completamente perturbado pela paixão que nutre por Lucia. Percebe-se



também uma mudança na construção do seu perfil da personagem masculina para o texto audiovisual, visto que no romance de Manzoni, ele não se apaixona verdadeiramente por Lucia, mas apenas a atormenta por causa de uma aposta. Para enfatizar o conflito de sentimentos nesses personagens, a adaptação televisiva cria uma cena que não é registrada no texto de partida, na qual narra a ida de Lucia ao palácio de dom Rodrigo; ao chegar lá, ela declara ao príncipe estar prometida a outro homem. Esses acréscimos, assim como as exclusões que ocorrem em um texto adaptado são, segundo Hutcheon (2013), importantes para a atualização do texto de partida ao contexto do público e constitui uma das estratégias de atrair o receptor da nova trama. Outro acréscimo, proposto pela diretora, no texto televisivo é o registro de uma cena aparentemente descontextualizada em que Lucia aparece nua diante do espelho acariciando o próprio corpo. Tal cena é mostrada no início do segundo capítulo da minissérie, logo após a separação do casal protagonista para fugir das ameaças de dom Rodrigo. Analisando essa cena, em que há ausência de diálogo, acredito que a televisão outorgou à personagem um teor de sensualidade e curiosidade que se contrapõe ao ideal de religiosidade e pureza da personagem construída no texto de partida. Portanto, no texto televisivo, a mulher moderna, ainda presa a padrões renascentistas, desconhecadora do próprio corpo, dá lugar à mulher contemporânea, consciente do seu corpo e das suas vontades.

Como se sabe as divergências presentes em uma adaptação são criadas propositalmente pelo adaptador para atender finalidades mercadológicas. No caso desta adaptação, sabe-se, por meio de algumas entrevistas concedidas pela diretora da minissérie, na época em que foi ao ar, que ela visava fazer uma adaptação do clássico diferente do que havia sido feito até então. Por isso, Archibugi quis criar uma Lucia mais ousada e com um toque de sensualidade e rebeldia, pois, segundo a própria diretora, depois de tantas

adaptações do clássico era hora de fazer algo que trouxesse o romance para perto do público dos anos 2000. Assim, a minissérie aqui analisada não tinha como objetivo assumir o papel de uma mera adaptação de um cânone da literatura italiana; ao contrário, pretendia intervir na representação da mulher na contemporaneidade, traduzindo uma personagem do século XVII para o século XXI sem, contudo, alterar o tempo e o espaço na narrativa. Nesse sentido, enquanto muitos leigos estão preocupados em comentar os fenômenos referentes à adaptação apenas no que diz respeito a questões de fidelidade, os estudos atuais estão focados em discutir as discrepâncias, visto que são nelas que residem as ressignificações.

### **3. Resultados**

Com base na minha análise, percebi que a personagem Lucia, por meio de estratégias de adaptação, é reescrita na minissérie televisiva como a figura da típica mulher contemporânea: questionadora, dinâmica e entregue às suas próprias vontades. Enquanto Manzoni não confere dinamicidade alguma à Lucia, descrevendo-a como exemplo de pureza e de humildade, Archibugi a constrói em um contexto bem mais perto da nossa época. Acredito que tal fenômeno ocorre devido ao fato da produção audiovisual ser destinada ao público do século XXI, de modo que esse público poderia não aceitar a proposta de Manzoni ao retratar uma personagem muito passiva que, quando agia, estava sempre baseada na religião.

Essas ressignificações ampliam as possibilidades de interpretação do texto, além de consolidar um processo de atualização da obra. Logo, a adaptação, entendida como uma forma de tradução e reescritura, exerce um papel de transmutação que, ao contrário da visão tradicional de que a tradução deveria sempre apresentar fielmente os valores do texto de partida, enriquece

o texto- fonte, possibilitando ao leitor novas interpretações. O trabalho com uma obra escrita em 1842, que apresenta uma narrativa situada entre 1628-1630, reescrita em linguagem audiovisual no ano de 2004, implica certas modificações ou adequações à época atual. Pode-se, assim, dizer que as reescrituras se prestam a adequar uma obra às correntes ideológicas da época na qual são reescritas.

## Referências

ECO, Umberto. A inovação no seriado. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 120-139.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed.UFSC, 2013.

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

MANZONI, Alessandro. *Os noivos*. Tradução: Marina Gaspari. Rio de Janeiro: Editora Irmãos Pongtti, 1971.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1983.

PENALTI, Celilia. Il letterato in poltrona. Nacita della critica televisiva In: GRASSO, Aldo (org.). *Sotorie e culture della televisione italiana*. Milano: Mondadori, 2013, p.194-207.

SCAGLIONI, Massimo. Cavalcare la tigre. Tv italiana e culture storiche In: GRASSO, Aldo (org.). *Sotorie e culture della televisione italiana*. Milano: Mondadori, 2013, p.26-50.

SQUAROTTI, Giorgio Barberi; CERRUTI, Marco et ali. *Literatura italiana*: linhas, problemas, autores. Trad. Nilson Carlos Moulin Louzade, Maria Betânia Amoroso e Neide Luiza de Rezende. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

*I promossi sposi*: a representação feminina na adaptação da personagem Lucia  
na minissérie *Renzo e Lucia*  
Regina Farias de Queiroz

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

### **Referências filmográficas**

*Renzo e Lucia*. Direção: Francesca Archibugi Produção: Cecchi, 2004. 2 DVDS  
(189min.)