

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

ISABELLA CÉLIA SANTOS ANDRADE

***Agnese não vai morrer:*
sobre a representação da mulher na literatura e no
cinema em *L’Agnese va a morire*, de Renata Viganò,
e no filme homônimo de Giuliano Montaldo**

BELO HORIZONTE

2021

ISABELLA CÉLIA SANTOS ANDRADE

**Agnese *não* vai morrer:
sobre a representação da mulher na literatura e no
cinema em *L’Agnese va a morire*, de Renata Viganò,
e no filme homônimo de Giuliano Montaldo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Palma

BELO HORIZONTE

2021

Uma homenagem à força das mulheres e à luta antifascista

Diziam que assim não podia ficar, que precisava mudar o mundo, que é hora de acabar com a guerra e que todos devem ter pão, e não apenas pão, mas também todo o resto, e um modo de se divertir, de ser feliz, de realizar algumas vontades.¹

¹ Dicevano che cosi non poteva andare, che bisognava cambiare il mondo, che è ora di farla finita con la guerra che tutti devono avere il pane, e non solo il pane, ma anche il resto, e il modo di divertirsi, di essere contenti, di levarsi qualche voglia. (VIGANÒ, 1949, p.236)

AGRADECIMENTOS

À professora Anna Palma, por tão apaixonadamente transmitir seus conhecimentos, por sua paciência e por ser fonte de inspiração.

À minha família, que sempre me apoiou e acreditou que eu seria capaz, servindo como ninho quando precisei. Às duas mães que tenho sorte imensa de ter. Em especial ao meu pai, Célio, quem primeiro me estimulou a cursar Letras e me ensinou a buscar conhecimento e educação, sempre me fazendo entender a importância de ambos.

Ao meu parceiro Thales, que se manteve ao meu lado me dando apoio.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro durante a pesquisa, sem o qual a presente dissertação não existiria.

Aos colegas que fiz durante todo o processo de pesquisa e escrita da dissertação, bem como aos meus amigos de longa data, por toda a força que me deram e dão até hoje.

A Renata Viganò, pela bravura de lutar, e a Giuliano Montaldo, por respeitar e entender a necessidade de se dar voz à literatura escrita por mulheres.

Agradeço, também, à Universidade pública, gratuita e de qualidade, a qual acredito ser direito de todos.

RESUMO

A presente dissertação apresenta à comunidade acadêmica uma análise da representação feminina na literatura, no romance (*L'Agnese va a morire*, 1949) e no cinema (*L'Agnese va a morire*, 1976), perpassando por estudos e metodologias diversas acerca desse tema. A relação entre Literatura e Cinema perdura já há bastante tempo, proporcionando vasto campo para pesquisas das mais variadas. O Neorrealismo literário e o Cinema apresentam-se na contemporaneidade travestidos de resistência, pois propõem tratar de questões sociais, como a violência contra as mulheres e a sua exclusão de meios considerados “masculinos”, a própria luta de classes e a realidade de um povo subjugado e amordaçado. Entretanto, cada uma dessas mídias se fez valer de artifícios específicos ao contar a história de Agnese, uma lavadeira de idade mais avançada, com sobrepeso e que, aparentemente, não poderia contribuir tanto na Resistência. Desse modo, é necessário que reflitamos sobre os aspectos semióticos individuais de ambas as mídias, o livro e o filme, e como foi realizada essa tradução. A pesquisa tratou de três aspectos: o primeiro, como a mulher foi representada na Literatura de Viganò, com base em ideias desenvolvidas por Ruth Silviano Brandão e Cristina M. T. Stevens; o segundo aborda essencialmente a mesma temática, mas agora em outra mídia, o cinema, com estudos de Ann Kaplan e Giselle Gubernikoff; por fim, como tentativa de amarrar as pontas, encontramos em Thaís Flores Nogueira Diniz, Olga Arantes Pereira e José Luiz Fiorin bases sólidas para entender como foi realizado todo esse processo de tradução semiótica.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea. Cinema e Literatura. Tradução Intersemiótica. Feminismo.

RIASSUNTO

Questa dissertazione presenta alla comunità accademica un'analisi della rappresentazione della donna nella letteratura, nella forma di romanzo (*L'Agnese va a morire*, 1949), e nel cinema realista (*L'Agnese va a morire*, 1976), percorrendo diversi studi e metodologie su questo tema. Il rapporto tra letteratura e cinema esiste già da molto tempo ed offre quindi un vasto campo per ricerche diversificate. Il Neorealismo letterario e il Cinema si presentano nei tempi contemporanei travestiti di resistenza, in quanto propongono di affrontare questioni sociali, come quelle della violenza contro le donne e della loro esclusione dai ruoli considerati "maschili", della vera lotta di classe e della realtà di un popolo soggiogato e imbavagliato. Tuttavia, ciascuno di questi media ha fatto uso di dispositivi specifici quando racconta la storia di Agnese, una vecchia e grossa contadina che, apparentemente, non sembrerebbe poter dare grandi contributi alla lotta della Resistenza. È necessario, pertanto, riflettere sui rispettivi aspetti semiotici, quelli del libro e quelli del film, e su come questa traduzione è stata eseguita. La ricerca tratta di tre aspetti: il primo su come le donne sono state rappresentate nella letteratura di Viganò, in base alle idee sviluppate da Ruth Silvano Brandão e Cristina M. T. Stevens; il secondo affronta essenzialmente lo stesso tema, ma ora sotto un altro punto di vista, quello del cinema, con studi di Ann Kaplan e Giselle Gubernikoff; infine, nel tentativo di analizzare il legame tra le due realizzazioni, abbiamo trovato in Thaïs Flores Nogueira Diniz, Olga Arantes Pereira e José Luiz Fiorin solide basi per capire come è avvenuto questo processo di traduzione semiotica.

Parole-chiave: Letteratura Contemporanea. Cinema e Letteratura. Traduzione Intersemiotica. Femminismo.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: DIVULGAÇÃO DE HOMENAGEM DA BRIGATA VIGANÒ.	22
FIGURA 2: DIVULGAÇÃO DE BAMBOLA BRUTTA, LIVRO ESCRITO EM HOMENAGEM A RENATA VIGANÒ.....	23
FIGURA 3: AGNESE E SEUS COMPANHEIROS ATRAVESSAM UM RIO USANDO EMBARCAÇÃO.....	52
FIGURA 4: AGNESE SE ESCONDE EM MEIO AOS ESCOMBROS DE UMA CASA.....	52
FIGURA 5: AGNESE SE ENCANTA COM UMA BANHEIRA E ÁGUA LIMPA	53
FIGURA 6: GATTO NERO PORTA FORTUNA.....	92
FIGURA 7: AGNESE CHORA A PERDA DE PALITA.....	93
FIGURA 8: AGNESE CONFIRMA A MORTE DE SEU MARIDO	95
FIGURA 9: AGNESE SERVE PALITA E UM VISITANTE	96
FIGURA 10: AGNESE SERVE SEUS COMPANHEIROS DE LUTA.....	97
FIGURA 11: AGNESE AJUDA UMA JOVEM QUE PROCURA POR SEU MARIDO.....	98
FIGURA 12: AGNESE CONTA A SUA COMPANHEIRA SOBRE QUANDO MATOU O SOLDADO ALEMÃO.....	101
FIGURA 13: A “DONZELA”	105

SUMÁRIO

SUMÁRIO10

INTRODUÇÃO11

1 RENATA VIGANÒ E GIULIANO MONTALDO: VIDA E OBRA15

1.1 Renata Viganò15

1.2 Giuliano Montaldo23

1.2.1 Montaldo e o cinema27

2 A REPRESENTAÇÃO DE AGNESE NO ROMANCE DE RENATA VIGANÒ E NO FILME DE GIULIANO MONTALDO34

2.1 Sobre tradução de romance para o cinema34

2.1.2 Semiótica e intermídias57

2.2 A representação literária e cinematográfica de Agnese61

3 ANÁLISE DA TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA87

3.1 *Parte prima*: chegada dos alemães88

3.2 *Parte seconda*: Agnese partigiana93

3.3 *Parte terza*: uma nova Agnese102

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS108

REFERÊNCIAS115

INTRODUÇÃO

A presente dissertação foi pensada e realizada a partir do momento em que me dei conta de como se tornar mulher coloca sobre nós um fardo impossível de ser ignorado, além de definir quais os caminhos a serem trilhados. Refletindo sobre a multiplicidade do ser mulher, já que a mulher não existe, como disse Lacan, encontrei-me fascinada pelas histórias, pelas vivências e pelas *escrevivências*². O percurso de Letras na Universidade Federal de Minas Gerais me proporcionou, além do aprendizado de um idioma por mim muito querido, o Italiano, uma maneira de poder enxergar outras experiências por um outro ponto de vista. Foi dessa forma que, ao me deparar com a escrita de Viganò, pude perceber quão importante é que se dê voz e que se conte a história de mulheres que lutaram contra um regime autoritário e puramente opressor. Sabe-se que a luta feminista perdura há muito tempo, tendo impactos visíveis atualmente, como o direito ao voto. Acredito também no papel que, tanto a literatura neorrealista quanto o cinema realista, desempenharam no confronto entre liberdade e submissão, democracia e tirania, independência e dominação.

Com os Estudos de Tradução vi quanto poder uma palavra e a falta dela pode ter. A história é contada pelas classes dominantes, o que implica dizer que o ponto de vista das minorias foi arduamente ignorado ou simplesmente apagado. A Faculdade de Letras se mostrou uma facilitadora, no sentido de que foi nela que encontrei oportunidade de não apenas ver a escrita com olhos estéticos, onde o belo e o harmônico recebem atenção, mas também com olhos críticos, para entender sobre a finalidade e a razão das coisas. Partindo do pressuposto de que a tradução não é uma mera reprodução de um texto em outra língua, enxerga-se que existem muitos outros fatores externos que impactam o resultado de uma composição, seja ela escrita ou, como é o caso desta dissertação, filmada. Dentro da Universidade tive o ensejo de poder traduzir vários textos e assim me colocar na posição do tradutor. Entender o sentido e tentar, algumas vezes inutilmente, transmiti-lo em outra língua é tarefa árdua que dá ao tradutor um papel de suma importância no meio social, já que ele se torna um produtor de significados. Conseguir ressignificar ideias, ações, histórias, desejos é também impactar a língua e as transformações pelas quais ela passa, portanto a cada tomada de decisão (pois a tradução é baseada em tomadas de decisão), o tradutor se vê responsável pelo mundo que cria. Tendo em mente todo esse arbítrio do intérprete, acredito ser interessante a análise de como se deu a

2 Termo alcunhado por Conceição Evaristo, que retrata essencialmente a escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida da própria autora e do seu povo.

tradução de *L'Agnese va a morire*, primeiro por ser um romance escrito por uma mulher, Renata Viganò, e que tem Giuliano Montaldo, um homem, como tradutor, o que provavelmente influencia o resultado da obra; segundo, pelo seu aspecto de *intermedialidade*³, por querer entender como é realizado esse cruzamento de fronteiras de dois tipos de mídias que possuem suportes diferentes. Essa transposição de uma mídia para outra se faz com o auxílio dos estudos de tradução intersemiótica, que prevê diversos conceitos inerentes às artes que são a Literatura e o Cinema.

Ao me perceber mulher, pude ver também algo que eu cria e ainda creio necessário para o nosso avanço como sociedade: reivindicar os espaços. Portanto, vi-me atraída pelos discursos femininos, mesmo acreditando que o feminino não é só ser mulher, mas alguma coisa que vai além. Pude notar, em uma disciplina cursada na Pós-Graduação chamada *Escrita Feminina* e ministrada pela professora Lúcia Castello Branco, que os estudos sobre o feminino bem como sobre a mulher em si tinham sobretudo sido enunciados por homens. Freud,⁴ por exemplo, fala sobre como a feminilidade é um enigma, dizendo ser todo um continente negro e coloca a castração, Édipo e o falo como bases de um pensamento sobre o feminino. Lacan, em seu *Seminário 18*⁵ (mas não apenas), explica que a mulher não existe e joga com a ideia de não haver literalidade, já que ela rompe com as discussões e não deixa espaço para a reflexão e interpretação. Não quero, em momento algum, colocar o fato de ambos serem homens como um “empecilho” ou dar a entender que seus estudos não são satisfatórios para o que entendemos hoje sobre o feminino, especialmente pelo fato de terem sido eles pioneiros nesse campo, além de nos presentear com análises interessantes e fundadas a respeito de algo que até hoje é considerado misterioso para grande parte das pessoas. Porém, senti falta de ler, ver e ouvir mulheres falarem sobre si mesmas – sobre nós mesmas – e contarem histórias, já que entendemos que os pontos de vista, o feminino e o masculino, criam um impacto naquilo que é dito.

Dessa maneira, ao me deparar com o romance de Viganò, compreendi quão importante é dar atenção à escrita que foge do que consideramos cânone em Literatura. Fazendo uma análise rápida e particular, quantos são os escritores italianos que fazem parte da literatura

3 “Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias”. (CLÜVER, 2011, p. 9).

4 (1931) *Sexualidade Feminina*, vol. XXI.

5 (1971) *O Seminário, livro 18: de um discurso que não seja do semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

canônica? Poderia citar vários, como Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Aretino entre outros. E quantos deles são mulheres? Considero-me privilegiada por conhecer algumas escritoras, não muitas, embora saiba, ao mesmo tempo, que nem todos sequer consigam nominar uma autora italiana que possua grande influência. Isso se deve ao fato de a literatura feminina sempre estar à margem do cânone literário, identificando-se com a literatura “subalterna” excluída pelo “pensamento heterossexual”⁶, que silencia os grupos marginalizados e não-canônicos, a saber: mulheres, negros, homossexuais, entre outros, que não correspondem ao modelo heterossexual ocidental, representado pela branquitude. Com o intuito de quebrar paradigmas foi que *L’Agnese va a morire* se mostrou para mim uma oportunidade de soltar as mordanças que silenciam as mulheres, de nos impor contra um sistema opressivo e dizer: existimos e agora vamos contar nossa versão da história. Outro exemplo de tradução que acontece nesse cenário é a visão de uma mulher que viveu como *partigiana* a Segunda Guerra Mundial traduzida pela ótica de um diretor de cinema homem, o que, como dito anteriormente, pode influenciar o resultado da obra.

Ademais, ao refletir sobre a ideia da interpretação e compreensão de um texto, encontrei em Berman (2002) um debate sobre as traduções de Hölderlin especificamente, onde o autor busca ir além da noção comum de interpretação, conceito por vezes insuficiente, e diz:

Toda interpretação é a reconstrução de um sentido que opera um sujeito. Em que essa reconstrução se fundamenta? No campo de visão desse sujeito, em sua perspectiva. O perspectivismo é uma realidade. Mas quando lemos uma obra, *nem tudo é interpretação*. (BERMAN, 2002, p. 304)

Sendo assim, existe uma experiência que precede qualquer interpretação. Renata Viganò, a autora do romance, experienciou a Guerra e a luta na Resistência, o que serviu de base para a escrita de seu livro, de certo modo, autobiográfico; depois disso, podemos imaginar um cenário em que Montaldo encontra respaldo em sua experiência também individual de leitura e de vida, o que acabaria por refletir em sua tradução cinematográfica da obra em análise.

Temos aqui, a meu ver, um contraponto ao que diz Benjamin em *Experiência e Pobreza*⁷, texto no qual o autor afirma existir uma carência de experiências da geração que vivenciou a Primeira Guerra Mundial, dizendo que os combatentes voltaram “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (p. 115), pois:

6 WITTIG, Monique. El pensamiento heterossexual y otros ensayos. (Tradução de Javier Sáez e Paco Vidarte). Beacon Press, Boston: Editorial EGALES, S.L., 2006.

7 Walter Benjamin, 1987, s/p.

Nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIN, 1987, s/p).

E experiência vivenciada por Viganò é comunicável e reflete em Agnese que, sim, tem sua história para contar. A escrita age aqui como uma metáfora da memória: uma forma de se resgatar uma recordação “que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença”⁸.

Por fim, tratando do campo da subjetividade, é imperativo que conheçamos um pouco mais sobre Renata Viganò e Giuliano Montaldo, já que suas experiências de vida reverberam por suas obras. Dessa forma, o próximo capítulo é dicado a apresentação desses dois autores.

8 ASSMANN A., 2011, p. 166.

1 RENATA VIGANÒ E GIULIANO MONTALDO: VIDA E OBRA

Renata Viganò e Giuliano Montaldo têm em comum uma trajetória de vida marcada pela arte e por batalhas políticas e sociais, que deixam uma impressão inconfundível em suas obras. Trinta anos separam os dois, Viganò nasceu em 1900 e Montaldo em 1930 e, embora os caminhos não sejam os mesmos, eles se cruzam e as similitudes entre escritora e diretor de cinema se percebem em vários pontos, principalmente no que corresponde ao combate às injustiças e arbitrariedades cometidas contra o coletivo, contra a população. Muito embora nosso foco seja o romance e a película *L'Agnese va a morire*, poderíamos citar vários trabalhos de Viganò e de Montaldo que possuem papel revelador, trazendo denúncias e vocalizando opressões enfrentadas diariamente pelo povo, uma antologia da Resistência, por assim dizer.

Neste capítulo, conheceremos um pouco mais sobre esses artistas que marcaram a história e a cultura italianas de forma irreversível, o que pode nos aproximar e nos fazer entender ainda melhor nosso objeto de estudo em questão em suas duas formas, como romance e como filme. Como disse Luigi Meneghelli: “Acertar as contas com o passado tudo bem, mas mais cedo ou mais tarde é necessário fechá-las, não?” (1964, s/p)⁹, indicando que esse olhar para o passado com o intuito de talvez entender o que aconteceu, de recompor uma memória é essencial, além de ser o aquilo que nos dá poder para lidar com o que vem pela frente.

1.1 Renata Viganò¹⁰

Renata Viganò (Bolonha, 17 de junho de 1900 - Bolonha, 23 de abril de 1976), foi escritora e *partigiana*¹¹ italiana. O amor de Viganò pela literatura teve início muito cedo e acompanhou o desejo da autora de se tornar médica. Porém, vinda de uma família que passava por dificuldades econômicas, ela teve que abandonar a escola e começar a trabalhar como

9 “Fare i conti col passato va bene, ma prima o poi bisogna chiuderli, no?” MENEGHELLO, 1964, s/p.

10 Informações disponíveis em: <https://www.anpi.it/donne-e-uomini/1841/renata-vigano#:~:text=Nata%20a%20Bologna%20il%2017,aveva%20dovuto%20interrompere%20il%20liceo>. Acesso em: 02/05/2021.

<http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/renata-vigano/>. Acesso em: 02/05/2021.

<https://www.patriaindipendente.it/terza-pagina/librarsi/lufficiale-renata-vigano-agnese-le/>. Acesso em 02/05/2021.

11 *Partigiano* é o termo utilizado para designar combatentes armados antifascistas, na Itália, durante a II Guerra Mundial, que não fazem parte de um exército regular, mas de um movimento de resistência.

assistente de enfermagem e depois como enfermeira nos hospitais de Bolonha. Mas seu trabalho como cuidadora não a impediu de se dedicar também à escrita, assim ela escreveu contos, poemas, periódicos e toda uma infinidade de textos literários.

Durante o período nazifascista que perdurava na Itália, Viganò e seu marido Antonio Meluschi, também escritor, jornalista e *partigiano*¹², juntos de seu filho, participaram ativamente da luta contra o regime em vigor, o que serviu como base para que ela escrevesse o romance em questão *L'Agnese va a morire*, em 1949. De acordo com Giovanni Falaschi (1976), *L'Agnese va a morire* se tornou não apenas o romance oficial da Resistência, mas também uma obra exemplar da nova política cultural do Partido Comunista, sendo o trabalho de realismo social mais persuasivo na Itália. A obra foi traduzida em quatorze línguas e posteriormente tornou-se objeto para Giuliano Montaldo, que escreveu a versão fílmica homônima. O livro nos conta diversos eventos *partigianos* de forma honesta e simples, mostrando o ponto de vista de quem realmente participou do movimento e, durante o período pós-guerra, foi considerado como um símbolo do testemunho da narrativa neorrealista.

Viganò iniciou cedo no mundo da literatura, com uma escrita mais lírica e introspectiva, tendo publicado sua primeira obra, *Ginestra in fiore*, (1913), quando tinha apenas 12 anos. O livro reúne líricas da jovem escritora e possuem a doçura e pureza de textos que apenas uma criança conseguiria transcrever. Como exemplo, extraí o primeiro poema apresentado no livro, intitulado *Chi sono*:

Sono piccola ancora, ancora giuoco
volentieri tanto, ma nel cuore
s'accende a volte un subitaneo fuoco,
s'accende a volte un subitaneo amore
per l'arte bella, per la poesia.
Non so che c'è nella vita e nel mondo,
non ho provato il dolore profondo,
ma solo i baci della mamma mia.
Ed ora ecco qui il primo lavoro
della Ginestra dal colore d'oro.

Ottobre, 1912.

É possível notar o elemento infância presente no texto, ela diz que é ainda pequena, que ainda brinca com bastante alegria, mas que leva no coração um fogo e um amor pela arte, pela

¹² *Partigiano* é um membro de uma tropa irregular formada para se opor à ocupação e ao controle estrangeiro de uma determinada área.

poesia. É uma criança que ainda não experimentou as dores da vida e do mundo, o que reflete em seus poemas infantis. Com uma temática um pouco menos acriançada, o livro apresenta também o poema *L'Amore*, que traz uma indagação sobre o que é o amor junto com a resposta subjetiva da autora:

Che è l'amore? Ombra caduca e vana
che porta solo un poco di riposo
nel cammin della vita sì affannoso,
e un po' di tregua nella lotta umana.
È una facile ignota acuta ebbrezza,
e una follia a cui non si resiste.
Se cade, lascia una memoria triste,
una memoria piena d'arezza.

22 ottobre 1912.

Pouco depois de *Ginestra in fiore* é publicado também *Piccola Fiamma* (1916), o segundo livro de líricas de Viganò. Acerca dos poemas escritos por Renata Viganò, Daniela Giordanengo apresenta em sua tese *Agnese e Pin: Due personaggi della letteratura della Resistenza* (2007), características da lírica da autora, como o seu estilo e léxico:

O estilo é pueril, mas preciso, o léxico é retórico, acontece muitas vezes de esbarrar na repetição de estilemas; mas, na sua totalidade, as poesias resultam fluidas, o fruto de reminiscências escolares de um estudante diligente fascinada pelos grandes clássicos da Literatura Italiana (sobretudo Leopardi). (GIORDANENGO, 2007, s/p tradução minha)¹³

A pesquisadora descreve o estilo de Viganò como pueril, mas preciso, com um léxico retórico onde repetidas vezes a autora cai no mesmo estilema, já que é sua constante estilística. Mas, ainda assim, os poemas são fluidos e carregados de características adquiridas por uma aluna dedicada que é fascinada pelos grandes clássicos da literatura, em especial, Leopardi. Desse modo, notamos como a sua obra, ainda que sua, não se separa daquilo que a influenciou, trazendo consigo resquícios de sua bagagem literária.

Em 1933, a autora publica seu primeiro romance *Il lume spento*, obra em que rompe com sua infância tranquila e serena para entrar na vida adulta marcada pela luta *partigiana*. O livro retrata um longo monólogo de uma mulher que compartilha seus pensamentos com seu

13 “Lo stile è puerile, ma preciso, il lessico è retorico, accade spesso di imbattersi nella ripetizione di stilemi; ma, tutto sommato, le poesie risultano scorrevoli, il frutto di reminiscenze scolastiche di una diligente studentessa affascinata dai grandi classici della Letteratura Italiana (su tutti Leopardi)”. (GIORDANENGO, 2010-11)

médico em um hospital psiquiátrico. Ela conta como matou seu parceiro porque ele a abandonou após um aborto forçado. A mãe de Viganò, a quem o livro é dedicado, foi acometida por uma doença mental em seus últimos anos de vida. Depois dessa publicação, Viganò chega a declarar que, apesar de não ter nascido do povo e de não ter passado por uma infância difícil, sua criação burguesa não a impediu de se inclinar às pessoas de uma classe social menos abastada e de escrever sua história. Ela consegue utilizar a sua posição privilegiada de forma consciente, ao contrário de apenas gozar dela em benefício próprio:

Eu não nasci do povo. Não tive, portanto, o grande aprendizado de uma infância dura, de pais pressionados por trabalhos exaustivos, por privações cotidianas. Mas a minha origem burguesa não impediu que eu fosse levada a preferir as pessoas do povo à aveludada, estagnante, conservadora simulação da classe à qual eu pertencia. (VIGANÒ, s/d. Tradução minha)¹⁴

Il lume spento marcou a entrada de Renata em uma fase de resistência e a partir desse ponto suas futuras obras tratariam de temáticas relacionadas à luta e revolta popular, questões abordadas exaustivamente na literatura neorrealista.

L'Agnese va a morire, nosso romance em questão, conta a história de Agnese, uma lavadeira que vive no interior do Vale do Po. Em setembro de 1943 seu marido, portador de necessidades especiais e militante comunista, é deportado pelos nazistas e acaba morrendo no caminho para um campo de concentração alemão. Agnese então começa a realizar encontros do grupo *partigiano* em sua casa, enquanto suas vizinhas recebem tropas alemãs, o que a deixa indignada. Quando um soldado alemão mata seu gato, ela estoura a cabeça do militar com uma metralhadora enquanto ele dorme, foge por conta disso e finalmente se junta aos *partigiani* comunistas. Durante sua experiência com a Resistência, a mulher camponesa, lavadeira e semianalfabeta evolui e se torna um indivíduo politicamente consciente. Na primavera de 1945 ela é capturada pelos alemães e executada, poucas semanas antes da Liberação. Antes de morrer, Agnese percebe que a luta política é parte de uma luta ainda maior contra as injustiças sociais. O Comandante, personagem do livro, foi inspirado no marido da autora, que costumava organizar brigadas *partigiane* na mesma região em que se passa o romance. Com *L'Agnese va a morire*, Viganò se consolida como escritora da Resistência, registrando tópicos sociais como

14 “Io non sono nata dal popolo. Non ho avuto perciò il grande insegnamento di un’infanzia dura, di genitori premuti da lavori faticosi, da privazioni quotidiane. Ma la mia estrazione borghese non impedì che fossi portata a preferire le persone del popolo alla vellutata, stagnante, bigotta simulazione della classe a cui appartenevo”. (citação disponível na [enciclopediadelledonne.it](http://www.enciclopediadelledonne.it), disponível em <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/renata-vigano/>, acesso em 02/05/2021)

a luta por terra, a pobreza, entre outros mais, transformando a protagonista em uma figura amada por gerações de comunistas italianos e militantes de esquerda:

L'Agnese va a morire selou a fama literária nacional de Viganò e a transformou em uma figura amada por várias gerações de Comunistas Italianos e esquerdistas militantes. Logo após a publicação de seu romance, a Secretária do Partido Comunista Italiano, Palmiro Togliatti, convidou Viganò para colaborar regularmente para *L'unità*. Ela contribuiu com artigos e contos sobre uma miscelânea de tópicos sociais como as lutas *partigianas* no pós-guerra em busca de propriedades de terras, a questão do sul, e a pobreza dos idosos, bem como com histórias autobiográficas e da Resistência. (MARRONE, 2007 apud DE PAU; TORELLO, 2008, s/p. Tradução minha)¹⁵

Após a publicação de *L'Agnese va a morire* em 1949, Viganò escreve *Mondine*¹⁶ (1952), um livro que fala sobre as trabalhadoras das plantações de arroz da planície do Po, que entoavam cantigas enquanto trabalhavam e às quais se atribui, de maneira equivocada, a origem da canção *Bella Ciao*, considerada o hino da Resistência antifascista. O fato é que a versão das *mondine* surgiu nos anos 1950, e não era tão difundida pelo território italiano quanto a história nos conta.¹⁷ Renata compara as cantigas das *mondine* com aquelas cantadas pelos escravos nos campos americanos de algodão e fala sobre como a música parece acompanhar os que fazem trabalhos pesados:

Porém é verdade: as *mondine* cantam. A plantação de arroz canta. São coros longos, perfeitos, vozes “primeiras” e “segundas”, entoadas e orquestradas como se tivessem sido instruídas por um grande maestro. Músicas oscilantes no ritmo da monda: um passo à frente, um punhado de erva, e a nota que acompanha. É estranho como em todo o mundo se assemelham os cantos daqueles que trabalham pesado sob o sol. Esses coros das *mondine* italianas possuem o mesmo sotaque dos cantos dos negros nas plantações de algodão. Irmãos na mesma exterminada e explorada labuta, cantando com uma única voz. (VIGANÒ, 1952, p. 40. Tradução minha)¹⁸

15 “L'Agnese va a morire sealed Viganò's national literary fame and made her into a beloved figure for several generations of Italian Communists and leftist militants. Soon after the novel's publication, the Secretary of the Italian Communist Party, Palmiro Togliatti, invited Viganò to collaborate regularly to *L'unità*. She contributed articles and short stories on miscellaneous social topics such as the postwar peasants' struggle for land ownership, the southern question, and the poverty of the elderly, as well as autobiographical and Resistential stories”. (MARRONE, 2007 apud DE PAU; TORELLO, 2008, s/p)

16 Mondina ou Mondine ou ainda mesmo Mondariso (do verbo em italiano "mondare", que é traduzido como "para limpar" ou "purificar") era um trabalhador sazonal dos Campos de Arroz da Itália, principalmente na Planície do Pó do final do século XIX até a primeira metade do século XX.

17 Disponível em: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/04/25/25-aprile-la-vera-storia-di-bella-ciao-dai-partigiani-yves-montand-come-e-diventata-un-inno-di-resistenza/2668885/>. Acesso em 28/04/2021.

18 “Però, è vero: le mondine cantano. La risaia canta. Sono cori lunghi, perfetti, voci “prime” e “seconde”, intonate e orchestrate come se fossero state istruite da un bravo maestro. Musiche dondolanti nel ritmo della monda: un passo avanti, una manciata d'erba, e la nota che accompagna. È strano come in tutto il mondo s'assomigli il cantare di quelli che fanno lavori pesanti sotto il sole. Questi cori delle mondine italiane hanno il medesimo accento delle

Arriva la cicogna (1954) e *Donne della Resistenza* (1955) são livros que reúnem contos escritos pela autora com base em histórias ouvidas durante seu período atuando como *partigiana*. O primeiro fala de casos sobre a luta dos *partigiani* no pós-guerra, a questão do Sul como região excluída e ignorada pelo governo, autobiografias e histórias da Resistência. Em *Donne della Resistenza* encontramos uma coleção de histórias biográficas sobre mulheres *partigiane* da região de Bolonha que foram assassinadas pelo regime nazi-fascista. Sobre essas mortes, Viganò defende que o exército perdeu sua honra quando abateu o corpo dessas mulheres, reflexo de uma grande necessidade de dominação machista masculina:

Um exército perdeu a sua honra por abater o corpo [dessas mulheres], por liberar a sua crueldade masculina e poder sobre a carne daquelas que eles acreditavam serem fracas... [essas mulheres] foram duplamente ofendidas e, por isso, duplamente heroicas somente porque elas eram mulheres e não homens; a sua força se tornou vasta, e ainda hoje nós assistimos a isso, depois de muito tempo ter se passado. (MARRONE, 2007, s/p. Tradução minha)¹⁹

Em 1959, ela publica seu terceiro romance intitulado *Ho conosciuto Ciro* e, em 1962, lança seu último romance em vida, *Una storia di ragazze*, que aborda a submissão feminina ao mundo masculino. Nesse livro, Viganò contrasta a moralidade proletária e o comportamento corrupto abraçado pelo estilo de vida burguês, colocando uma questão feminista central, o aborto, sob a ótica de ideais políticas e morais. O romance contrapõe a escolha de Miranda, uma mulher vinda de uma vila nas montanhas que chega à cidade para trabalhar como empregada de uma família de classe média, à de Piera, a filha vaidosa e egoísta da família, quando ambas engravidam de homens que se recusam a casar com elas, todos os dois engenheiros comunistas. O primeiro, que engravida Piera, é um intelectual burguês enquanto o segundo é um proletário, porém somente este é retratado como alguém com um mínimo de moral. Piera recebe ajuda de sua mãe para realizar um aborto, enquanto Miranda decide ter o bebê, graças à ajuda de seu irmão. A história termina com um diálogo entre os dois irmãos sobre planos futuros, os quais incluem o recém-nascido. *Matrimonio in Brigata* é publicado em 1976,

nenie dei negri nelle piantagioni di cotone. Fratelli nella stessa sterminata e sfruttata fatica, cantano con una unica voce". (VIGANÒ, 1952, p. 40)

19 "An army lost its honor by battering [these women's] bodies, by unleashing their manly cruelty and power onto the flesh of those who were believed to be weak... [these women] were doubly offended and, therefore, doubly heroic just because they were women and not men; their strength became vast, and we still behold it today, after much time has elapsed". (MARRONE, 2007, s/p)

ano da morte de Viganò. É a coletânea de contos e histórias familiares daqueles que participaram de combates durante a Resistência: *partigiani* armados, mensageiros de bicicletas e camponeses que mesmo sem instrução formal sabiam de que lado deveriam estar.

Após sua morte, foram publicadas ainda obras póstumas como um livro de poesias intitulado *Rosario. libera interpretazione dei quindici misteri del rosario scritta da me, non credente, per puro amore di leggenda e poesia* (1984), uma meditação sobre os 15 mistérios do rosário, na que atesta seu comprometimento em denunciar, tanto como escritora quanto como jornalista, os sofrimentos e as injustiças sofridos pelos inocentes. *Sonetti inediti* (1984), é uma reunião de sonetos da autora sobre os mais variados temas. *La bambola brutta. Storia di Eloisa partigiana*, é uma nova edição de um conto publicado pela primeira vez em 1960, em *Pioniere*. Ambientado na Segunda Guerra Mundial, período da luta partidária pela libertação, uma mãe chama em voz alta sua filha Eloisa, que está brincando ao ar livre no pátio da fazenda onde vivem. Sentado à mesa da cozinha, um homem estranho dá à menina um presente que seria de seu pai: uma boneca. Eloisa nota imediatamente que a boneca está muito desbotada e antiga, indicando que talvez fosse um desses brinquedos não vendidos dessas pequenas lojas da vila. A mãe toma a criança pelos braços e explica, sem se perder em preâmbulos e de forma direta, que aquela boneca é a ideal, pois ela incentiva a luta armada contra os fascistas e soldados alemães. O pai de Eloisa as espera escondido no campo e assim, ela e sua mãe se preparam para uma longa caminhada secreta em direção aos pântanos e juncos pela estrada onde os partidários se escondem, tornando-se elas mesmas *staffette*²⁰ da Resistência, arriscando suas próprias vidas. Essa história escrita por Renata Viganò foi publicada pela primeira vez em 1960, edição de número 9 de *Il Pioniere*, uma revista voltada para crianças, publicada pela Associação dos Pioneiros da Itália.

Recentemente, graças a uma ideia de Dafne Carletti, Sofia Fiore, Margherita Occhilupo, Marta Selleri e Elena Sofia Tarozzi, estudantes da Universidade de Bolonha e integrantes da “Brigata Viganò” (um grupo voltado aos estudos das obras de Viganò, bem como ao seu reconhecimento), com Tiziana Roversi, coordenadora do grupo de trabalho e à contribuição científica de Antonio Faeti, essa mesma história pôde retornar às mãos das crianças na forma de um livro. Com as ilustrações feitas por Viola Niccolai, que também se encontram no interior da sobrecapa que, quando aberta, torna-se um mapa de Bolonha que ajuda os meninos a

20 Staffetta é o papel assumido por mulheres e também por homens, no geral jovens. É o partigiano que cuida da conexão entre os vários grupos unidos na luta armada, permitindo a transmissão de ordens, diretivas, informações, conferência de bens alimentares, remédios, armas, munição, jornal.

reconhecer alguns lugares simbólicos da guerra *partigiana* na cidade (como o Santuário e o monumento de Porta Lame) e a encontrar os lugares de Renata Viganò espalhados por Bolonha: sua casa, a escola, o jardim e o berçário que leva seu nome. Para completar o volume, uma breve biografia ilustrada da autora, uma entrevista hipotética com os protagonistas da história, que descrevem com muita precisão o período histórico e um posfácio do Presidente da Assembleia Legislativa da Região Emilia Romagna, Simonetta Saliera, lembrando a importância da Resistência e o caminho que deu origem à Constituição da República Italiana, que entrou em vigor em 1º de janeiro de 1948.²¹

É possível observar algumas imagens (Figuras 1 e 2) extraídas da publicidade²² realizada na cidade de Bolonha, para divulgar a reedição do livro de Viganò, logo abaixo:

Il libro *La bambola brutta. Storia di Eloisa partigiana*

Il racconto di Renata Viganò apparso negli anni Cinquanta sul *Pioniere* diretto da Gianni Rodari, viene ripubblicato in forma di albo illustrato con i disegni di Viola Niccolai e la grafica di Mauro Luccarini perché questa storia possa di nuovo essere letta dai bambini.

Il libro è corredato da una mappa del centro storico di Bologna che segnala alcuni importanti luoghi della Resistenza e della vita di Renata Viganò. All'interno del libro le curatrici si rivolgono ai ragazzi nel tentativo di raccontare loro la realtà storica in cui vive Eloisa partigiana. Una postfazione della Presidente dell'Assemblea Legislativa della Regione Emilia-Romagna, Simonetta Saliera, ci ricorda l'importanza della Resistenza e del percorso che ha dato vita alla Costituzione della Repubblica Italiana, entrata in vigore settanta anni fa, il gennaio 1948.

LA BAMBOLA BRUTTA
dedicato a Renata Viganò

A CURA DI
Dafne Carletti
Sofia Fiore
Margherita Occhipulo
Tiziana Roveri
Marta Selieri
Elena Sofia Tarozzi

A partire dalla riedizione del racconto *La bambola brutta*, vi presentiamo un percorso che attraversa la città di Bologna con mostre, incontri, letture, conversazioni con gli studenti, per dare nuova luce alla figura e all'opera di Renata Viganò, autrice del noto romanzo *L'Agnese va a morire*.

Dall'idea di Dafne Carletti, Sofia Fiore, Margherita Occhipulo, Marta Selieri, Elena Sofia Tarozzi, studentesse dell'Alma Mater, qui autodenominate *Brigata Viganò* e di Tiziana Roveri, coordinatrice del gruppo di lavoro.

Con il supporto scientifico di Antonio Fietti.
In collaborazione con l'Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna.

CON IL PATROCINIO DI
Regione Emilia Romagna
Assemblea Legislativa
Comune di Bologna
Città di Imola

CON IL SOSTEGNO DI
ANPI
ARCI
Unipol
CNR-IRPA
ARCI

CON LA PARTECIPAZIONE DI
FRENDI PARTE
BONAVENTURA
Festa internazionale della storia
ISTITUTO
ISTITUZIONE bibliotecaria bologna
MUSEO CIVICO DI STORIA NATURALE E GEOLOGIA

CON IL SOSTEGNO DI
ANPI Provinciale di Bologna
ARCI
Assemblea Legislativa della Regione Emilia Romagna
CGL - Camera del lavoro Metropolitana di Bologna
Fondazione Argentina Rossetti Abbielli
Unipol Banca

CON LA PARTECIPAZIONE DI
Associazione FrenDiParte
Bona Ventura Associazione Culturale
CRLL Centro di ricerca in letteratura per l'infanzia, Dipartimento di scienze dell'Educazione, Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italiana, Scuola di Lettere e Beni Culturali dell'Università di Bologna
Festa Internazionale della Storia 2017
Istituto Storico Pirelli
Istituzione Biblioteche del Comune di Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio

Ringraziamo la famiglia Meluschi-Viganò

INFO
brigataviganò@gmail.com - www.facebook.com/brigataviganò

Figura 1: Divulgação de homenagem da Brigata Viganò.

Fonte: http://www.istitutoparri.eu/files/La_Bambola_Brutta_pieghevole_1.pdf

21 Informações extraídas do grupo criado no Facebook, “Brigata Viganò”. Para mais informações, visite: <https://www.facebook.com/brigataviganò/>

22 Programa de divulgação de mostra em homenagem a Renata Viganò e sua obra. Disponível em: http://www.istitutoparri.eu/files/La_Bambola_Brutta_pieghevole_1.pdf

Il programma

31 ottobre 2017 - ore 17,00

Sfumatore partigiane.
"La bambola brutta", dal racconto per ragazzi al progetto dedicato a Renata Viganò
Tavola rotonda nell'ambito della Festa Internazionale della Storia
Con *Brigata Viganò* e Tiziana Roversi, curatrici del progetto
Elia Guerra, Società Italiana delle Storie
Anna Saffi, Presidente della Fondazione "Argentina Bonetti Altobelli"
Wu Ming
Cappella Farnese di Palazzo D'Accursio, Piazza Maggiore 6, Bologna

8 febbraio 2018 - ore 16,00

"Perché se tutto questo poi fosse inutile"
Note sull'insegnamento inattuale di Renata Viganò
Lezione del Professore Antonio Faeti rivolta a studenti, insegnanti, operatori culturali.
A cura del CRLI, Centro di ricerca in letteratura per l'infanzia del Dipartimento di Scienze dell'Educazione, Scuola di Psicologia e Scienze della Formazione dell'Università di Bologna.
Con la partecipazione di *Brigata Viganò* e Tiziana Roversi
Aula Magna,
Via Filippo Re 6, Bologna

febbraio - marzo - aprile 2018

La bambola brutta. Storia di Eloisa partigiana
Presentazione del libro e incontri con i ragazzi nelle scuole elementari e medie di Bologna a cura di *Brigata Viganò* in collaborazione con l'Associazione PrendiParte

6 marzo - 2 giugno 2018

Renata Renata Renata.
Donne Bambini Resistenza nella vita e nelle storie di Renata Viganò
Mostra didattica sui temi cari alla scrittrice e partigiana bolognese, a partire da *La bambola brutta* e dalle illustrazioni di Viola Nicolai
A cura di *Brigata Viganò* Mauro Luccarini, Tiziana Roversi in collaborazione con l'Assemblea Legislativa della Regione Emilia Romagna.
Palazzo della Regione, Viale Aldo Moro 50, Bologna
Inaugurazione della mostra 6 marzo 2018 ore 11,00

marzo 2018

La bambola di Viola
Mostra dei disegni originali di Viola Nicolai per l'albo illustrato *La bambola brutta. Storia di Eloisa partigiana*
In occasione di Bologna Children's Bookfair 2018
A cura di Bonaventura Associazione Culturale e *Brigata Viganò*
In collaborazione con Istituzione Biblioteche del Comune di Bologna - Biblioteca dell'Archiginnasio
- in via di definizione

12 aprile 2018 - ore 9,30

Mascarella 63: un crocchia di parole. Scrittura, politica, Resistenza in Renata Viganò
Giornata di studio con i professori Andrea Battistini, Milena Bernardi, Antonio Faeti.
Letture di Giacomo Tamburini.
Modera il professore Stefano Colangelo.
Laboratorio di Wu Ming 2 con *Brigata Viganò*
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna
Aula Pascoli, Via Zamboni 32, Bologna

21 aprile 2018 - ore 17,00

Letture collettive di L'Agnese va a morire di Renata Viganò
Per ricordare l'anniversario della Liberazione di Bologna.
Brigata Viganò con l'Associazione PrendiParte e ANPI Bologna
Sacchario di Piazza Nettuno, Bologna

17 giugno 2018

Posa della targa in memoria di Renata Viganò e Antonio Meluschi
in collaborazione con ANPI Provinciale di Bologna
Via Mascarella 63/2, Bologna

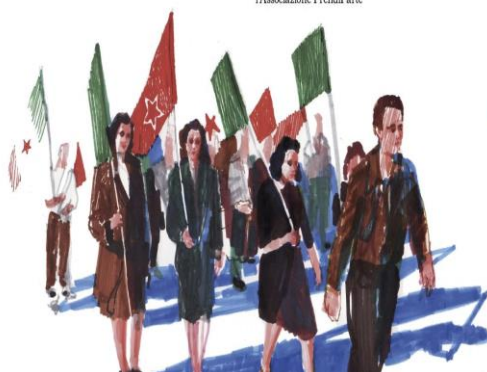


Figura 2: Divulgação de *Bambola Brutta*, livro escrito em homenagem a Renata Viganò

Fonte: http://www.istitutoparri.eu/files/La_Bambola_Brutta_pieghevole_1.pdf

1.2 Giuliano Montaldo²³

No capítulo anterior, pudemos constatar como a trajetória de Renata Viganò a tenha influenciado para escrever *L'Agnese va a morire* e tantos outros contos e romances com a temática da Guerra e Resistência tanto como pano de fundo quanto como peça fundamental do enredo. Neste capítulo, vamos aprofundar um pouco a bagagem que inspira o trabalho cinematográfico de Giuliano Montaldo, autor da película baseada no livro de Viganò, sem perder de vista o gênero realista. Mostrarei, portanto, quais são suas obras que fazem parte desse tipo de produção do cinema além daquelas que fogem dessa tipificação.

Primeiramente, proponho identificar quais são os aspectos que marcam o cinema realista. O Realismo se mostrou um campo fértil para que parte das minorias pudesse ser protagonista de sua própria narrativa, com histórias protagonizadas por mulheres, por camponeses e outros grupos subjugados socialmente; e embora isso tenha acontecido

²³ As informações sobre a vida de Giuliano Montaldo foram extraídas do livro: AMORCIDA, Taricano. *Giuliano Montaldo: una storia italiana*. Editore Marsilio, 2020.

inicialmente na Literatura, se estendeu para o campo do Cinema, levando para ele um tom mais crítico e um olhar para além do cânone.

O Cinema Realista buscava mostrar questões socioculturais, devendo, portanto, ter certa aproximação com a realidade, pois tratava-se de representá-la. André Bazin, em *O realismo impossível* (2016), propõe reflexões acerca da estética Realista. No capítulo “O cinema da ocupação e da Resistência”, ele sugere que “Redescubramos o cinema” (p.155), que o entendamos como uma forma de crítica e não apenas como algo vazio de significado ou que sirva somente para uma simples recreação:

O mundo se faz, uma arte está sendo criada, uma arte que é necessário manter, contra os mercadores de película e os alugadores de poltronas, no vigor de sua juventude e nas mais sãs exigências populares. Finjamos perceber isso. Redescubramos o cinema! (BAZIN, 2016, p. 155)

Mais adiante, em um capítulo intitulado “Da arte de não ver os filmes”, o autor sugere ao telespectador uma certa preocupação em relação à construção dos filmes, para que estejam atentos à crítica, evitando assim “perder seu tempo com filmes que não necessitam discussões” (p.160), dando a entender ser favorável a um cinema de cunho crítico como o Realista. O que é reforçado durante a leitura de outros trechos de seu livro.

No capítulo “Por uma estética realista”, o autor demonstra a importância do cinema para a construção e desconstrução psicológica de quem assiste e de quem o produz, uma vez que:

É por isso que o esteta deverá, por exemplo, estudar a psicologia da percepção da imagem fotográfica pelo telespectador; conhecer, depois de pesquisas estatísticas, as reações do público diante de diferentes gêneros cinematográficos; discernir, como psicanalista da nossa civilização, os desejos inconscientes de milhões de homens; aí sim, o écran terminará cedo ou tarde por satisfazer, compreender o papel do cinema na instrumentalização política contemporânea, etc. (BAZIN, 2016, p. 180)

Assim sendo, o diretor cinematográfico passa pelo processo de estar no lugar do telespectador, entendendo como ele percebe o filme e como, desse modo, ele consegue torná-lo ativo politicamente, transmitindo a sua mensagem, que no cinema Realista é uma crítica social, em moldes que o receptor da película entenda e se sinta representado por aquilo que está assistindo. De acordo com Bazin, o cinema pode fazer mais pelos indivíduos como seres sociais:

Pois o cinema, como toda arte que está nascendo, deve ser analisado na sua complexidade concreta, na totalidade das relações com o meio social fora do qual ele não existiria. Sem prejudicar a noção de arte pura, podemos no mínimo

sublinhar que ela não pode se aplicar às artes populares, carregadas por natureza de funções estranhas às leis estéticas. Na nossa civilização mecanizada, onde o homem é devorado pela tecnicidade do seu trabalho, normalizado pelas constrictões políticas e sociais, o cinema, antes de qualquer inquietação artística, existe para poder responder às imprescritíveis necessidades psíquicas coletivas reprimidas. (BAZIN, 2016, p. 179)

Contudo, esse trabalho de representar a realidade não é um fazer simples, demandando atenção aos mais diversos detalhes; notamos isso, por exemplo, quando Bazin sugere a distinção entre dois tipos de realismo: o técnico da imagem e o realismo do conteúdo plástico ou dramático. O realismo técnico é a essência do cinema e, de acordo com o autor, pode também ser a sua fraqueza.

Por fim, no capítulo em que analisa “O cinema e a arte popular”, Bazin fala sobre a ambiguidade da palavra “popular”, que pode ser entendida como algo feito pelo e para o povo quanto um objeto amplamente conhecido por uma grande massa da população. O cinema Realista, com seu caráter popular, se encaixa primordialmente na primeira categoria, já que se trata de questionamentos presentes no meio social:

Expressar a sociedade é primeiramente representá-la tomando cuidado com a exatidão material e a autenticidade moral. Esta não é uma apologia do realismo, pois o cinema de evasão e de fantasia ele próprio tem todo interesse de continuar na sã corrente do real. (BAZIN, 2016, P. 187)

Em 2020 foi publicado na Itália um compilado de ensaios, testemunhos e entrevistas, organizado por Pedro Armocida e Caterina Taricano. Na sua introdução, encontramos a informação de que críticos de várias formações e gerações dialogam com Montaldo, um cineasta que “fez a história do cinema italiano conseguindo conciliar dois aspectos aparentemente antitéticos: a dimensão política e aquela espetacular” (s/p, tradução minha)²⁴. O livro é um grande panorama da vida de Montaldo através de suas obras, e que nos possibilita conhecer os grandes nomes com os quais ele trabalhou.

Visto como um diretor inovador, Montaldo gostava de experimentar, afinal era “um ‘pioneiro’ que nunca teve medo de ser o ‘primeiro’, saindo muitas vezes dos esquemas preestabelecidos, escolhendo vias perigosas ou tratando de temas incômodos e personagens

²⁴ “Critici di varia formazione e generazione si confrontano con Giuliano Montaldo, un cineasta che ha fatto la storia del cinema italiano riuscendo a conciliare due aspetti apparentemente antitetici: la dimensione politica e quella spettacolare.” (ARMOCIDA&TARICANO, Giuliano Montaldo, una storia italiana. Marsilio, 2020, s/p)

controversos” (ARMOCIDA&TARICANOs/p, tradução minha) ²⁵. A partir da leitura dos ensaios e dos testemunhos, conseguimos ver o lado eclético de um artista completo, que teve também a vivência de ator, não só como diretor, que o coloca ainda mais em contato com suas produções, a meu ver. O fato de Giuliano Montaldo conseguir trazer para a tela toda a sua experiência nos mais diversos cenários, mas que ainda assim marca a sua arte com um teor político forte e explícito, mostra como ele parte de uma escolha pessoal e ideológica de se manifestar contra a intolerância de forma singular.

Dedicando-se à pesquisa sobre tradução intersemiótica, Nicola Dusi (2015) extrapola a noção que se tem sobre esse tipo de atividade, chegando a afirmar que:

Tradução intersemiótica não é simplesmente uma questão de transpor ou de re-presentar o novo texto, as formas de conteúdo e, onde possível, as formas de expressão do texto-fonte. Em uma visão dinâmica das mudanças que acontecem na tradução, é necessário pensar mais em termos de reativar e selecionar o sistema de relações entre os dois planos no texto-fonte e traduzir essas relações de forma apropriada no texto-alvo. (DUSI, 2015, p.184 Tradução minha²⁶)

De acordo com Dusi, existem os Níveis de Pertinência (*Levels of Pertinence*, 2015, p.191) entre os sistemas semânticos e a sua análise pode ser realizada através da comparação de suas *estruturas semântico-narrativas* (a redução, amplificação, difusão e a condensação) e a comparação do *set de estratégias enunciativas* (a atuação, o espaço e o tempo). O autor mostra levar consigo um princípio amplamente difundido por Meschonnic (1973, 1999), de que não se trata apenas de traduzir o *enunciado*, mas de observar a *enunciação* e suas estratégias. Dusi afirma ainda que por conta de seu status como um sistema semiótico sincrético, o filme recebe o privilégio de ser um espaço para correção, para sugestão e para se trabalhar para além da narrativa.

Como visto logo acima, Meschonnic vê algo muito maior do que a simples tradução daquilo que está escrito de forma mecânica e sem propósito. Para o autor, “traduzir é poética experimental” (1999, p.19), onde a língua é imbricação de cultura, povo, nação, indivíduos e o

25 “E questo perché è prima di tutto un grande sperimentatore, un “pioniere” che non ha mai avuto paura di essere il “primo”, uscendo molto spesso dagli schemi precostituiti, imboccando strade impervie o trattando temi scomodi e personaggi controversi”. (ARMOCIDA&TARICANO, 2020, s/p)

26 “Intersemiotic translation is not simply a question of transposing or re-presenting in the new text the forms of the content and, where possible, the forms of the expression of the source text. In a dynamic vision of the changes that take place in translation, it is necessary to think more in terms of reactivating and selecting the system of relations between the two planes in the source text and to translate these relations in an appropriate way in the target text”. (DUSI, 2015, p.184)

uso que fazem dela. Interessante notar como o elemento *cultura*, principalmente no ato de traduzir, se presentifica não apenas para Meschonnic como também para Thais Flores Nogueira e Berman. Assim, se torna cada vez mais claro que o traduzir é uma tarefa que requer mais do que o conhecimento estrutural das mídias, requer reflexão, uma vez que “tradução é interpretação” (MESCHONNIC, 1999, p.29).

O autor pede atenção do tradutor, porém, à prática do “informacionismo”, ou seja, reduzir à informação toda a função da tradução. É certo que um cinema e uma literatura como os realistas trazem consigo uma intenção forte de conscientizar e dar voz às minorias e, portanto, esse aspecto político lhes é intrínseco; mesmo assim, anular toda a sua carga poética é o mesmo que anular a sua função como arte, já que a arte pode ter um caráter político, mas não é esse o aspecto que a define.

1.2.1 Montaldo e o cinema

Fabio Rossi, autor do livro *Il linguaggio cinematografico* (2006), descreve o cinema Realista como algo que pretende mais do que mostrar a pobreza e a miséria característicos de um período tão doloroso como a Guerra. Foi o momento em que o cinema deu destaque e protagonismo a quem tinha costume de ser coadjuvante, como é o caso de Agnese. De acordo com o autor:

Ademais, é necessário precisar que os filmes propriamente enumeráveis na corrente dita Neorealismo (que, enquanto nome uma corrente cinematográfica específica, escreveremos sempre com a inicial maiúscula, para distingui-lo do genérico neorealismo individuado por vários autores em outros âmbitos) são poucos, se por Neorealismo devem ser entendidos não certamente o simples uso do plurilinguismo nem as gravações em ambientes externos ou a representação de ambientes humildes e degradados (todos elementos já presentes na cinematografia dos Anos 30, como veremos melhor no § 4.1), mas sim a capacidade de elevar ao papel de protagonistas todos aqueles personagens (com as suas línguas e os seus ambientes) até o momento relegados a papéis marginais – limitados a tramas no mais das vezes de diversão – e utilizá-los (em geral, em unísono) como porta-voz da ideologia do diretor, mediante a expressão de julgamentos sobre a difícil situação histórica, social e política da Itália de então e do período imediatamente precedente. (ROSSI, 2006, p.100. Tradução minha)²⁷

²⁷ “Occorre inoltre precisare che i film propriamente annoverabili nella corrente detta *Neorealismo* (che, in quanto nome di una corrente cinematografica specifica, scriveremo sempre con l’iniziale maiuscola, per distinguerlo dal generico *neorealismo* individuato da vari autori in altri ambiti) sono pochi, se per *Neorealismo* debbono intendersi non certo il semplice uso del plurilinguismo né le riprese in esterno o la rappresentazione di ambienti umili e degradati (tutti elementi già presenti nella cinematografia degli anni Trenta, come vedremo meglio nel § 4.1), bensì la capacità di elevare a ruolo di protagonisti tutti quei personaggi (con la loro lingua

No caso da película de Montaldo, temos uma obra criada a partir da inspiração literária, que é o romance de Viganò, seja em busca de legitimidade, seja como uma forma de eternizar a história de Agnese. As obras de Montaldo serão divididas aqui entre aquelas que pertencem à estética do cinema realista e aquelas que estão fora dessa categoria. *L'Agnese va a morire* (1976) está entre suas maiores obras desse período realista. Dentre os inúmeros ensaios presentes no livro compilado sobre Montaldo, intitulado “Montaldo: una storia italiana” (2020), um em especial, escrito por Cristiana Paternò e intitulado *L'Agnese va a morire e la resistenza taciuta* (p.74), chama a atenção por explorar com um olhar mais cuidadoso a Resistência que fez parte da história de Agnese (ou Agnese faz parte da história da Resistência?). O apagamento sofrido por parte das mulheres que tiveram suas lutas simplesmente “esquecidas” é o tema principal desse ensaio, a ser analisado mais à frente. Por ora, faz bem conhecer um pouco mais sobre Giuliano Montaldo.

Nascido em 22 de fevereiro de 1930 em Gênova, Montaldo, além de diretor de cinema também é ator. Colaborou com a *Cooperativa Produttori Cinematografici*, que inicia suas atividades em 1951 com a estreia cinematográfica de Carlo Lizzani, *Achtung! Banditi!* um drama ambientado na Segunda Guerra Mundial e estrelado por Gina Lollobrigida e Andrea Checchi. Montaldo, estudante de apenas 21 anos na época, participou do filme atuando em um papel secundário, além de ajudar na organização.

Nos anos seguintes decidiu continuar sua carreira de ator, mudando-se então para Roma, onde iniciou sua carreira como assistente de grandes diretores como Lizzani, mas também de Luciano Emmer e Valerio Zurlini. Assistiu Lizzani em *Esterina* (1959). Entre os anos de 1958 e 1959 fez sua estreia como diretor de alguns filmes de curta-metragem e em 1961 realizou seu primeiro longa-metragem, *Tiro al Piccione*, obra corajosa que encara um momento histórico difícil através do olhar de um menino que resolve aderir a República de Salò, como era também conhecida a República Social Italiana – RSI, nome assumido pelo governo fascista instaurado em 23 de setembro de 1943 na parte do território italiano não ocupado pelos Aliados. Sobre a crítica recebida por esse filme, Montaldo diz:

e il loro ambiente) fino ad allora relegati a ruoli marginali — limitati a trame perlopiù di svago — e di utilizzarli (di solito coralmemente) come portavoce dell'ideologia del regista, mediante l'espressione di giudizi sulladifficile situazione storica, sociale e politica dell'Italia di allora e del periodo immediatamente precedente”. (ROSSI, 2006, p.100)

Foi massacrado pela crítica. Mais pela tomada de posição política que por deméritos artísticos. Certamente fiquei muito mal. Era jovem e iniciante, mas vinha de experiências formativas muito fortes com Lizzani e Petri. Evidentemente, mesmo que já estivéssemos no início dos anos sessenta, ainda não era o momento de abordar assuntos como a República de Salò. A minha reação foi aquela de dizer “desisto de tudo e volto para Gênova para trabalhar no porto”, e eu senti então tanta raiva por aquilo que aconteceu de eu não conseguir mais assistir ao filme. De certas coisas não consigo nem mesmo me lembrar, vocês precisarão refrescar a minha memória antes da projeção. (MONTALDO, 2019. s/p Tradução minha)²⁸

Samuel Antichi, em seu ensaio no livro *Giuliano Montaldo: una storia italiana* (2020), fala da recepção da crítica sobre *Tiro al Piccione* [Tiro ao Pombo] e insere um comentário realizado pelo próprio Montaldo sobre a situação:

Eu recebia ataques da direita porque, afinal, eu não concedia nada ao fascismo, obviamente. E recebia ataques também da esquerda, porque colocar como protagonistas os jovens de Salò era considerado um tema tabu, se não uma verdadeira blasfêmia. Foi um real fogo cruzado que me fez pensar que o verdadeiro pombo, naquele momento, era eu mesmo. (MONTALDO apud ANTICHI, 2020, p. 157. Tradução minha)²⁹

Junto a Elio Petri e Giulio Questi, dirige o documentário *Nudi per vivere* (1964), assinado sob o pseudônimo de Elio Montesti, que é a junção do nome dos três diretores. Sobre o filme, Giulio Questi conta que cerca de dois meses após a filmagem, o filme estreou em Catânia (Itália), conseguindo uma ótima resposta e grande aceitação do público, tornando os três diretores ricos por uma noite, já que na manhã seguinte foram informados de que o filme seria censurado pelas autoridades e eles enfrentariam um processo, pois, de acordo com as leis em vigor à época, os incriminados seria o produtor, que conseguiu escapar da prisão com uma condicional, mas não o filme, que teve seus negativos destruídos:

Um par de meses depois saiu pela primeira vez em Catânia. Ao fechar a bilheteria noturna no primeiro dia, o distribuidor nos telefonou nos

28 Fu massacrato dalla critica. Più per prese di posizione politiche che per demeriti artistici. Certo è che io ci rimasi proprio male. Ero giovane ed esordiente ma venivo da esperienze formative molto forti con Lizzani e Petri. Evidentemente, anche se eravamo ormai nei primi anni sessanta, ancora non era il momento per trattare argomenti come la Repubblica di Salò. La mia reazione fu quella di dire “Mollo tutto e torno a Genova a lavorare al porto”, e provai così tanta rabbia per quello che accadde che da allora il film non lo ho più potuto vedere. Certe cose nemmeno me le ricordo, dovrete rinfrescarcele voi prima della proiezione”. (MONTALDO, 2019, s/p. Disponível em: < <https://www.metropolitano.it/giuliano-montaldo-con-il-piccione-di-nuovo-alla-mostra-del-cinema-di-venezias/> > Acesso em 03/08/2021)

29 “mi attaccavano da destra perché comunque non concedevo niente al fascismo, ovviamente. E mi attaccavano anche da sinistra, perché rendere protagonisti i giovani di Salò era considerato un argomento tabù, se non una vera e propria bestemmia. Fu un vero fuoco incrociato che mi fece pensare che il vero piccione, in quel momento, fossi proprio io” (Montaldo, s/d, apud ANTICHI, 2020, p. 157)

comunicando um cachê fabuloso. Fomos ricos por uma noite. Na manhã seguinte um telegrama nos informava que o filme havia sido sequestrado pelas autoridades judiciárias. Seguiu-se um processo. De acordo com a lei daquela época o incriminado era o produtor. Conseguiu se safar com uma condicional. Mas não o filme, que foi condenado à morte: destruição do negativo.³⁰ (QUESTI, s/d. Tradução minha.)

Em 1965 seu filme *Una bella grinta* vence o Premio Speciale pelo júri do Festival de Berlim e ainda em 1965, Montaldo dirigiu a nova versão do multipremiado *La battaglia di Algeri*, de Gillo Pontecorvo. As produções Neorrealistas sofrem uma pausa quando o diretor resolve ir trabalhar nos Estados Unidos. Logo depois da aventura nos cinemas americanos, Montaldo retorna à Itália e nos quatro anos seguintes dirige aqueles que talvez sejam os seus filmes mais famosos. *Got mit uns* (1970) aborda a história de dois soldados desertores alemães, o alferes Bruno Grauber e o cabo do exército Reiner Schultz, que são capturados pelo exército canadense no final da Segunda Guerra Mundial. Eles estão internados em um campo de prisioneiros de guerra do Canadá. Este filme é baseado na história real de dois marinheiros alemães, o cabo Bruno Dorfer e seu companheiro, o maquinista Rainer Beck, ambos executados por deserção em 13 de maio de 1945, depois de serem considerados culpados de covardia por outros prisioneiros de guerra.

Em seguida, Giuliano estreia seu filme *Sacco e Vanzetti* (1971): um tipo de “docudrama” (drama documentário) e uma acurada biografia, com base nos eventos que envolvem o julgamento e a execução de Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti. O filme vence o prêmio de melhor interpretação masculina, entregue a Riccardo Cucciolla pelo papel de Nicola Sacco, indicado a Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1971. Esse é também o ano de *Giordano Bruno*, que possui como protagonista Gian Maria Volontè e recebe aplausos por parte da crítica e reconhecimentos em diversos festivais pelo mundo. O longa-metragem conta os últimos anos de vida do filósofo Nola Giordano Bruno, de 1592 até sua morte em 1600. O filme é o retrato geral de uma vítima do poder autoritário, em uma sociedade que ainda considerava herética e blasfema a hipótese de uma distinção entre fé e ciência, trazendo uma reconstrução visual de Veneza traçada no *chiaro-scuro* dos grandes pintores do século XVI, realçada pela

30 “Un paio di mesi dopo ci fu la prima uscita del film a Catania. Alla chiusura notturna del botteghino di quel primo giorno, ci telefonò il distributore comunicandoci un incasso favoloso. Fummo ricchi per una notte. La mattina dopo un telegramma ci informava che il film era stato sequestrato dalle autorità giudiziarie. Ne seguì un processo. Secondo la legge del tempo l’incriminato era il produttore. Se la cavò con la condizionale. Ma non il film, che fu condannato a morte: distruzione del negativo.” (QUESTI, s/d). Entrevista disponível em: <https://www.nocturno.it/movie/nudi-per-vivere/>

fotografia de Vittorio Storaro e pela música de Ennio Morricone. Filmado imediatamente após *Sacco e Vanzetti*, o filme tenta conciliar seu valor ideológico com as exigências da espetacularidade.

De sua fase de produtor de películas estrangeiras à estética Neorrealista, podemos citar seu trabalho no final dos anos 50 como diretor assistente de Gillo Pontecorvo no filme *La grande strada azzurra* (1957), um filme baseado no romance *Squarciò*, de Franco Solinas. Montaldo também colaborou com Elio Petri em *L'Assassino*, lançado em 1961. Em 64 o diretor viaja aos Estados Unidos para gravar um filme de ação, *Ad ogni costo* (1969), intitulado *Grand Slam* em inglês. Ainda em território americano, filma o gângster *Intoccabili*, em 1969, com John Cassavetes no elenco. Após os primeiros trabalhos de cunho social, *Tiro al Piccione* (1961) e *Una Bella Grinta* (1965), Montaldo segue com dois filmes de gênero mais convencional. *Ad ogni costo* (1967) entra na lista de sucessos de filmes em território americano e é um dos primeiros a lidar com crimes da máfia, antes do sucesso do gênero nos anos 1970.

Em 1976, Montaldo volta a falar de resistência com *L'Agnese va a morire* e anos depois, em 1982, se une à produção do célebre roteiro televisivo dedicado às viagens do explorador veneziano Marco Polo. *Marco Polo*, um seriado financiado pela RAI, BBC e NBC foi transmitido pelas televisões de 76 nações diferentes, ganhando 4 Emmy Awards e tantos outros prêmios pela técnica. Autor do roteiro de *Un'Isola* (1986), história que se passa durante os anos 30 na Itália, em que o jovem líder do partido comunista Giorgio Amendola foi banido pelo fascismo e impelido a se juntar aos líderes históricos que já estavam refugiados em Paris. O filme foi dirigido por Carlo Lizzani. Além disso, Montaldo trabalhou também dirigindo Philippe Noiret, Rupert Everett e Stefania Sandrelli em *Gli occhiali d'oro* (1987), filme baseado no romance de Giorgio Bassani, o resultado de uma coprodução italiana, francesa e iugoslava. Em 1988, o prêmio David foi concedido a Ennio Morricone pela trilha sonora do filme, que se passa em Ferrara, em 1938. Giuliano Montaldo dirige Nicolas Cage em *Tempo di uccidere*, em 1989, filme que se passa na Etiópia de 1936.

Apaixonado por música lírica, Montaldo também se dedicou à direção de obras de teor lírico, além de ser conhecido por dirigir documentários, como *Il Trovatore* (1990), baseado na obra de Giuseppe Verdi e *La Bohème* (1992), que tem Giacomo Puccini compositor original. O diretor era conhecido por sempre experimentar novas tecnologias no ramo do cinema. Atuou em pequenos papéis como o de procurador-chefe em *Il lungo silenzio* (1993) dirigido por Margareth von Trotta e produzido por Felice Laudadio. Atuou também como Franco Caspio em *Il caimano* (2006), de Nanni Moretti, que conta a história da vida de Silvio Berlusconi. Entre

1999 e 2004 o diretor foi presidente da Rai Cinema, produzindo filmes campeões de bilheteria, estrelando prêmios de vários festivais e formando novas gerações de cineastas italianos. Nomeado *Cavaliere di Gran Croce* em 2001 pelo presidente Ciampi, Giuliano Montaldo é casado com Vera Pescarolo, sua colaboradora assídua, quem o influenciou a se tornar autor do roteiro de *Orazi e Curiazi*, em 1961. Ainda mais, três anos depois escreve junto a Vera Pescarolo e Andrea Purgatori além de dirigir *L'industriale*, com Pierfrancesco Favino e Carolina Crescentini novamente. Inspiração para diretores como Nanni Moretti e para atores de alto calibre, em 2018, venceu o David di Donatello como melhor ator não-protagonista por sua interpretação em *Tutto quello che vuoi* (2017) de Francesco Bruni.

Recentemente, em abril de 2020, a Itália comemorou a *75ª Festa della Liberazione*, e para celebrar em casa, devido à quarentena imposta como medida para diminuir o contágio pelo COVID-19, o cinema online começou cedo, liberando e transmitindo filmes de renome que contam a história do período de guerra. *L'Agnese va a morire* se enquadra nessa categoria, sublinhando o compromisso civil das mulheres em lutas partidárias muitas vezes ignoradas. Uma obra para manter viva a memória, como afirmam muitos espectadores.

Em 2013 foi publicado um livro autobiográfico de Montaldo, escrito com o auxílio de Caterina Taricano, escritora, jornalista, diretora e crítica de cinema, chamado *Un marziano genovese a Roma*³¹. Segundo a crítica de Carlo Griseri³²:

Nesse livro, o diretor fala abertamente de si mesmo com a honestidade intelectual que o caracteriza e do qual vem à tona o retrato de um artista e de um homem que sempre contou o indivíduo em luta contra o poder, o humanismo de quem combate a intolerância, a opressão que em todas as épocas foi representada pela arrogância de quem não quer perder os privilégios. (GRISERI, 2013, s/p. Tradução minha.)³³

31 MONTALDO, Giuliano. A cura di: TARICANO, Caterina. *Un marziano genovese a Roma*. Felici Editore, p. 208.

32 Crítica postada em [cinemaitaliano.info](https://www.cinemaitaliano.info), em 2013. Disponível em: <https://www.cinemaitaliano.info/news/21226/un-marziano-genovese-a-roma-giuliano-montaldo.html>. Acesso em 24/05/2020.

33 “In questo libro, il regista parla apertamente di sé con l'onestà intellettuale che lo contraddistingue e ne viene fuori il ritratto di un artista e di un uomo che ha sempre raccontato l'individuo in lotta contro il potere, l'umanesimo di chi combatte con la tolleranza, l'oppressione che in tutte le epoche è stata rappresentata dall'arroganza di chi non vuole perdere i privilegi”. (GRISERI, 2013, s/p. Disponível em: < <https://www.cinemaitaliano.info/news/21226/un-marziano-genovese-a-roma-giuliano-montaldo.html> > Acesso em: 03/08/2021)

A importância de Giuliano Montaldo não se restringe ao seu papel no cinema, mas participa da história italiana como um todo, muito por conta de sua luta contra a opressão por parte dos quem detêm privilégios e que fazem de tudo para não renunciar a isso.

Finalmente, desde sempre a Resistência representou um grande cenário para a literatura italiana, o local narrativo ideal caracterizado pelo contraste incurável entre humanidade e violência, que tanto Viganò quanto Montaldo queriam explorar, mergulhando em uma sociedade dividida por cercas ideológicas e rivalidades fratricidas, nas quais o horror da guerra também se abre para sonhos de renascimento.

2 A REPRESENTAÇÃO DE AGNESE NO ROMANCE DE RENATA VIGANÒ E NO FILME DE GIULIANO MONTALDO

Neste segundo capítulo da dissertação apresento uma análise de uma seleção de trechos que assinalam a poética de Viganò e Montaldo em suas respectivas obras. Argumento também que, sendo Renata Viganò uma mulher que escreveu sobre si e sobre tantas outras mulheres, ela possui uma carga de experiência que imprime em seu romance características específicas de uma escrita feminina que tentarei identificar e comentar. A primeira parte é dedicada às reflexões teóricas e práticas sobre tradução do romance para o cinema, sempre a partir do corpus objeto da minha dissertação.

2.1 Sobre tradução de romance para o cinema

Em *Aspectos linguísticos da tradução* (1959), Jakobson define pela primeira vez a tradução intersemiótica da seguinte forma: “3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.” (p.65). Podemos colocar a tradução de *L’Agnese va a morire* nessa classificação, uma vez que o romance (formado por signos verbais), necessita ser readaptado para se tornar um filme, uma mídia composta por signos verbais e não-verbais, como imagem, som, gestos etc.

O resultado dessa transmutação está intimamente ligado às escolhas feitas pelo diretor, sempre atentando a função presente naquela linguagem a ser traduzida, que pode ser desde a função emotiva (emissor), função conativa (destinatário), função referencial (contexto), função fática (contato), função metalinguística (código) até a função poética (mensagem). Essas escolhas são o desfecho de uma série de atividades que desconstroem e (re)constroem em busca de se criar uma obra nova que tenha a cara do novo autor, mas que mantenha em si algo da poética presente no original. Segundo o autor:

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que, na combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida a condição de recurso constitutivo da sequência. (JAKOBSON, 1959, p.130)

Para Jakobson, uma coisa é certa quando se fala de tradução intersemiótica: a busca da equivalência na diferença resume a ideia de desigualdade presente entre as mídias. É necessário, sobretudo, entender que o que as une é basicamente a linguagem verbal, pois todos os outros sistemas de signos são próprios, de um lado, do livro, do outro, do cinema:

No mais, só se pode concordar com nosso amigo N. McQuown, que compreendeu perfeitamente que não há igualdade entre os diferentes sistemas de signos e que o sistema semiótico mais importante, a base de todo o restante, é a linguagem: a linguagem é de fato o próprio fundamento da cultura. Em relação à linguagem, todos os outros sistemas de símbolos são acessórios ou derivados. O instrumento principal da comunicação informativa é a linguagem. (JAKOBSON, 1959, p.17)

Ora, levando em consideração a afirmação acima, é natural que o texto original sofra alterações, seja para que a história se torne compreensível em outro meio, seja por ser a tradução, também a fílmica, obra de um ou mais tradutores e, portanto, por carregar interpretações pessoais. Pensando em como as tendências deformadoras afetam o texto que se traduz em outro texto, desejei entender quais são e como afetam o romance as alterações realizadas pelo processo de intersemiótica. Segundo Thaís Flores Nogueira Diniz³⁴:

Traduzir envolve um processo mais abrangente do que a via unidirecional. O texto resultante, a tradução, não consiste na incorporação do texto anterior “transportado”, e sim de um texto que se refere a outro(s) texto(s), que o(s) afeta, que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um representa outro(s), é esse tipo de relação que existe entre eles que é o objeto dos estudos de tradução intersemiótica. (DINIZ, 1994, p.1001)

A tradução intersemiótica é resultado da transposição de barreiras que existem entre as formas de expressão que são o verbal, o não-verbal e o imagético, carregando consigo elementos que são marcantes para o autor da tradução, que traduz com os seus olhos, impactado pela sua própria experiência. O fazer da tradução intersemiótica é um fazer mais que técnico, ele é subjetivo e marcado por escolhas pessoais.

Ao analisar com base em conceitos de intersemiótica a transição livro à filme, busquei em Gualda (2012), com suas reflexões acerca do que une e separa ambas as mídias, alguma clareza. Antes mesmo de se debruçar sobre os “elos e confrontos”, a autora nos atenta para o

34 IV CONGRESSO DA ABRALIC - LITERATURA E DIFERENÇA: USP, 1994, p.1001.

que ela diz ser a “era da interdisciplinaridade”, na qual vemos a “verbalidade da literatura no cinema e a iconicidade do cinema na literatura” (p. 201); desse modo, temos presente o início dessa relação que, pelo que defende Gualda, não funciona na base na imitação e acrescenta uma citação de Bluestone (1973:219 apud GUALDA, 2012, p. 204): “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa para o visual”. A tradução intersemiótica busca, então, informações estéticas ligadas por isomorfia, ou seja, os pontos de contato, os elementos em comum.

O campo de estudo destinado a analisar as relações intersemióticas entre as artes e mídias se mostra bem fértil, como apontado por Lopes (2004 apud GUALDA, 2012, p. 204): “A multiplicidade dos caminhos e possibilidades propõe um debate que nunca se esgotará”. Tendo em vista a possibilidade de vários trajetos, a autora passa a listar as afinidades semióticas observadas nas mídias, como a montagem, o enquadramento, a angulação e a fotografia. (p. 205). Mais além, sobre a estrutura narrativa presente nas artes, Gualda compara um filme de longa-metragem à narração, por conta do encadeamento na organização temática, da sequência narrativa, do entrelace de temas, bem como o papel do espectador ao ver o filme e o leitor que lê o romance (p. 206). Outros pontos de contato são a capacidade de significar e de trazer à tona a impressão de realidade. É a vida expressa na tela e a visão do homem sobre ela e, apesar de a reprodução fotográfica ser objetiva, o resultado possui elementos de subjetividade.

Para terminar, segundo Gualda, a tradução intersemiótica busca “a verossimilhança através da linguagem, da coerência e coesão, da posição assumida pelo condutor, da apresentação e da caracterização dos personagens” (p. 208) e encontramos nessa busca os pontos de contato, o elo.

Ao falar dos pontos de confronto entre as artes, Gualda traz uma reflexão de Metz, “a literatura significa, o cinema expressa” (1972, p.10, apud GUALDA, 2010, p.209). Analisando essa afirmação, nos vemos diante de um conflito entre os planos da significação na literatura e o da expressão no cinema; com a intenção de entender quais elementos fazem parte de cada um, a autora separa as duas linguagens (a literária e a cinematográfica) e as caracteriza, como veremos abaixo.

Na linguagem literária, a *representação* de imagens (e não a sua *reprodução*, como é o caso do cinema) começa como uma *atividade imaginativa*, já que não vemos o uso concreto de imagens. A autora afirma ainda que a palavra está para a imagem visiva assim como a imagem visiva está para o verbo (p. 210). A linguagem literária também trabalha com o encadeamento de ideias e com a imaginação como forma de comunicação com a alma do mundo.

Já a linguagem cinematográfica não somente apresenta a reprodução de imagens e serve-se de imagens mentais, sonoras e não sonoras; imagens essas que possuem potencialidades implícitas e permitem uma recepção imediata e linear (p. 210). A palavra é colocada como um equivalente à foto, sempre considerando as mídias que as transmitem. De acordo com a autora, a palavra tem o poder de evocar, enquanto a foto mostra; a palavra depende de contexto, a foto é independente; a palavra nos leva a uma leitura complexa, a imagem é uma leitura simplificada; por fim, a palavra traz uma leitura reflexiva e para que isso aconteça com a foto, é necessário observar a sua recepção mais a construção de sentido que se faz dela.

A “palavra” está ligada à *verbalidade* e a “foto” a uma *iconicidade*. A primeira faz parte do meio simbólico e requer colaboração criativa, como apontado anteriormente, a imaginação é parte fundamental para a construção de sentido. A foto, por fazer parte de uma realidade física, se mostra mais variada e viva, tornando a busca por significado mais fácil, já que ele se mostra diante de nossos olhos.

Mais à frente, Gualda faz uma comparação entre tempo e espaço em ambas as mídias: os filmes lançam mão de artifícios como *flashback* e *flashforward* para ajudar o espectador a se “localizar” na trama. Na literatura, podemos perceber marcadores temporais como os advérbios, por exemplo. “O espaço predomina no filme e o tempo no romance” (p. 212). Os que marcam o tempo dentro de uma obra literária, chamados pela autora de “níveis do tempo cronológico no romance”, são especialmente a duração dos eventos, o tempo do narrador e o tempo de leitura, que obviamente varia de acordo com a obra analisada. O cinema, por sua vez, ocupa o seu espaço, mas o tempo se torna algo menos arbitrário dentro dele e, de acordo com Gualda, isso cria “o eterno presente inerente ao cinema” (p. 213).

No que diz respeito à adaptação, Gualda se pergunta até que ponto é aceitável a “infidelidade” em uma tradução e as suas reflexões acerca de obras de autores como André Bazin e Haroldo de Campos nos levam a pensar que é necessário ter liberdade de criação, entendendo que o resultado nunca será exatamente igual ao original, até porque as linguagens são diferentes. Haroldo de Campos defende, a “tradução como recriação” (p. 216). Ou seja, buscamos a *isomorfia*³⁵, e vemos a obra fílmica como um novo objeto separado do livro, exatamente como uma criação nova.

Buscando se aprofundar na adaptação dos meios semióticos, a autora recorre a um elenco de categorias que devem ser levadas em consideração ao se analisar traduções, como

35 *Isomorfia*: diferentes linguagens, mesmo sistema. (GUALDA, p.216)

sugerido por Thais Diniz: o conhecimento, a credibilidade, a autoridade, a imagem de um texto, do autor e sua audiência, que é o público-alvo (p. 29 apud GUALDA, 2010 p.218). Portanto, entende-se que uma tradução é uma atividade pensada e que requer atenção.

Para finalizar, Gualda afirma que filmar é uma atividade de análise e de síntese, o que por si só pode ser visto como um *processo de manipulação* (p. 217). As decisões tomadas pelo tradutor são de sua responsabilidade moral, já que “nada em um filme é ideologicamente neutro” (p. 217). Particularmente em um cinema como o Realista, em que a realidade e a memória popular são contadas, vemos a impossibilidade de uma neutralidade por parte do diretor, que faz suas escolhas de tradução de forma consciente, entendendo qual ideia ele busca comunicar ao público, que se mantém ativo, reflexivo e pensante.

Para conseguirmos partir para uma análise intersemiótica de fato, para além de processos intermediáticos, acredito ser interessante a leitura de *Cinema e Literatura: possibilidades estéticas e relações semióticas* (2010) de Lázaro Barbosa, uma vez que o autor fala sobre a miríade de alternativas e cenários que decorrem no momento de uma transposição. O autor inicia propondo dois tipos de relações entre o cinema e a literatura. A primeira, enquanto linguagens, cada uma com seus códigos e sintaxes próprios. A análise de uma tradução de uma mídia para outra, por exemplo, pode querer levar em conta a formação desses códigos na criação de uma nova obra. O segundo modo de relação entre as mídias foca primordialmente nas possibilidades estéticas envolvidas no processo da tradução.

Enquanto recurso estético do cinema, Sergei Eisenstein, um dos mais importantes cineastas soviéticos, se refere à montagem como elemento organizador, afirmando que essas são “ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final” (Eisenstein, 2003a:191 apud BARBOSA, 2010, s.p.). Desse modo, quando um diretor decide traduzir uma obra literária para o cinema, ele tem como um de seus artifícios o uso da montagem como forma de transmitir a sua intenção e o que ele quer comunicar, quais elementos ele acredita serem indispensáveis e como ele propõe isso na tela. Epstein, por sua vez, vai sugerir uma “superposição de estéticas” que permite que toda mídia, cada uma com sua estética específica, consiga contribuir para o crescimento uma da outra. O cinema bebe na fonte da literatura que por sua vez se mantém em voga e busca formas de se atualizar com a ajuda do cinema (BARBOSA, 2010). Acredito que Montaldo, no caso da tradução de *L’Agnese va a morire*, escolhe, por exemplo, realizar filmagens em ambiente externo, o que confere à obra certa veracidade que uma gravação em estúdio não seria capaz de

trazer; quando ele escolhe deixar a cena com um tom mais sóbrio, vemos as luzes se abaixarem. Desse modo, observamos as sensações produzidas e os efeitos dessas escolhas quando assistimos às filmagens. O diretor se inspira no livro escrito por Viganò, “bebendo da fonte” da literatura, de modo a completar um círculo virtuoso, no qual ambas as mídias contribuem para o desenvolvimento, conhecimento e divulgação da outra.

Outros pesquisadores que também opinam sobre as relações entre cinema e literatura são Astruc e Bazin. O primeiro criou o termo “câmera-caneta”, propondo a ideia de que a câmera tem tanto poder criativo e de contar histórias quanto a caneta que escreve um livro, por mais diferentes possam ser os seus sistemas semióticos. Já Bazin se mostra defensor do “cinema impuro”, trazendo à tona as influências externas impostas aos filmes, que são construídos também por outras linguagens artísticas, como a própria literatura, mas também a música, o teatro etc. Sendo assim, não cabe ao cinema “copiar” o original nem se preocupar com a fidelidade; ele deve sim ser inventivo e “adaptar sem preguiça” (Bazin, 1991, apud BARBOSA, 2010). Portanto, essa análise intersemiótica da tradução de *L’Agnese va a morire*, se atenta muito mais para os mecanismos semióticos do que à “fidelidade” proporcionada pelo filme, tendo em mente que cada mídia, o cinema e a literatura, se comportam de formas diferentes, criam objetos diferentes e que nunca serão exatamente iguais também por esse motivo.

Mais adiante em seu artigo, Barbosa faz uma lista de tópicos que devemos analisar em uma transposição: o primeiro item dessa lista é o recorte temporal e espacial. No nosso objeto de análise, o livro de Viganò foi escrito em 1949 e a película homônima só veio ao ar em 1976, tendo entre eles um hiato de tempo de 27 anos. Essa diferença temporal requer que observemos o filme levando em conta o momento em que foi produzido, o espaço em que estava inserido o diretor e o que ele pretendia comunicar.

O segundo item proposto por Barbosa é observar se o roteiro “enxuga” a narrativa. Em um filme baseado em um romance tão detalhado e completo como o de Viganò, Montaldo não teve outra escolha a não ser selecionar aqueles pontos da narrativa que eram cruciais e indispensáveis.

O terceiro item é o elenco, seguido pela repercussão e a crítica e então temos a montagem e o roteiro do filme. No caso da película de Montaldo, Ingrid Thulin é a nossa protagonista Agnese, Michele Placido é Tom, Stefano Satta Flores interpreta O Comandante, Massimo Girotti é Palita e Dina Sassoli faz o papel de Minghina.

Outro ponto para se atentar é como a experiência subjetiva do espectador pode impactar a sua leitura, portanto, nenhuma interpretação é igual à outra. Mais adiante, o autor nos sugere

pensar a problemática do real, a verossimilhança sem realmente haver uma espetacularização da dor (foco em emancipação social – impacto na recepção). Por último, ver o filme em sua singularidade, não como uma cópia do livro.

Ainda sobre os processos intersemióticos, quando Olga Arantes diz que “O cinema reflete a realidade e, mais do que isso, comunica-se com o sonho”, em *Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos* (2009, p.45), penso na provocação que diz que “a arte imita a vida”. No caso do cinema que se inspira no Neorealismo literário, essa afirmação encontra fundamento, uma vez que, tendo características textuais afins, o cinema e a literatura se validam de linguagens diferentes para dar conta de uma mesma narrativa que, na grande maioria dos casos, busca ser a narrativa do concreto, do factual e verdadeiro.

A autora defende mais à frente que o cinema se coloca como uma outra forma de externar o mundo e “fazer dele mais que um passatempo” (ARANTES, 2009, p 49) e enquanto o livro descreve, o cinema se exprime por imagens em movimento, portanto ele tem a capacidade de mostrar. Volto à afirmação de Metz (1972, p.10): “A literatura significa, o cinema expressa”. Tendo o cinema o plano da expressão evidenciado, traduzir ideias literais de um romance se torna um modo de limitar seu espaço de manifestação artística e, de acordo com Olga Arantes: “Não é com o romance que o filme está ‘casado’, mas com o olhar do espectador” (2009, p.50). Assim sendo, a estética que permeia a obra cinematográfica levará em consideração aspectos que permitam-na alcançar o seu objetivo maior: o de expressar. O cinema é mais exterior, a literatura mais interior. “O filme não é algo pensável, mas perceptível” (ARANTES, 2009, p. 57).

Na página 51, encontramos uma citação de Kubrick que diz que “livro é livro, filme é filme” e por mais óbvia que possa parecer essa assertiva, Stanley consegue resumir em um axioma a essência do debate acerca dos processos intersemióticos envolvidos em uma tradução romance à filme: entender que cada mídia traz consigo diferenças que vão além daquelas técnicas. “O cinema busca na literatura uma forma de se legitimar”, é o que diz Olga Arantes (2009, p. 51), porém acredito que mesmo tendo a literatura como fonte de inspiração, o cinema é, por si só, uma arte legítima, pois ela é única em seu conjunto de características, em sua finalidade, em sua poética e em basicamente quaisquer outros âmbitos. Levando em consideração essa “necessidade” que o cinema possui de se reafirmar através da literatura, não é de se assustar que isso crie a famigerada “liberdade ambígua” (p.55), já que isso pode criar uma relação de dependência.

Pensando por um outro lado, o cinema tem a capacidade de resgatar a origem oral da literatura, que se iniciou a partir de contações de histórias, tornado uma arte que é mais erudita mais acessível ao público. Isso porque o cinema, como “sistema de signos naturais, escolhidos e ordenados intencionalmente, agindo no inconsciente do público” (ARANTES, 2009, p. 67), funciona como uma arte objetiva que tem em mente o olhar do seu espectador.

Em seu artigo “Comparação semiótica entre cinema e literatura” (2007) Luciana Garrit inicia explicando que a semiótica estuda o fenômeno de produção de significado e sentido, ou seja, a interpretação do signo, que é a base da linguagem comunicativa. Enquanto Pierce (apud GARRIT, 2007, p. 42) acredita que signo “é algo que está para alguém em lugar de algo em algum aspecto”, Saussure vê o signo como a “união de uma imagem acústica (significante) a um conceito (significado) por um meio arbitrário” (apud EPSTEIN, 2014, p. 62). Garrit, por sua vez, afirma que no livro temos o signo verbal, que depende da imaginação e, portanto, evoca uma liberdade interpretativa; o cinema, ao contrário, é repleto da presença de linguagem não-verbal, onde se encontra simultaneidade de elementos sîgnicos que imitam a realidade.

Pensando no acesso das mídias por parte das massas, Garrit aponta para uma barreira imposta pela literatura que a contrapõe ao cinema: para uma leitura minimamente coerente, o leitor deve em todas as circunstâncias ser letrado e ser capaz de enxergar; o cinema, sendo mais amplo, consegue transpor essa barreira, transcodificando aquilo que pertence ao visual e ao sonoro, assim o telespectador precisa apenas ouvir bem/razoavelmente. Sendo a literatura “a arte das palavras” (GARRIT, 2007, p.43), colocadas e rearranjadas de modo intencional, as experiências pessoal e social do autor entram em jogo, como defendido por praticamente todos os autores citados na presente dissertação. Observamos, portanto, como a subjetividade causa impacto no resultado para as obras de ambas as mídias, tanto a literatura quanto o cinema.

Luciana Garrit toca num ponto em comum a ambas as mídias: a busca pela facilidade de identificação. A literatura e o cinema, diria principalmente os Neorrelistas, possuem um público que se questiona se aquilo que é lido e visto é real, se ele se vê ali, naquela situação, tendo aquelas experiências. No caso de *L’Agnese va a morire*, é interessante observar como o título leva consigo o final da história, o que traz para a obra um tom bem realista, que mostra o fato. Ainda assim, o convite realizado pelo livro e pelo filme não é para que o leitor e o espectador busquem pelo fim, mas sim para que tenham interesse em desvendar a história dessa mulher comum, que poderia ser, considerando os recortes, eu ou qualquer outra mulher daquele período. Levar ao leitor/espectador a sensação de que aquilo é real certamente é um ponto que une a literatura e o cinema realistas.

Finalizando seu artigo, Garrit nos chama a atenção para que possamos observar nas mídias figuras de estilo como metáforas e metonímias. Trato desse tópico aqui, pois senti falta de uma das metáforas que mais me marcaram na leitura do livro e que não estava presente no filme: a comparação de Agnese a uma árvore. No romance, Viganò diz: “Le fissava i piedi: erano scuri e deformi con le dita tutte a nodi e storte, sembravano le radici scoperte di un vecchio albero” (p.40). A força de Agnese também é comparada à força de uma árvore, o que julgo como artifício usado pela escritora para reforçar a ideia de toda a potência da personagem. Quiçá para o filme, que tem em mãos o benefício de representar através da imagem, não tenha sido um ponto de grande interesse recriar essa metáfora; notamos, a cada cena, o desenvolvimento da personalidade de Agnese, notamos a sua força com auxílio do visual, sendo assim desnecessária essa comparação. Se confirmada tal hipótese, arrisco a dizer que o cinema acaba por gozar de alguns privilégios negados à literatura. O romance precisa “se explicar mais”, já que ele descreve a cena em vez de mostrá-la. Uma descrição mais detalhada pode ser aquilo que muda a sensação, a perspectiva do leitor, que não pode usar de habilidades extratextuais como o cinema. A imagem de Agnese forte como uma árvore me marcou na leitura, mas ainda tive a mesma sensação ao ver o filme, mesmo sem que Montaldo explicitasse esse aspecto proposto por Viganò.

Como defendido por Metz (1972) e citado anteriormente, também José Fiorin (2004) afirma que o plano da expressão é o que distingue um filme do romance em seu sentido. O livro se compõe através de um fazer individual; o autor que escreve parte de sua subjetividade para recriar as memórias e os acontecimentos vividos por ele. O fazer do filme, ao contrário, é um fazer coletivo, com diferentes enunciadores. É como se no livro, por mais individual possa ser cada personagem, os mesmos partilhassem de um lugar em comum vindo daquilo que projetou o autor. Já no filme, cada um desses papéis é interpretado por um indivíduo que possui ele mesmo a sua subjetividade e imprime o seu olhar e experiência na encenação, o que por definitivo transforma os personagens. Ainda em *Semiótica e comunicação* (2004), Fiorin demonstra o percurso gerativo de sentido de ambas as mídias e como é construída a imagem do enunciador, que por sua vez leva consigo implicitamente parte do autor (na literatura) e do diretor (no cinema). Tendo em vista a imbricação de elementos como o orador (etos), o auditório (páthos) e o discurso (logos), para o autor, a eficácia discursiva é atingida quando todos esses pontos se unem, uma vez que:

A eficácia discursiva está diretamente ligada à questão da adesão do enunciatário ao discurso. O enunciatário não adere ao discurso apenas porque ele é apresentado como um conjunto de ideias que expressam seus possíveis interesses, mas porque se identifica com um dado sujeito da enunciação, com

um caráter, com um corpo, com um tom. Assim, o discurso não é apenas um conteúdo, mas também um modo de dizer, que constrói os sujeitos da enunciação. O discurso, ao construir um enunciador, constrói também seu correlato, o enunciatário. (FIORIN, 2004, p.27)

O leitor e o espectador passam por experiências diferentes quando defrontados com as mídias. Ainda que o discurso, no plano do conteúdo, seja como a linguagem verbal presentificada no plano da expressão, um ponto não pode ficar de fora, que é a presença também de aspectos não-verbais que formam o plano expressivo. Isso não significa que a literatura seja de alguma forma defasada, apenas que trabalha com uma estética diferente daquela cinematográfica. Por outro lado, não podemos negar como o texto imagético consegue agir sobre gatilhos inerentes ao espectador. Tania Scoparo, em *Texto verbal e imagético: proposta semiótica de ensino* (s.d.), cita Dondis (1997), que diz que:

Buscamos um reforço visual de nosso conhecimento por muitas razões; a mais importante delas é o caráter direto da informação, a proximidade da experiência real. (DONDIS apud SCOPARO, s.d., p.129)

A imagem, com sua relação dicotômica entre presença e ausência, entre o visível o mental consegue ser mais dinâmica, porém se torna um exercício menos reflexivo que o realizado em uma leitura. O cinema, no que lhe diz respeito, faz uso de uma imagem sincrética, aquela “dotada de sons, criando uma unidade formal de sentido” (SCOPARO, s.d., p.131) e como semiótica sincrética:

Aciona várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo linguístico: inclui, igualmente paralinguístico (como a gestualidade e a proxêmica), sociolinguístico etc. (GREIMAS & CORTÉS, s.d., apud SCOPARO, s.d., p. 426)

Quando temos presente uma mescla, uma união entre os planos de conteúdo e de expressão, o semissymbolismo é notado (SCOPARO, s.d., p.134) e, para Tania Scoparo, os elementos que compõem cada um são: para o plano da expressão, os formantes figurativos que criam o efeito de real no discurso enquanto os formantes plásticos buscam atribuir novos sentidos e são dos tipos 1. Tipológico (que tem relação com a posição - alto x baixo); 2. Eidético (relacionado às formas – circular x retilíneo) e 3. Cromático (ligado às cores – claro x escuro) (p. 134).

Na versão fílmica de *L'Agnese va a morire*, observo a intenção de Montaldo de mostrar quão obscuros podem ser a vida e o destino de Agnese, uma vez que em praticamente todas as

cenar a vemos vestida de preto, sempre envolta em tons escuros. Em contrapartida, as filhas de sua vizinha Minghina são jovens, não inspiram dureza e sim suavidade. Esse contraste pode ser visto em uma das cenas iniciais do filme, quando as mulheres se encontram diante do poço. Esse poço, inclusive, é bem mais explorado como um ambiente importante no romance do que no filme, onde é colocado de lado em detrimento de outros elementos que, muito provavelmente, pareceram ainda mais fundamentais aos olhos de Montaldo para a construção da eficácia narrativo-discursiva.

Peeter Torop, estudioso de semiótica e tradução, chama de tradução deverbalizante o processo de transposição de um livro para um filme e fala sobre o seu caráter imagético, colocando-o como uma nova forma de ilustração. Para Torop, imagem e palavra se completam, agem em conjunto na criação de sentido: “Parola e immagine agiscono di concerto” (2010, p. 159):

A tradução fílmica pode ser concebida como uma tradução intraliterária, por exemplo, como uma tradução de textos para adultos para textos infantis. Os livros para adultos raramente são ilustrados. Mas os adultos leem também jornais e revistas onde as imagens muitas vezes ocupam mais espaço que o texto verbal. O cinema entra nesse sistema de imagens e nesse sentido pode-se dizer efetivamente que o cinema é a forma mais nova de ilustração: “Cinema is the newest form of illustration” (Hollander 1989:9; Glenberg, Langston 1992). (TOROP, p. 159, Tradução minha)³⁶

Mais adiante, o autor fala sobre os tipos de tradução fílmica, dividindo-as em três categorias: a adaptação, a contaminação e a narrativização: “adattamento (film basato su un romanzo/racconto), contaminazione (film basato su diversi romanzi/racconti), narrativizzazione (film narrativo basato su testo non narrativo; Mouren 1993)” (TOROP, 2010, p. 159). Desse modo, na classificação toropiana, *L’Agnese va a morire* entra no primeiro grupo, da adaptação. A escrita de Viganò transmite, a meu ver, a imagem de uma Agnese que, apesar das aparências, é forte o bastante para se tornar peça fundamental no auxílio à luta armada. Montaldo, por sua vez, em sua adaptação omite elementos da narrativa proposta pela autora que acabam por amenizar a grandeza da evolução da protagonista. Ele ilustra a história baseando-se em suas escolhas tradutórias, em como ele mesmo interpreta Agnese e naquilo que ele julga

36 La traduzione fílmica può essere concepita come una traduzione intraliteraria, per esempio come una traduzione di testi per adulti in testi per l’infanzia. I libri per adulti raramente sono illustrati. Ma gli adulti leggono anche giornali e riviste dove le immagini spesso occupano più spazio del testo verbale. Il cinema rientra in questo sistema di immagini e in questo senso si può effettivamente dire che il cinema è la forma più nuova d’illustrazione: «Cinema is the newest form of illustration» (Hollander 1989:9; Glenberg, Langston 1992). (TOROP, 2010, p. 159)

importante para a construção da película, excluindo o que acredita ser desnecessário, por exemplo, para a compreensão da obra.

A deverbalização pode acontecer de várias formas e, de acordo com Torop, a linguagem cinematográfica é ainda pouco definida, mas independentemente disso, para a tradução fílmica, o texto original é decomposto em partes e no momento da “montagem” da película o autor busca estabelecer relações entre o signo, o designado e o denotado. Para ilustrar a sua explicação, Torop pega como exemplo uma pedra, mostrando o que são esses três aspectos inerentes a ela: “Perciò pensare alla pietra significa stabilire interrelazioni tra un segno (la parola), il designato (concetto) e il denotato (singola pietra). Da un punto di vista logico sono tre aspetti di un tutto unico” (2010, p. 160). A relação que se estabelece é subjetiva e individual, o que pode levar o leitor ou o espectador a uma situação de mediação múltipla, devida a multiplicidade de pontos de vista: “além da possibilidade de ver no filme ou no livro o reflexo de um mundo pessoal, o espectador ou o leitor percebe o mundo dos personagens e o mundo do diretor ou do escritor” (2010, p. 160. Tradução minha)³⁷. Isso abre um leque de possibilidades interpretativas e, sempre segundo Torop, estudioso da Escola de Tartu:

Se pode, portanto, afirmar que a compreensão das interrelações forma-conteúdo depende do nível de interpretação e compreensão de toda a obra e das possibilidades de unificação e generalização dessas diversas interpretações. (TOROP, p. 163. Tradução minha)³⁸

Buscando demonstrar traços inerentes às mídias filme e livro, Torop fala sobre os sinais distintivos gerais do texto (o romance), alegando ser possível estruturá-lo com base em sua linguagem natural, em sua arquitetura ou em base à poética. O filme, por sua vez, pode ser dividido verticalmente em palavra, som e imagem e horizontalmente em fotogramas, episódios, peças de montagem. No plano poético, luzes, cores, músicas e, no caso da voz humana, até o timbre e a entonação compõem a película.³⁹ Enquanto Viganò se preocupa com o léxico, os

37 “Leggendo un romanzo o guardando un film spesso ci si trova in una situazione di mediazione multipla (per la quantità di punti di vista): oltre alla possibilità di vedere nel film o nel libro il riflesso di un mondo personale, spettatore o lettore percepisce il mondo dei personaggi e il mondo del regista o dello scrittore”. (TOROP, 2010, p. 160)

38 “Si può perciò affermare che la comprensione delle interrelazioni forma-contenuto dipende dal livello d'interpretazione e comprensione di tutta l'opera e dalle possibilità di unificazione e generalizzazione di queste diverse interpretazioni”. (TOROP, 2010, p. 163)

39 “La strutturalità è un segno distintivo generale del testo, ed è possibile strutturare il testo basandosi sul linguaggio naturale (fonemi, morfemi, lessico, fraseologia, sintassi, capoverso), sull'architettura (episodio, capitolo, parte) o sulla poetica (motivo, fabula, intreccio, tempo, spazio). Il film, in quanto testo, può essere diviso verticalmente in parola, suono e immagine, e in senso orizzontale in fotogrammi, episodi, pezzi di montaggio. Sul

morfemas e a sintaxe do texto, além de sua estrutura arquitetônica, como os três capítulos divididos em partes e com a trama, o tempo e o espaço, Montaldo, no que lhe concerne, pode se aproveitar dos artifícios possibilitados pelo cinema que não se presentificam no livro. Ainda sobre as diferenças fundamentais entre livro e filme, o autor afirma:

A diferença fundamental entre filme e obra escrita está no fato de que a literatura está fixada na forma de palavra escrita, quando no filme a imagem (representação) é sustentada pelo som, na forma de música ou de palavras. (TOROP, p.163. Tradução minha)⁴⁰

Sob o ponto de vista da pesquisa semiótica, o autor fala sobre os principais aspectos analisados: o linguístico, ligado às pesquisas de comunicação; o técnico, ligado à catalogação dos artifícios técnicos; o estético, ligado às pesquisas sobre o significado dos artifícios técnicos. Para ele, porém, a preocupação do pesquisador deve ir além da busca pelo significado dos efeitos sonoros ou do movimento da câmera, indo atrás da descrição da gênese do significado, do sentido do filme.⁴¹ É esse justamente o cerne da presente pesquisa: entender e descrever o sentido provocado pela tradução fílmica, trazendo à tona as possibilidades exploradas por Montaldo para a sua criação.

Torop diz que o ponto em comum entre filme e livro são o seu início e o seu fim. De fato, isso se comprova no caso de *L'Agnese va a morire*: a cena de abertura do filme é praticamente uma descrição perfeita do início do romance escrito por Viganò, bem como a cena final, da morte de Agnese, que mostra a fatalidade referida no título. A preocupação é analisar como é representada Agnese, nossa personagem principal, no romance e na película através de aspectos semióticos, levando em consideração a subjetividade presente em cada escolha, seja lexical, como termos selecionados pela autora para descrever Agnese, seja imagética, como faz

piano della poetica, si aggiungono il piano, scoreio, la luce, il colore, la musica, nel caso della voce umana anche il timbro e l'intonazione, la composizione del fotogramma, il montaggio". (TOROP, 2010, p.163)

40 "La differenza fondamentale tra film e opera scritta sta nel fatto che la letteratura viene fissata sotto forma di parola scritta, quando invece nel film l'immagine (rappresentazione) è sostenuta dal suono, sotto forma di musica o di parole". (TOROP, p.163)

41 "Si può aggiungere poi la semiotica, nell'ambito della quale molto spesso vengono svolte ricerche sull'essenza del linguaggio del film. In queste ricerche è possibile, secondo Helman, distinguere tre aspetti: l'aspetto linguistico, legato alle ricerche di comunicazione, basato su regole ferree (in base al principio lingua-regole-testo), quello tecnico, legato alla catalogazione degli artifici tecnici, e quello estetico, legato alle ricerche sul significato degli artifici tecnici (Helman 1979:39). Ci sembra più interessante il punto di vista in base al quale la descrizione sistematica del linguaggio filmico deve partire non dalle ricerche del significato degli effetti sonori o del movimento della camera, ma dalla descrizione della genesi del significato, del senso nel film (Hedges 1984:226-227)". (TOROP, 2010, p.164)

Montaldo ao escolher Ingrid Thulin para o papel, além de seu figurino, gestos, falares, posturas etc.

Essa escolha de elenco nos leva à reflexão de seu motivo. Inicialmente, o questionamento parte de uma análise puramente estética: Ingrid Thulin era uma atriz magra e que passa uma ideia de ser um pouco mais jovem, enquanto a Agnese de Viganò é descrita como uma mulher de idade mais avançada e com o corpo mais avantajado. Em sua caracterização como Agnese, Thulin consegue se passar por alguém mais idosa, mas sua forma física se distancia daquela do romance. No livro, Viganò descreve Agnese: “così grossa, sembrava prendere tutto il posto nella cucina, che non ci fosse più spazio per un passo” (p. 71). Sobre a correspondência entre personagens, Torop afirma que é “oportuno lembrar que na tradução fílmica dos clássicos o problema mais árduo é a escolha dos atores, a correspondência de seus aspectos com as representações dos leitores e dos futuros espectadores” (TOROP, p. 168. Tradução minha)⁴². Desse modo, é possível entender que tenha sido uma tarefa desafiadora para Montaldo encontrar uma atriz que tivesse características parecidas com as de Agnese de Viganò, uma mulher que em determinado momento no romance é descrita quase como um “borrão”:

Clinto perguntou: - E a Agnese? Não está aqui? Não dá pra ver o roupão da Agnese! - Estou aqui, - respondeu ela. Era uma coisa grande e escura, confusa com a sombra. Para honrar os noivos, tinha tirado seu roupão e colocado sua velha e surrada roupa que usava em casa. (VIGANÒ, 1949, p. 125. Tradução minha)⁴³

Ana Stefanovska, em “Lo spazio della trasgressione in ‘L’Agnese va a morire” (2019), fala sobre a importância do corpo transgressor de Agnese como contribuição à luta antifascista; como seu corpo é sempre citado e comparado a outros corpos. Palita, por exemplo, apesar de participante da luta armada, tinha o corpo frágil, não sendo capaz de realizar tarefas mais pesadas do que o artesanato. Viganò escreve em seu texto que ele falava sempre, como fazem aqueles que ficam tempo demais sozinho e passava os dias sentado embaixo do pórtico, ou em casa perto da janela, fabricava vassouras e cestas, empalhava frascos. Era o único trabalho que podia fazer, uma vez que, quando jovem ele estivera muito doente. Mesmo com todas as limitações, temos uma personagem,

42 “È opportuno ricordare che nella traduzione fílmica dei classici il problema più arduo è la scelta degli attori, la corrispondenza del loro aspetto con le rappresentazioni dei lettori e dei futuri spettatori.” (TOROP, 2010, p. 168)

43 “Clinto domandò: — E l’Agnese? Non c’è? Non si vede la vestaglia dell’Agnese! — Sono qui, — rispose lei. Era una grossa cosa bruna, confusa coll’ombra. Per fare onore agli sposi, s’era tolta la vestaglia e aveva indossato il suo logoro vecchio vestito di casa”. (VIGANÒ, 1949, p.125)

no caso de Agnese, que nos surpreende, por ser tão diferente do que esperamos e por não imaginarmos que alguém como nossa protagonista pudesse atuar de maneira tão ativa em prol da liberdade *partigiana*:

O primeiro enquadramento da Agnese ao ar livre na estrada sublinha a sua força física: por mais que tenha as “costas rígidas e gordas” (p.6), ela é capaz de levar adiante o monte de roupa molhada sobre o seu “pesado carrinho de mão” (p.6). Seu marido Palita, por outro lado, por causa de sua saúde precária, é condenado a passar os seus dias em casa, “sentado perto da janela” (p.6), sozinho com a gata que lhe faz companhia. Além de ser fisicamente mais fraco que a sua mulher e de parecer “muito mais jovem que a sua mulher” (p.7), a qual “cuida dele como se cuidasse de um menino” (p.8), é aquele que se entedia na sua solidão dentro de quatro paredes, “obrigado a permanecer sozinho em casa todo o tempo, quando ela passava os dias no lavatório” (p. 54) e encontrando a sua própria utilidade apenas nos trabalhos com os seus “montes de vime” (p. 12): “Estava contente por ver alguém de fora, ouvir contar novidades.” (STEFANOVSKA, 2019, s/p. Tradução minha)⁴⁴

Quem também fala sobre a importância do corpo de Agnese é Carolyn Daly, em “Dissimulation, Female Embodiment and the Nation: Renata Viganò's L'Agnese va a morire” (1994), que afirma que, como uma viúva gorda e de meia-idade, Agnese pode inicialmente parecer uma candidata improvável para a Resistência *partigiana*:

É explorando essa tendência de se ler a superfície do corpo como uma manifestação de interioridade, no entanto, que Agnese transita pelo espaço ideológico que eventualmente caracterizava o fascismo alemão e italiano, isto é, a classificação de certos corpos como abjetos. Abjeção, para Julia Kristeva, é uma aversão à corporeidade que tem sido historicamente associada ao corpo feminino, maternal e à luta para se separar disso. (DALY, 1994, p.98. Tradução minha)⁴⁵

44 “La prima inquadratura dell’Agnese all’aperto sulla strada sottolinea la sua forza fisica: nonostante la sua “schiena rigida e grassa” (p. 6), è in grado di portare avanti il mucchio di panni bagnati sulla “carriola pesante” (p. 5). Suo marito Palita, d’altro canto, a causa della salute precaria, è condannato a passare le sue giornate a casa, “seduto presso la finestra” (p. 6), solo con la gatta che gli tiene compagnia. Oltre a essere fisicamente più debole di sua moglie e di apparire “molto più giovane di sua moglie” (p. 7), la quale lo “tiene con tutte le cure come un bambino” (p. 8), è uno che si annoia nella sua solitudine all’interno delle quattro mura, “costretto a rimanere solo in casa tutto il tempo, quando lei passava le giornate al lavatoio” (p. 54) e trovando la propria utilità soltanto nei lavori con i suoi “mucchi di vimini” (p. 12): “Era contento di vedere qualcuno di fuori, di farsi raccontare le novità. In realtà non si fece raccontare niente, parlava sempre lui, come fanno quelli che sono avvezzi a stare troppo soli. Lui passava i giorni seduto sotto il portico, o in casa presso la finestra, fabbricava scope e panieri, impagliava fiaschi. Era l’unico lavoro che poteva fare: da giovane era stato molto ammalato.” (pp. 6-7)”. (STEFANOVSKA, 2019s/p)

45 “As a largesized, middle-aged widow, Agnese might initially seem an unlikely candidate for the partisan Resistance. It is by exploiting this tendency to read the surface of the body as a manifestation of interiority, however, that Agnese maneuvers through the ideological space that eventually characterized German and Italian Fascism, namely the classification of certain bodies as abject. Abjection, for Julia Kristeva, is an aversion to the

O fato de Agnese (do romance) ser uma senhora obesa, no fim das contas, servirá de modo positivo, uma vez que nossa protagonista não é vista como ameaça ou perigo para os alemães, sendo assim, ela passaria quase que ilesa em várias situações:

Para Agnese, é a sua identidade corporal como campesina gorda e velha que estabelece a sua posição marginal no corpo político, neste caso, aquele espírito plebeu resiliente da nação. Particularmente, a maneira com a qual aquela corporeidade é lida por outros permite a Agnese de dissimular a sua “real” relação com o corpo político, camuflando a si mesma e as suas atividades clandestinas dos ocupantes alemães. (DALY, 1994, p. 98. Tradução minha)⁴⁶

O corpo de Agnese é o seu principal instrumento de luta e de resistência, principalmente pelo fato de ela conseguir transitar pelos universos masculinos e femininos, reunindo em si características de ambos os gêneros. Como tal, o corpo político⁴⁷ é uma alegoria de um feminino andrógino, um que combina as características femininas tradicionais e não-tradicionais. Por um lado, Agnese não tem filhos, não tem medo, é mentalmente e fisicamente forte, em resumo, é viril; por outro, ela é maternal, pesada, ela chora e sente o luto, embora menos que outras mulheres e menos que outros homens:

Ela tem então o gênero ambíguo, uma vez que ela denota fecundidade e virilidade, feminilidade sem falta. Nesse sentido, Agnese é a mulher fálica, a qual, sendo ao mesmo tempo feminina e fálica, i.e, culturalmente empoderada, permite a sintetização de componentes divergentes. (DALY, 1994, p. 105. Tradução minha)⁴⁸

Para Torop, as relações estabelecidas na história são de ordem cronotópica, onde espaço e tempo se complementam. O autor define três tipos de cronótopos: o topográfico, o psicológico

corporeality that has historically been associated with the female, maternal body and the struggle to separate from it”. (DALY, 1994, p.98)

46 “For Agnese, it is her embodied identity as a large, older peasant which establishes her marginal position in the body politic, in this case, that resilient plebeian spirit of the nation. In particular, the manner in which that embodiment is read by others allows Agnese to dissimulate her “real” relation to the body politic, camouflaging herself and her clandestine activities from the German occupiers”. (DALY, 1994, p.98)

47 Corpo político é aquele que representa valores e atitudes sociais, de acordo com Annateresa Fabris, em *O corpo como território do político* (Dez/2009)

48 “As such, the body politic is allegorized as an androgynous female, one who combines traditional and non-traditional feminine characteristics. For on the one hand, Agnese is childless, fearless, mentally and physically strong and hard—in short, virile; on the other, she is matronly, heavy-set, and she cries and mourns — although less than other women and less than some of the men. She is then ambiguously gendered for she denotes fecundity and virility, femininity without lack. In this sense, Agnese is the phallic woman, who by being both feminine and phallic, i.e., culturally empowered, allows for the synthesized of divergent components”. (DALY, 1994, p.105)

e o metafísico, cada um representativo de um aspecto e todos trabalham juntos na criação da película. O filme é criado pelos autores baseando-se em conceitos e objetivos concretos. O objetivo principal deles é construir um todo integrado a partir do que é representado, fazer chegar sua própria concepção de modo compreensível e sintético até o espectador. Conseguem fazê-lo graças ao cronótopo metafísico, ou seja, a um cronótopo conceitual, a interpretação autoral do cronótopo. Graças ao cronótopo metafísico, em um filme, em geral, está presente um aspecto de extratemporalidade.:

Cronótopo topográfico. Tem a ver com o tempo e o espaço reais, com os quais o espectador entra em contato durante a ação. Nesse cronótopo, se move uma pessoa (o ator), cujas linguagem, comportamento, vestimenta refletem a sua relação subjetiva com o tempo e o espaço. A pessoa (o ator) está no centro do cronótopo psicológico, no qual chega ao espectador, por assim dizer, o aspecto do personagem: a autoestima, a avaliação dos outros e dos eventos. (TOROP, 201, p.169. Tradução minha)⁴⁹

O cronótopo topográfico é de enorme importância para a história de Agnese e Montaldo explora diferentes ambientações que trazem ao espectador uma certa proximidade àquele período: ficam mais palpáveis, mais compreensíveis e mais tangentes os eventos que nos são apresentados. Cenas como a das figuras 3 e 4 abaixo, dão uma ideia do que seria conviver em um espaço marcado por guerras: Agnese e os outros membros da Resistência têm que atravessar rios e se esconder em lugares destruídos por bombardeios; na figura 5, marcando o contraste de uma vida sofrida, vemos Agnese se sentindo feliz por poder finalmente tomar banho em uma banheira com água limpa. A guerra é tão impiedosa que algo pequeno como um banho toma outra proporção. O diretor nos aproxima da história contada trazendo a representação do espaço para a tela e, como observado por Torop, nesse cronótopo se move o ator, no caso, a linguagem simples e menos rebuscada possível, mais próxima do popular; o comportamento é o que dá ritmo aos eventos: Agnese tem sentimentos comuns ao espectador, como dor, raiva, alegria e se deixa levar por eles (tanto é que no ápice de sua raiva ela mata o soldado alemão); seu modo

49 “Cronòtopo topografico. Si ha a che fare con tempo e spazio reali, con i quali spettatore entra a contatto durante l'azione. In questo cronòtopo si muove una persona (l'attore) il cui linguaggio, comportamento, abbigliamento riflettono la sua relazione soggettiva con il tempo e spazio. La persona (attore) è al centro del cronòtopo psicologico, nel quale giunge allo spettatore, per così dire, l'aspetto del personaggio: l'autostima, la valutazione degli altri e degli eventi. Il film è creato dagli autori basandosi su concezioni o scopi concreti. Il loro scopo principale è costruire da ciò che è rappresentato un tutto unico, far giungere la propria concezione in modo comprensibile e sintetico allo spettatore. Riescono a farlo grazie al cronòtopo metafisico, ossia a un cronòtopo concettuale, l'interpretazione autoriale del cronòtopo. Grazie al cronòtopo metafisico, in un film di solito è presente un aspetto di extratemporalità”. (TOROP, Peeter. *La traduzione totale*. 2010, p. 169)

de se vestir reflete perfeitamente a Agnese descrita por Viganò: roupas mais escuras, bem mais longas e fechadas e que conferem a ela o aspecto de maior idade. Seguindo a análise cronotópica sugerida por Torop, o cronótopo psicológico, de Agnese, o seu aspecto externado que, de início, é o de uma mulher submissa e apolítica, mas que através da sucessão de eventos se torna não só mais corajosa, fazendo-a ocupar um espaço outrora não permitido a ela, como também a torna peça fundamental de uma luta que é maior do que ela mesma.



Figura 3: Agnese e seus companheiros atravessam um rio usando embarcação

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wODTo737zVg&list=WL&index=1&t=4315s&ab_channel=GiulioDell73, 1976 (42:03)



Figura 4: Agnese se esconde em meio aos escombros de uma casa

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wODTo737zVg&list=WL&index=1&t=4315s&ab_channel=GiulioDell73, 1976 (01:07:53)



Figura 5: Agnese se encanta com uma banheira e água limpa

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wODTo737zVg&list=WL&index=1&t=4315s&ab_channel=GiulioDell73, 1976 (01:11:55)

Como dito anteriormente, o aspecto social é parte fundamental a se considerar quando temos em mãos uma tradução intersemiótica como é o caso do nosso objeto de estudo. O Neorealismo literário e sua adaptação no cinema, cumprem o seu papel social de denúncia e de colocar no centro das atenções as hipocrisias vividas naquele período e que insistiam em ser mascaradas por uma literatura e um cinema que se faziam de cegos para o que estava acontecendo. O período Realista foi o momento de des-vendar os olhos e em que as artes e mídias puderam perceber sua função de comunicar, sempre que possível, as verdades que

ninguém queria dizer. Tanto no livro quanto no filme percebemos a abordagem a questões importantes como machismo, maternidade compulsória e loucura.

Assim sendo, a versão fílmica de *L'Agnese va a morire* extrapola os limites de uma tradução intersemiótica assumindo um papel de valor de forma a instrumentalizar e fomentar uma discussão. Montaldo extrapola os limites da mídia ao trazer para as telas o livro de Viganò. É necessário que o espectador consiga participar daquela experiência e isso é essencial para se vivenciar de fato a história de Agnese, perceber sua evolução, seus conflitos e seu papel social apenas reconhecido a partir do momento em que ela se reafirma como uma mulher *partigiana*, ou seja uma mulher que age e que é importante num cenário tão delicado quanto a guerra. Montaldo consegue fazer com que nos sintamos parte da trajetória de Agnese e em diversos momentos vemos que torcemos por ela, nos emocionando com ela e também crescendo, à medida que diversos tabus são apresentados e nos vemos obrigados a pensar sobre eles; a participação das mulheres na Guerra é um deles, pois encontramos em Agnese essa mulher que está ocupando um lugar que não lhe pertence inicialmente, mas que depois, mais que nunca, se vê que pertence totalmente a esse lugar.

É evidente que quando falamos de Cinema e Literatura falamos de duas artes distintas, mas a interação entre ambas é tão antiga quanto buscar o ponto que as une e o de atrito. Walter Moser (*As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade*, 2006) usa a expressão “a tradição das relações entre as artes” (p.43) para se referir a esse fenômeno e Claus Cluver é um exímio pesquisador de *intermedialidade*.

Ao pensar os estudos intermídias muita discussão se faz acerca do que é ou não uma mídia. Poderíamos nos estender aqui debatendo minúcias, mas a definição principal de *media/mídia* levada em conta é a que vê a mídia como um meio pelo qual o produtor transmite o seu discurso. No caso da Literatura, o romance tem como seu produtor o autor e seu meio é o livro; já para o Cinema, o produtor é o diretor do filme que é transmitido pelo filme. O papel de receptor é desempenhado pelo leitor e pelo telespectador. A adaptação que temos no caso de Agnese pode ser vista como um caso de *re-mediação*. Ou seja, a passagem de uma mídia para outra. Tomando como exemplo um estudo de caso realizado por Isabella Tomassucci, intitulado “Dalla realtà alla fiction: Il caso Gomorra tra letteratura e televisione” (2015) vemos como funciona essa atividade.

Antes de entrar propriamente no assunto de re-mediação, Tomassucci declara que “realismo letterario e televisivo sono questioni di stilistica più che di contenuto” (2015, p. 42). Isso significa que, numa análise de *L'Agnese va a morire*, a forma como a história é contada

com o objetivo de mostrar veracidade conta mais do que o conteúdo em si. O “realismo” resulta da técnica empregada à narrativa e como ela transforma a leitura.

De acordo com a autora, a *transposição* é interessante devido aos seus mecanismos narratológicos e semióticos, o que a tira de uma posição de uma simples adaptação e a eleva ao nível de *re-mediação*, que é considerado como um “nuovo linguaggio”, com a junção nada quimérica da linguagem verbal, dos sons, sinais gráficos, imagens etc. (2015, p. 48-49). No momento da re-mediação, cabe ao transpositor selecionar do *topos* narrativo que é o livro, tudo aquilo que tem apelo narrativo, que leve ao clímax e que capture o espectador não só cognitivamente quanto emotivamente. É necessário fazer o “percorso di lettura”, ou seja, todo o caminho a ser percorrido dentro da narrativa, já imaginando o resultado de sua transposição, pensando em detalhes cruciais como o enquadramento (TOMASUCCI, 2015, p. 51).

Eco crê então em um tipo de transposição midiática que tem a habilidade de transformar o texto, sendo essas mudanças reflexos da interpretação do transpositor e, embora encontremos uma isotopia temática onde a narrativa principal do livro é identificada também no filme, outros aspectos tendem a serem alterados na nova obra criada.

Nesse processo de re-mediação muitos pontos chamam a atenção de Tomassucci, que fala por exemplo da corporização do personagem, que é um artefato narrativo graças à sua forma física, gestualidade e expressividade. Quando Agnese do livro se torna Ingrid Thulin (ou melhor dizendo, quando Ingrid *incorpora* Agnese) conseguimos enxergar, dessa vez não apenas na imaginação, aquela mulher ora submissa, mas que se torna dona de si ao desbravar espaços restritos a ela. Segundo Isabella Tommassucci essa “simples” mudança de perspectiva pode causar um investimento afetivo e mental ainda mais forte e sobre esse ponto ela finaliza afirmando que “o que no personagem tange o real e conecta” é indispensável para criar esse laço emocional (2015, p. 55).

Levando o nome de Neorealismo, o questionamento no que diz respeito à equivalência entre o produto da obra (seja o livro, seja o filme) e a realidade se faz presente. Seria algo como “quanto do Neorealismo é verdadeiramente real?”, afinal muito do que se escreveu pode trazer consigo aspectos de realismo enquanto conta uma história fictícia. No caso de *L’Agnese va a morire*, Viganò se inspirou em momentos de sua vida como participante da Resistência Italiana e colocou por escrito o relato do que aconteceu com ela. É alguém que conta as suas memórias e, portanto, suas histórias reais, mesmo que levemente retocadas pela lembrança, pela criação narrativa, mas que ainda assim são reais. Sobre testemunho e realidade, Tomassucci diz que “o

testemunho já é uma narração de um tempo diferente, por parte de um sujeito que experienciou” (2015, p. 59), assim a experiência se torna peça-chave na elaboração de narrativas Realistas.

Outros aspectos a se analisar de acordo com a autora são relacionados à estrutura narrativa, como o tema principal, a recorrência temática, a cenografia, o dialeto, a geografia e a paisagem. Levando em consideração todos esses pontos determinados por ela, o produto da re-mediação de *L’Agnese va a morire* é coerente com o texto-fonte, que tem como tema principal a história de Agnese, os assuntos ressaltados (como a participação de mulheres na guerra, maternidade e outras questões sociais) também são os mesmos, além de uma cenografia que te transporta para aquele lugar triste e de muita luta, com a paisagem de um lugar destruído pela guerra. Tomassucci fala ainda sobre observar a evolução dos personagens e suas descrições, além da sound-track que é a montagem audiovisual (os contrastes e similitudes entre música e ambientação) (p. 103).

O último dos três cronótopos indicados por Torop é o metafísico que está, de modo ainda mais intenso do que os outros, ligado à subjetividade de Montaldo. É nesse cronótopo que conseguimos perceber as escolhas pessoais do diretor, sugeridas pelo modo como ele decidiu traduzir o romance, desde a escolha do elenco, até a ambientação, passando pelos eventos que foram eliminados para facilitar a compreensão da história, entre tantos outros elementos. O autor afirma ainda que a tradução fílmica segue simultaneamente duas tradições: a primeira está ligada às possibilidades de desenvolvimento (podemos dizer às normas não escritas) do cinema nacional e a segunda à interpretação da obra escrita. Citando Jakobson, Torop parte da sua “transmutação” para depois ampliar esse conceito:

Na obra clássica de Jakobson (Jakobson 1987:429) se distinguem a tradução intralinguística e interlinguística e a tradução intersemiótica ou transmutação. A transmutação é definida como interpretação de signos verbais mediante sistema de signos não-verbais. Entra nesse tipo também a tradução fílmica, ainda que esta unifique na interpretação dos signos verbais sistemas de signos não-verbais e o sistema de signos verbal. (TOROP, 2010, p.174. Tradução minha)⁵⁰

De acordo com Torop, quatro elementos são intrínsecos a uma tradução: a conservação, a modificação, a exclusão e a adição, não existindo uma proporção definitiva de espaço para

50 Nell'opera classica di Jakobson (Jakobson 1987:429) si distinguono la traduzione intralinguistica e interlinguistica e la traduzione intersemiotica o trasmutazione. La trasmutazione viene definita come interpretazione dei segni verbali mediante sistemi di segni non verbali. Rientra in questo tipo anche la traduzione fílmica, anche se questa unifica nell'interpretazione dei segni verbali sistemi di segni non verbali e il sistema di segni verbale. (TOROP, Peeter. La traduzione totale. 2010, p. 174)

cada uma. No filme de Montaldo, por exemplo, a relação conturbada entre Agnese e sua vizinha Minghina perde seu destaque, sendo mais amplamente explorada no romance. O trabalho do tradutor passa pela reflexão do que é ou não pode ser consideração indispensável para que uma obra seja recriada em outro meio, atribuindo determinada importância a cada parte que compõe o texto original. Desse modo, é possível crer que, para o diretor, a ausência de uma ênfase maior sobre alguns trechos do livro não leva a um déficit de compreensão da obra como um todo, mas precisa individuar a dominante, que seria o elemento que determina a coerência textual, e manter essa dominante na tradução. Torop afirma:

Portanto, no processo tradutório coexistem sempre quatro componentes: conservação, modificação, exclusão e adição de elementos textuais. Todos esses componentes são inevitáveis, mas entre eles são possíveis proporções otimizadas. Para a formação de um espaço de jogo, o tradutor precisa definir os elementos mais ou menos importantes do texto. É fundamental definir o nível ou o elemento que garante a unidade interna do texto: a dominante (Jakobson 1976:56; Brüsov 1975:106) (TOROP, 2010, p. 175. Tradução minha)⁵¹

A dominante do texto é o que vai definir o estilo da tradução fílmica, que são oito, seguindo a sugestão de Torop. Estão entre elas a macroestilística, a microestilística, a temática, a descritiva e a livre. No caso de nosso objeto de análise, a partir da definição do pesquisador, *L'Agnese va a morire* faz parte do primeiro tipo: a macroestilística. Afinal, observamos que existe a conservação dos limites impostos pelo próprio texto, como os personagens e a própria narrativa:

1. A tradução fílmica macroestilística tem a dominante no texto ou nos seus traços distintivos formais. A este tipo faz referência a maior parte das traduções fílmicas clássicas, na qual se busca conservar os limites do texto, os personagens principais, a correlação trama/fábula. Nesses filmes não existe o esforço de seguir o texto ao pé da letra. (TOROP, 2010, P. 177-178. Tradução minha)⁵²

51 “Perciò nel processo traduttivo coesistono sempre quattro componenti: conservazione, modifica, esclusione e aggiunta di elementi testuali. Tutte queste componenti sono inevitabili, ma tra loro sono possibili proporzioni ottimali. Per la formazione di uno spazio di gioco, il traduttore ha bisogno di definire gli elementi meno importanti del testo. Ed è fondamentale definire il livello o l'elemento che garantisce l'unità interna del testo: la dominante (Jakobson 1976:56; Brüsov 1975:106)”. (TOROP, 2010, p. 175)

52 1. “La traduzione fílmica macrostilistica ha la dominante nel testo o nei suoi tratti distintivi formali. A questo tipo fa riferimento la maggior parte delle traduzioni fílmiche classiche, in cui si cerca di conservare i limiti del testo, i personaggi principali, la correlazione intreccio/fabula. (177) In questi film non c'è lo sforzo di seguire il testo alla lettera”. (TOROP, 2010, p. 177-178)

A tradução deverbalizante é a tradução do prototexto expresso com os instrumentos de um sistema de signos em um texto expresso com instrumentos de diferentes sistemas de signos; a quantidade desses sistemas em um filme é ilimitada, o que dá ao tradutor múltiplas opções com as quais trabalhar. Torop cita ainda Eco, que equipara a interpretação de qualquer texto à sua decodificação (p.176) introduzindo o conceito de extracodificação.

Andreia Guerini, em seu livro “Umberto Eco. Quase a mesma coisa: experiências de tradução” (2008) cita o autor que defende que uma tradução sempre é resultado de uma interpretação, sendo assim, toda adaptação demonstra uma tomada de posição crítica. O resultado dessa interpretação é uma obra nova, com elementos que encontramos presentes na obra original. Para o autor, a tradução é fruto da ação interpretativa e criativa de um sujeito, envolvendo uma forma de expressão particular. Ainda de acordo com Eco, a tradução de um texto escrito para imagem ou som, cria entre as mídias diferentes tipos de relação. Para ele, um texto nunca é traduzido só, devendo-se observar o contexto em que está inserida a tradução, e mesmo havendo alterações, existe algo do texto original que permanece naquele traduzido.

2.1.2 Semiótica e intermídias

A Semiótica envolve entender o discurso que é produzido por um locutor (que porta uma intenção) e que é entendido pelo ouvinte (que a partir de um olhar totalmente seu, marcado por fatores externos ao enunciado proferido, atribui determinado significado à mensagem recebida).

O processo de transformação de um romance em um filme nos coloca diante de um caso de tradução intersemiótica, pois não somente os discursos mudam, como também a sua linguagem e o seu modo de reprodução. Thais Flores Diniz (*A tradução intersemiótica*, 1998) nos atenta a levar em consideração todas as interações internas e externas do texto, bem como o papel social e as predisposições do *produtor* e do *receptor*. Primeiramente porque cada atividade semiótica tem seu próprio sistema de sentido e em seguida pelo fato de que tudo (tanto interno quanto externo) afeta o texto.

Diniz afirma que tanto o teatro quanto o cinema são performances que existem para significar. Seria, a meu ver, inviável não se lembrar de Diana Taylor quando ela fala sobre performances, o que, de acordo com a autora, se traduz como “atos vitais de transferência, transmitem saber social, memória e sentido de identidade a partir de ações reiteradas” (2013, p.22). Tendo em vista as definições acima, nota-se a responsabilidade social posta sobre o

cinema, que terá como função trazer à tona questões importantes, moldando inclusive o modo de pensar e de agir de uma nação. Ainda pensando acerca das reflexões de Taylor, vemos no filme o *arquivo* (que é a memória contada por Viganò no romance) e o *repertório* (a forma como essa memória circula através do “saber efêmero reproduzível” (2013, p.155) dando forma à performance que observamos na tela. De acordo com Diniz (1998), performances como o teatro e o cinema conseguem ativar a imaginação para além do texto escrito e o uso de recursos cinematográficos se torna indispensável para tal.

A autora parece se inspirar em Jakobson e sua busca pela “equivalência na diferença” quando sugere que o processo de tradução intersemiótica se baseia na procura de “equivalência entre os sistemas” (DINIZ, 1998, p. 1002). A Tradução Intersemiótica é, de certo modo, uma forma de explorar as fronteiras da tradução, já que é feita entre sistemas com signos diferentes. Porém, como os signos existem como sistema organizado, a possibilidade de analisar essa transmutação, essa passagem de um discurso a outro se coloca à nossa frente. É a “dialética dos signos” (DINIZ, 1998, p.2003).

Em *Tradução intersemiótica: do texto para a tela*, é possível entender as nuances dessa dialética proposta por Diniz. O cinema busca na literatura elementos que possam auxiliar na construção da película; esse processo de transformar um romance em filme vai sempre obrigar o cineasta a tomar decisões que claramente terão impacto no final, já que, ao propor a transformação de uma forma de arte em outra, o cineasta se envolve em problemas que exigem soluções que interferem em sua decisão de usar este ou aquele recurso.:

Sabe-se que os cineastas encontraram, na literatura, modelos de construção do enredo, métodos de delinear personagens, modos de apresentar processos de pensamento e meios de lidar com o tempo e o espaço (...). Embora deva muito à literatura, o cinema desenvolveu seus próprios métodos de narrar. (DINIZ, 1998, p.317)

Tendo em vista essa ideia, noto que existe algo como uma “cooperação” entre as artes, em que cada uma pode contribuir com o que tem de melhor com o intuito de transmitir uma ideia. É possível também que, em vários casos, o cinema consiga melhorar algum elemento no momento da tradução, torná-lo mais palpável, mais tangível e, desse modo, conseguimos ver essa dialética em ação; as diversas possibilidades criativas, a infinidade de recursos que podem ser explorados, tudo isso faz parte do jogo intersemiótico.

Para além das imagens visuais, a autora nos atenta para outros recursos usados pelo cinema no momento da tradução intersemiótica, não restrita a tradução literária à cinematográfica. Interessantemente ela divide em grupos os recursos se baseando em variáveis:

O primeiro grupo tem relação com o trabalho da câmara. Inclui os planos estáticos (plano de conjunto, plano médio e primeiro plano) e os planos em movimento (plano panorâmico, plano com movimento de câmara e os relacionados à velocidade da filmagem: câmara lenta e plano acelerado). O segundo grupo tem a ver com a ligação entre os planos: a dissolvença, a fusão de imagens, a tela dividida e o corte seco. O terceiro grupo se relaciona ao sistema de signos da edição. Inclui a montagem e o uso da sucessão rítmica de imagens. (DINIZ, 1998, p. 320-321)

Schleiermacher e W. von Humboldt em *A tradução no espaço hermenêutico-linguístico* (apud BERMAN, 2002, p. 259) possuem um discurso que visa a construir uma “teoria da tradução fundamentada em uma certa teoria da *subjetividade*. Eis a razão de se tratar aqui constantemente de *pessoas*: o tradutor, o intérprete, o autor, o leitor etc.”. Portanto, ao selecionar especificamente a obra *L’Agnese va a morire* como seu texto primário, como seu texto-fonte, Giuliano Montaldo joga na mesa escolhas particulares e uma série de fatores pessoais que o levaram a seguir por este caminho. Para Schleiermacher que ainda é um autor de referência para os Estudos de Tradução, toda comunicação é em algum grau um ato de tradução-compreensão e “como todo discurso tem uma dupla relação, com a totalidade da linguagem e com o pensar geral de seu autor: assim também toda compreensão consiste em dois momentos, compreender o discurso enquanto extraído da linguagem e compreendê-lo enquanto fato naquele que pensa.” (2005, p. 95). Na tradução intersemiótica os limites da tradução pura e simplesmente escrita são extrapolados, invadindo o campo intermídia. Se a literatura e a tradução de textos literários trazem como resultado mais “significabilidade” e expressividade a um texto original, utilizar de outros recursos disponibilizados por outra mídia como o Cinema ultrapassa as margens impostas pela escrita, dando maior amplitude às possíveis interpretações da obra original. Em seu artigo “Dos palabras sobre el neorrealismo”, Roberto Rossellini afirma que “el objecto vivo del film realista es ‘el mundo’, no la historia, ni la narracion” (1993, s/p apud NOGUERA, 2013, s/p).

Tanto o romance quanto o filme transmitem uma mensagem, que não está separada de sua função poética, que, de acordo com Jakobson, é formada pelo emissor, pelo receptor, tema da mensagem e pelo código utilizado. “A relação entre esses quatro elementos é variável.” (JAKOBSON, 1959, p.18). Para além da variável, é ainda possível dar ênfase ou ao código ou

à mensagem: “Esta ênfase na mensagem propriamente dita constitui a chamada função poética” (JAKOBSON, 1959, p.19). Mais adiante, o autor pede atenção para que não confundamos função poética com poesia, limitando assim o seu espaço de atuação:

Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos. Daí que, ao tratar da função poética, a Linguística não possa limitar-se ao campo da poesia. (JAKOBSON, 1959, p.127)

No caso de uma tradução intersemiótica, em geral todos os elementos que compõem a mensagem sofrem alterações, em alguns casos até bem radicais. Eu, como leitora do romance de espectadora do filme, percebo as diferentes impressões e emoções transmitidas por ambas as mídias, o que é natural nesse tipo de tradução. A busca pela equivalência na diferença será considerada por Helena Coimbra Meneghello como “transcodificação”:

O termo “transcodificação” é usado para indicar o processo de procura de elementos num determinado sistema semiótico que exerça função semelhante/equivalente em outro sistema de signos, dentro de uma dada cultura. Os diferentes sistemas de signos integram os aspectos intersemióticos da tradução que interagem reforçando-se mutuamente e criando novos sentidos. (MENEGHELLO, 2014, p. 313)

Ainda de acordo com Meneghello, as traduções que envolvem novas tecnologias, enfatizam o caráter intersemiótico das diferentes linguagens, operando em níveis de “transposição criativa”. Outros autores que também estudaram a tradução intersemiótica são Júlio Plaza, (*Sobre tradução intersemiótica*, 1985), definindo a relação criativa entre dois textos que passaram por uma espécie de transformação; Júlio Jeha, que escreveu *Veja o livro e leia o filme – A tradução intersemiótica*, por sua vez, dá um papel especial à experiência no fazer do tradutor “se considerarmos que a experiência está longe de ser passiva, que ela é um ato de reconstrução, veremos o interpretante⁵³ funcionando” (2004, p. 126) e esse movimento de interpretação está no cerne da construção tradutória, pois é o que dá início ao encadeamento de signos, formados através da nossa percepção.

53 Interpretante é aquele que atribui significado ao texto. JEHA, 1993, p. 79-90.

Helena Coimbra Meneghello utiliza o termo “transposição intersemiótica” para identificar o processo pelo qual um romance passa ao se tornar filme e afirma ainda que o agente da tradução está impreterivelmente envolto em escolhas socioculturais, partindo sempre de sua bagagem de experiências, o que nos permite pesquisas das mais variadas no campo da tradução:

O processo de transferir um texto escrito na cultura de partida para a cultura de chegada, conduzido por um tradutor, é um fenômeno que coloca a tarefa do tradutor num dado contexto sociocultural, estabelecendo relações com um vasto campo do conhecimento, mostrando que a pesquisa em tradução é possível sob o ponto de vista dos mais diferentes ângulos. (MENEGHELLO, 2014, p. 307)

É, portanto, essa amplitude de possibilidades que existem no âmbito da tradução que me fez querer observar as diferentes percepções sobre o corpo de Agnese e de outras personagens femininas presentes no romance e no filme. Os olhares sobre o corpo feminino, sejam eles na literatura, no cinema ou em qualquer cenário, sofrem alterações dependendo da perspectiva. Não é de se espantar que uma das expressões que mais percebo se popularizando seja *male gaze*, sendo *gaze* uma palavra usada para indicar a relação que os telespectadores têm com a mídia visual e *male* uma palavra em referência ao masculino e como ele especificamente interage com os estímulos visuais. Meneghello, com a intenção de expor a estrutura subjetiva que cerca uma tradução, afirma ainda que a tradução, quando realizada entre sistemas de signos diferentes, deve levar em conta, além dos diferentes códigos utilizados na relação intersemiótica, os aspectos culturais que são decisivos para a interpretação das diversas formas de arte responsáveis pela tradução:

Deve ser considerada a capacidade de relacionar o signo com o seu significado. Classificada de diferentes maneiras por vários autores, a transposição intersemiótica é uma forma de tradução que pode até prescindir da palavra escrita, mas, no entanto, reforça o caráter dos aspectos cognitivo, linguístico, visual, cultural e até ideológico que intervêm na sua realização. (MENEGHELLO, 2014, p. 315)

2.2 A representação literária e cinematográfica de Agnese

O cinema realista italiano, famoso mundialmente, é considerado antropomórfico, já que é um “cinema de atenção social” (ZAVATTINI, 1979, p. 24), que tem como foco problemas sociais como guerra, pobreza, violência contra a mulher. Além das temáticas de teor popular, como movimento estilístico, o neorealismo evitava histórias com narrativas já desgastadas em favor de estruturas novas, que se afastavam do artificial. O estilo visual quase documental, com

menos tratamentos hollywoodianos, com o uso de locações reais (geralmente, externas) em detrimento de cenários fechados e estúdios de gravação. Também comum ao cinema realista é o emprego de atores amadores, até mesmo para os papéis mais importantes e de protagonismo. Diálogos eram, muitas vezes, improvisados, como se os atores simplesmente comessem a conversar, e os diretores de cinema abriam mão de uma edição muito trabalhada, com muitos artifícios estilísticos. André Bazin (2011), um renomado e influente crítico de cinema e teórico do cinema, chamou o cinema realista de “reportagem reconstituída”, o que nos leva a entender que os cineastas traziam, como fosse possível, a realidade do que estavam filmando, buscando alterar o mínimo possível as imagens, a fim de que elas se aproximassem o máximo possível do real. Quando atores profissionais eram contratados para esses filmes, em geral eles faziam personagens muito diferentes dos que estavam habituados, além de contracenarem com amadores. As histórias normalmente exploravam as condições de vida das pessoas pobres, pertencentes à classe trabalhadora, que se encontravam dentro de uma ordem social simples, na qual a sobrevivência era o objetivo principal. O foco da representação desse cinema são as pessoas: seja executando ações do dia a dia, vivendo sob condições muito difíceis impostas pelo contexto da guerra, e ainda assim, buscando forças para resistir ao regime que se pesava sobre eles. Percebe-se, então, a importância do cinema realista como um *locus* de revolta e luta social e um meio de reverberar o combate desvelado das minorias. Michela Zucca, autora de *Dalle brigantesse alle partigiane: donne che combattono in montagna*⁵⁴, afirma que a revolta é uma forma de romper o silêncio, é a maturidade humana dos sujeitos participantes. Infelizmente para as mulheres, as consequências das transgressões femininas são muito maiores que as das masculinas.

Laura E. Ruberto, em seu artigo “La contadina si ribella: gendered resistance in *L’Agnese va a morire*” (1997), afirma que o romance de Viganò é, a todo momento, um livro de resistência desde seu início, ao ser escrito por uma autora mulher, como também representa a tomada de um espaço primordialmente masculino por parte das mulheres: a guerra. Levando em consideração o período no qual estava inserida Agnese, se nota, como observado por Carin Höglund em “La presa di coscienza di due donne: Un confronto tra *Quaderno proibito*” (2010), que em *L’Agnese va a morire* di Renata Viganò, o contexto histórico foi crucial para que a mulher pudesse assumir uma posição política. O papel de *partigiano* era destinado aos homens e Agnese, antes de se tornar uma *partigiana*, diz em diversos momentos que assuntos políticos

54 Disponível em: <https://www.michelazucca.net/donne/storia-delle-donne/> <Acesso:17/07/2021>

são para homens, que ela jamais se atreveria a opinar, pois poderia falar alguma estupidez. A personagem, após a morte do marido, ocupa o seu lugar, um espaço masculino e ao mesmo tempo, interessante, se torna mãe dos companheiros, ocupando um espaço feminino sem de fato o ser. Segundo Alberto Pantaloni em “Fascismo, guerra e Resistenza: le scelte delle donne” (2010), a mulher da Resistência é diferente do homem da Resistência. A mulher é, num primeiro momento, vítima dos eventos histórico-sociais que a acomete e só a partir desse ponto é que ela escolhe agir. A nossa protagonista duvida muito de si mesma ao longo do romance, até a sua tomada de consciência e o entendimento sobre a sua importância e a de todos os companheiros para a luta da Resistência; é quando ela se sente mais confortável para aconselhar sobre ações a serem tomadas:

Agnese olhava para eles, conhecia seus rostos, mas pareciam novos rostos para ela aqui tão perto do povoado, longe de todas as outras figuras da “caserna”, transformaram-se parte de um mundo oprimido, amedrontado, presa dos alemães e dos rastreamentos. – É preciso ir embora logo, - disse. – Antes que se torne dia -. Se encontrou de repente imensamente crescida, importante, “responsável” realmente por ações incompreensíveis e decisões imprevisíveis. O seu cérebro trabalhava sozinho, aprendia quanto fosse grande o esforço de pensar também pelos outros – Para casa, - disse. – É preciso ir aonde estou eu. Aqui, em pouco tempo, chegarão os alemães. (VIGANÒ, 1949, p.312. Tradução minha)⁵⁵

Em *L’Agnese va a morire* observamos uma subversão dos espaços que, mesmo quando são de predominância masculina, se veem dependentes da ação feminina. Ana Stefanovska defende que essa inversão de papéis de gênero consegue desestabilizar a dicotomia dos espaços, de modo a quebrar expectativas:

A primeira inversão de gênero, portanto, serve para desestabilizar a dicotomia de sempre de que os espaços fechados pertencem à mulher e os espaços públicos são prevalentemente vividos pelos homens. Com essa virada dos lugares habitados por personagens se coloca em evidência não apenas a feminilidade sui generis de Agnese, mas também a atípica ligação do homem e do seu papel dentro da casa. (STEFANOVSKA, 2019, s/p. Tradução minha)⁵⁶

55 “L’Agnese li guardava, conosceva le loro facce, ma le sembravano nuove, qui, tanto vicine al paese, staccate da tutte le altre figure della « caserma », ridiventate parte di un mondo oppresso, spaurito, preda dei tedeschi e dei rastrellamenti. — Bisogna andar via subito, — disse. — Prima che venga giorno —. Si trovò ad un tratto immensamente cresciuta, importante, « responsabile » davvero di azioni incomprensibili e di imprevedute decisioni. Il suo cervello lavorava da solo, imparava quanto fosse grande la fatica di pensare anche per gli altri — A casa, — disse. — Bisogna andare dove sto io. Qui fra poco verranno i tedeschi”. (VIGANÒ, 1949, p.312)

56 “La prima inversione gender, dunque, serve a destabilizzare la solita dicotomia di spazi chiusi appartenenti alla donna e spazi pubblici prevalentemente vissuti dagli uomini. Con questo rovesciamento dei luoghi abitati dai

Laura Mulvey alcunhou o termo *male gaze* em um artigo de 1975 intitulado “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. A autora defende que grande parte dos filmes mais populares são filmados partindo da ideia de buscar agradar o homem, colocando mulheres bonitas, objetificando os seus corpos, para que assim o filme consiga prender a sua atenção. Embora no filme *Agnese* seja vista como um objeto sexual em raríssimas ocasiões, reflito sobre a descrição da personagem de Viganò e sobre a decisão de Montaldo de escalar Ingrid Thulin para o papel principal.

No início do livro se lê “l’Agnese piegò la sua schiena rigida e grassa, e riprese la carriola.” (p.14), uma pequena amostra das características físicas de Agnese que também era uma mulher de mais idade. Questiono, em certa medida, a escolha de Thulin para o papel, pelo fato de a atriz não ser de fato gorda e me pergunto se algo de *male gaze* possa ter contribuído para a decisão do diretor, que teria encontrado na atriz sueca aspectos estéticos aprazíveis que atendessem aos seus parâmetros de beleza pessoais ou às expectativas do público da época, com relação às atrizes do cinema protagonistas.

A beleza é assunto que indubitavelmente toma espaço considerável na vida das mulheres, sejam elas reais, sejam elas personagens de ficção, como é o caso de Agnese. Naomi Wolf, jornalista e escritora feminista que publicou o best-seller *O mito da beleza* (1990), se debruça sobre esse tema em seu livro e afirma que os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher precisa corresponder à sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável:

O mito da beleza tem a seguinte história a contar. A qualidade chamada “beleza” existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação essa necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. (WOLF, Naomi. 1990, s.p.)

A beleza seria, desse modo, um ingrediente fundamental para considerarmos uma mulher bem-sucedida. E mais adiante, a autora segue: “Na realidade, ele é composto de distanciamento emocional, política, finanças e repressão sexual. O mito da beleza não tem

personaggi si mette in evidenza non solo la femminilità sui generis dell’Agnese, ma anche l’atipico legame dell’uomo e del suo ruolo all’interno della casa”. (STEFANOVSKA, 2019 s/p)

absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele gira em torno das instituições masculinas e do poder institucional dos homens.” (s.p.). Desse modo, as características físicas de Agnese não possuem um apelo estético sob o olhar de Viganò, por outro lado, sob a mirada de Montaldo, seria possível que víssemos na escolha de Ingrid Thulin para o papel uma forma de refletir o tipo de formação cultural masculina, para suprir uma necessidade masculina por uma personagem mais dentro do padrão estético, afinal ela é uma mulher real, de meia idade, do campo, que trabalha como uma lavadeira e que tira a sua força de sua personalidade, mais do que de sua beleza física (pelo menos a Agnese do romance). Creio ser válido apontar que o movimento de Resistência antifascista foi um território extremamente fértil para o feminismo: várias mulheres ocupando espaços prevalentemente masculinos e se tornando chefes do lar e de lutas. Realidade não necessariamente nova, porque fazia parte do universo feminino de todas as populações durante o período de guerra, como a história nos ensina.

Noto como Viganò parece dar mais voz também a outras histórias (muito curtas, o que pode ser um motivo de corte no momento da seleção que o diretor faz para montar a película), histórias de outras mulheres que também passaram por momentos bem difíceis causados pela guerra:

Em um certo momento as pessoas começaram a morrer. Não se aguentava mais; todos tínhamos fome, sono, sede e um grande medo. Encontramos morta primeiramente a mãe da menininha: tinha se enforcado com o lenço para a cabeça, sentada no chão, ninguém entendeu como fez aquilo. Uma outra noite uma mulher jovem esganou o seu menino de poucos meses que chorava sempre porque ela não tinha leite. (VIGANÒ, 1949, p.50. Tradução minha)⁵⁷

As feministas eram tachadas de mulheres feias e que não se preocupavam com a aparência no discurso hegemônico machista que precisava, de qualquer jeito, combater essa onda de insurreição feminina no ocidente; no oposto desse imaginário estavam, e estão, as mulheres ideais, do lar, as “princesas a serem salvas” pelo príncipe mais ou menos encantado. Agnese faz parte do primeiro grupo, mesmo não conhecendo o significado dessa palavra e dessa luta, enquanto as filhas de Minghina, sua vizinha, ficam no outro extremo, assumindo o papel de moças angelicais. Viganò nos mostra com muito mais detalhes no romance a pequena guerra

57 A un certo punto la gente cominciò a morire. Non se ne poteva più; avevamo tutti fame, sonno, sete e una grande paura. Trovammo morta per prima la madre della bambina: s'era impiccata con il suo fazzoletto da testa, stando seduta per terra, non s'è capito come abbia fatto. Un'altra notte una donna giovane strozzò il suo bimbo di pochi mesi che piangeva sempre perché lei non aveva latte. (VIGANÒ, 1949, p.50)

que existe entre nossa protagonista e as jovens moradoras da casa ao lado. No filme, essa rivalidade é deixada um pouco mais de lado. Sobre competição entre mulheres:

A competição entre as mulheres foi incorporada ao mito para promover a divisão entre elas. A juventude e (até recentemente) a virgindade são “belas” nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência. O envelhecimento na mulher é “feio” porque as mulheres, com o passar do tempo, adquirem poder e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos. (WOLF, 1990, s/p)

Agnese é uma personagem íntegra e guiada pela moral, não tem vergonha de se mostrar antifascista, diferentemente de Minghina, que encontra desculpas para trabalhar ajudando os alemães, como mostrado no trecho a seguir:

Agnese disse: - Eu, os alemães, na minha casa não quero -. As duas filhas da Minghina se puseram a rir baixinho, escondido. E a Minghina observou: Se eles vêm você precisa aceitá-los, não tem muito o que fazer -. Se ouvia claramente, da cidade, os gritos e as vozes dos alemães, chegando em grande número naquela hora opaca e apagada do crepúsculo, quando os aviões aliados, por causa da luz falsa, paravam de bombardear e de metralhar. (VIGANÒ, 1949, p 69. Tradução minha)⁵⁸

Viganò mostra em minúcias práticas que fazem parte do dia a dia feminino de Agnese e a sua descrição muitas vezes é, de fato, diferente daquela que Montaldo nos conta em seu filme. Acredito que isso seja fruto de sua experiência como autora, que impregna sua obra literária de uma poética inspirada pelas vivências femininas. Como parte da análise de *Agnese va a morire* tentarei encontrar evidências do que seria, de fato, uma escrita feminina neste romance.

“Mamma Agnese”, como fica conhecida a nossa protagonista dentro da história, é uma mãe sem filhos e que pouco recorre a essa temática; através de Agnese, Viganò fala sobre a guerra, fala sobre táticas e maneiras de sobrevivência em um período bem sombrio da história italiana e a nossa protagonista está envolvida em um mundo muito distante daquele que lhe deveria ser assegurado em tempos de paz. Mas também seus lados femininos.

58 “L'Agnese disse: — Io i tedeschi in casa non li voglio —. Le due figlie della Minghina si misero a ridere piano, di nascosto. E la Minghina osservò: — Se vengono bisogna prenderli, c'è poco da fare — . Si sentivano chiare, dal paese, le grida e le voci dei tedeschi, arrivati in gran numero in quell'ora opaca e spenta del crepuscolo, quando gli aerei alleati, a causa della luce falsa, smettevano di bombardare e di mitragliare”. (VIGANÒ, 1949, p.69)

Lia Scholze, autora do artigo “A mulher na literatura: gênero e representação” (2012), defende que o fracasso feminino está diretamente ligado às expectativas de chumbo que se colocam sobre as mulheres, que são, quase sempre, impossíveis de serem cumpridas; ademais disso, a mulher é prisioneira do espaço que lhe é historicamente reservado, o ambiente doméstico. No início da história Agnese é vítima dessa armadilha do espaço: ela é lavadeira e, quando não está lavando roupas, fazendo compras, cuidando da casa, está na cozinha. A casa seria um espaço exclusivamente feminino: o que se espera socialmente de uma jovem mulher é que passe da casa de seu pai, casada, para a casa de seu marido e viva sempre para satisfazê-los, trabalhando em função de manter a família. E as expectativas vêm de todos os lados, a mulher tem um roteiro pré-definido a ser seguido: estudar (se estuda), casar-se, ter filhos, cuidar do lar e obedecer ao marido. Quando uma ou várias dessas fases não são respeitadas, não são concretizadas, a mulher se frustra e a sociedade a aponta como uma fracassada: a mulher “que ficou para tia”, o ventre seco que não gera filhos (o que, no caso de Agnese, é reparado quando os companheiros partigiani começam a chamá-la de *Mamma Agnese*, numa espécie de compensação), a mulher que não tem controle sobre o próprio lar e sempre a culpada pelo fim do relacionamento, já que não consegue agradar o esposo. Foucault, inserido no texto de Scholze, utiliza a palavra interdição ao referir-se à forma como as mulheres são sabotadas em seus discursos. São três os tipos de interdição: o tabu do objeto (há coisas as quais as mulheres não podem falar, de acordo com Foucault, sexualidade e política são as principais); o ritual da circunstância (o equivalente a dizer que existe hora e lugar para tudo, nem tudo é permitido a qualquer momento); por fim, a terceira forma de interdição é o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala, que determina que alguns discursos só podem ser proferidos por determinados sujeitos. Em *L’Agnese va a morire* é possível observar que essas interdições perdem a validade ao longo da história: inicialmente conhecemos uma mulher que se recusa a falar de política, pois era um assunto masculino no qual ela não deveria se intrometer, mas com o desenvolver da trama, ela supera essa barreira ao tornar-se uma *partigiana*, personagem politizado outrora destinado aos homens, quebrando assim o tabu do objeto.

Ana Stefanovska (2019) analisa o espaço da cozinha e da casa, lugares de domínio feminino e que proporciona a possibilidade de transgredi-lo quando subvertido o seu papel principal. A autora afirma que nossa protagonista ocupa espaços atípicos desde o início do romance:

A atipicidade dos espaços atribuídos às mulheres no romance *L’Agnese va a morire*, um dos romances mais representativos da Resistência italiana

publicado pela primeira vez em 1949, é sugerida já do início do romance, onde o motivo bakhtiniano do encontro na estrada, além de acenar os temas-chave do romance, introduz também os dois polos contrastantes entre os quais é ambientada a história de Agnese, a casa e a estrada: “Uma noite de setembro, Agnese, voltando para casa do lavatório com um monte de roupa molhada no carrinho de mão, encontrou um soldado no terreno baldio”. (STEFANOVSKA, 2019, s/p. Tradução minha)⁵⁹

Sobre a transgressão no espaço doméstico e em específico na cozinha, a autora afirma que outro elemento espacial que sai dos lugares comuns dos espaços de gênero é a função primária do espaço da cozinha. Desde o início da narração, depois do encontro entre a Agnese e o soldado, a cozinha se torna um lugar onde a protagonista “deixou um soldado entrar” (p. 6-7), hospitalidade que se repete também quando filho de Cencio, um dos deportados junto com Palita, depois de conseguir fugir e se salvar, passa a noite na casa de Agnese.:

Se em um primeiro momento a cozinha é o lugar preferido do marido que fica ao lado da janela, em um segundo momento se torna o espaço da vigília e das reuniões dos *partigiani*, o lugar onde eles se encontram para “beber vinho, fumar e jogar cartas” (p.48), onde escondem “as tralhas” e instalam uma rádio transmissão. E enquanto Agnese hospeda as estafetas e os *partigiani*, a cozinha de sua vizinha se apresenta como o lugar preferido dos antagonistas do romance: “os alemães requisitaram quase todos os outros cômodos da casa e colocaram um comando de militares. Faziam preparar a comida na cozinha da Minghina e as duas meninas estavam sempre trabalhando para eles. (STEFANOVSKA, 2019, s/p. Tradução minha)⁶⁰

Trabalhar na cozinha, para Agnese, era não só uma forma de contribuir de algum modo à luta *partigiana* como também traz para ela uma certa sensação de que a vida continua e de que ela deve continuar fazendo as coisas, trabalhando, sem ficar se lamentando eternamente

59 “L’atipicità degli spazi attribuiti alla donna nel romanzo L’Agnese va a morire, uno dei romanzi più rappresentativi della Resistenza italiana e pubblicato per la prima volta nel 1949, viene suggerita già dall’incipit del romanzo dove il motivo bakhtiniano dell’incontro sulla strada, oltre a accennare i temi chiave del romanzo, introduce anche i due poli contrastanti tra cui viene ambientata la storia di Agnese, la casa e la strada: “Una sera di settembre l’Agnese tornando a casa dal lavatoio col mucchio di panni bagnati sulla carriola, incontrò un soldato nella cavedagna.”” (STEFANOVSKA, 2019, s/p)

60 “Un’altro elemento spaziale che esce dai luoghi comuni dell’engendered spaces è la funzione primaria dello spazio della cucina. Sin dall’inizio della narrazione, dopo l’incontro tra l’Agnese e il soldato, la cucina diventa un luogo dove la protagonista “fece entrare il soldato” (pp.6-7), ospitalità che si ripete anche quando il figlio di Cencio, uno dei deportati assieme a Palita, dopo essere riuscito a fuggire via e a salvarsi, passa la notte nella casa di Agnese. Se in un primo momento, la cucina è il luogo preferito dal marito che sta accanto alla finestra, in un secondo momento diviene lo spazio della veglia e dei raduni dei partigiani, il posto dove loro si incontrano per “bere vino, fumare e giocare a carte” (p.48), dove nascondono “la roba” e installano una radio trasmittente. E mentre l’Agnese ospita le staffette e i partigiani, la cucina della sua vicina di casa si presenta come il luogo preferito degli antagonisti del romanzo: “I tedeschi requisirono quasi tutte le altre stanze della casa e vi misero un comando di compagnia. Si facevano cuocere il cibo nella cucina della Minghina, e le due ragazze erano sempre a lavorare per loro”. (STEFANOVSKA, 2019, s/p)

pela morte de seu marido. É o que notamos quando Viganò nos conta que, com os primeiros trabalhos no acampamento, a Agnese sentiu perder-se nela o sentido de precariedade que a mantinha em suspense desde o primeiro passo de sua fuga. Renascia o hábito de viver, tinha fome, sede e sono como os outros:

Quando viu Gim que pegava as frigideiras e as panelas, se tornou novamente uma dona de casa. Se colocou em uma cabana e pendurou os utensílios de cozinha em paus sobressalientes; os pratos e os copos ela os colocou em fila sobre as caixas. Depois, reordenou todas as comidas, elevou os sacos de farinha e de macarrão usando pedras para que eles não pegassem umidade, estendeu um arame de uma parte a outra e prendeu nele as linguças e os salames. (VIGANÒ, 1949, p. 91-92. Tradução minha) ⁶¹

Dignamara Sousa em “Quando a mulher começou a falar: literatura e crítica feminista na Inglaterra e no Brasil” (2013), nos explica que, de acordo com Engels (1987), a função reprodutora da espécie, que cabe à mulher ao dar à luz, favoreceu sua subordinação ao homem, que passou a vê-la como uma figura mais frágil e incapaz de chefiar uma família, enquanto ele é visto como autoridade, devido à força e poder de comando (e novamente a mulher é jogada ao seu lugar de destino: a esfera doméstica). O fato de a mulher ser oprimida não é natural senão social, já que o papel desempenhado por ela lhe é imposto socialmente. Em sociedades não patriarcais, as relações eram diferentes. Sobre isso, Em *Textos da fogueira* (2000), Muraro escreve:

Havia também uma relação harmoniosa entre os gêneros; não existia estratificação sexual; não havia posse de um gênero sobre outro, não havia casamento tal como o conhecemos hoje, mas sim relações menos rígidas. A mulher inclusive era considerada sagrada, porque paria. Por isso o gênero feminino era considerado hegemônico. Nesta fase, Deus era Deusa. (MURARO, 2000, p.29)

A Agnese de Viganò parece mais dependente de aprovação de outros homens que a Agnese mostrada por Montaldo, que omite momentos da narrativa em que a protagonista demonstra certa dependência da opinião de outro homem, como seu marido (mesmo depois de morto):

61 “Coi primi lavori nell'accampamento, l'Agnese senti perdersi in lei quel senso di precarietà che l'aveva tenuta sospesa dal primo passo della sua fuga. Rinascereva l'abitudine alla vita, aveva fame, sete e sonno come gli altri. Quando vide Gim che tirava fuori i tegami e le pentole, ridivenne donna di casa. Si mise in una capanna, e appese gli utensili di cucina ai pali sporgenti; i piatti e i bicchieri li dispose in fila sulle cassette. Poi riordinò tutta la roba da mangiare, rialzò i sacchi di farina e di pasta con delle pietre perché non prendessero umidità, tese un filo di ferro da una parte all'altra, e vi attaccò le salsicce e i salami”. (VIGANÒ, 1949, p. 91-92)

Sonhou que foi tirar o enforcado de onde estava. Se lembrava que não tinha conseguido ver o seu rosto. Agora que estava deitado no chão, se inclinou para saber quem era: reconheceu Palita, vivo, que tirou a corda de seu pescoço, e parecia estar muito bem. Rapidamente ele a abraçou: falava alto, com uma voz linda: - Vim para te dizer que você é uma ótima esposa e uma ótima companheira. Siga adiante sem medo. Não vai acontecer nada com você, nem com você nem com os outros. Estou feliz que você saiba o que os alemães fizeram comigo. (VIGANÒ, 1949, p. 53-54. Tradução minha)⁶²

Em vários momentos do romance é notável a sua busca por aprovação, como no seguinte:

A sua contribuição à luta clandestina tomou o caráter de um trabalho constante, executado com simplicidade, com disciplina, como se fosse desprovido de perigo. Temia apenas não fazer o bastante, de não conseguir compreender, de errar às custas dos outros. Ficava feliz quando diziam a ela “muito bom”, como uma aluna que passou de ano. (VIGANÒ, 1949, p. 60. Tradução minha)⁶³

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1980), discute as interações entre homens e mulheres e como a relação de propriedade se estabeleceu entre ambos ao longo do tempo, chegando à conclusão de que a situação na qual está inserida a mulher é o que a coloca na posição em que se encontra:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam do feminino. (BEAUVOIR, 1980, p.9).

Giselle Gubernikoff em “A imagem: representação da mulher no cinema” (2009), afirma que a partir da segunda onda do movimento feminista, ocorrida nos anos 70, a teoria feminista do cinema mostrou que a posição da mulher é sempre (como já dito antes por

62 “Sognò di andare a tirar giù l'impiccato. Si rammentava di non aver potuto vedergli la faccia. Adesso che era disteso in terra, si chinò per sapere chi era: riconobbe Palita, vivo, che si tolse la corda dal collo, e sembrava che stesse benissimo. Subito lui l'abbracciò; parlava forte, con una bella voce: — Sono venuto per dirti che sei una brava moglie e una brava compagna. Va' pure avanti così senza paura. Non ti succederà niente, a te e agli altri. Sono contento che tu lo sappia che cosa mi hanno fatto i tedeschi”. (VIGANÒ, 1949, p. 53-54)

63 “Il suo contributo alla lotta clandestina prese il carattere di un lavoro costante, eseguito con semplicità, con disciplina, come fosse sprovvisto di pericolo. Temeva soltanto di non fare abbastanza, di no riuscire a comprendere, di sbagliare a danno di altri. Era contenta quando le dicevano «brava», come una scolara promossa”. (VIGANÒ, 1949, p. 60)

Beauvoir) o *outro*, nunca sua posição é a de agente. Os papéis assumidos pelas mulheres, socialmente, literariamente, ou cinematograficamente costumam ser definidos desde muito cedo e infelizmente elas não têm escapatória, elas sempre farão parte de um dos dois lados: a mulher para se encaixar nos parâmetros do primeiro grupo, deve ser vista como monstro, ou seja, é a mulher louca, a bruxa, a histérica e principalmente aquela que não se deixa sujeitar a ser objeto subjugado do homem; já para o segundo grupo, o do anjo, pede-se características contrárias, a mulher deve ser pura, bondosa e, acima de tudo, submissa. Agnese possui características dos dois grupos: ela é, inicialmente, submissa ao marido, uma mulher considerada boa e que se doa em prol do outro (e dos outros, quando ela se torna uma das peças mais importantes para a luta *partigiana*); num segundo momento, porém, ela se rebela e assassina um soldado alemão, seu primeiro ato de transgressão, e a partir daí, ao se envolver com a Resistência, suas ações insurgentes se tornam comuns, mas até sua rebeldia é recatada, já que suas práticas são, em sua maioria, definidas pelo Comandante. Agnese faz parte desse lugar dual, transitório e indefinível e, de acordo com Ruth Silviano Brandão em *Mulher ao pé da letra* (1993), é partindo desse lugar indefinível que se esconde e se revela a qualidade de estereótipo, este que depende sempre da época e circunstância para ser produzido.

A mulher em busca de poder falar, se tornou presente na literatura, porém, essa presença, quando se deu, causou um alvoroço e principalmente incômodo. A palavra feminino possui uma carga semântica patriarcal muito forte, o que levou a uma espécie de choque a sociedade da época. Segundo Cristina M. T. Stevens, em *A mulher escrita: a escrita-mulher?*:

O ingresso da mulher na cena literária foi considerado por muitos como um verdadeiro “apocalipse literário”, pois provocou, entre outras consequências de ordem socioeconômica, política e cultural, uma mudança radical na relação entre sexo e novas formas de produção literária. (STEVENS, Cristina M. T. 2007, p. 2)

Giovan Battista di Malta em *Modelli letterari russo-sovietici del romanzo neorealista: Pavese, Calvino e Viganò* (2011), nos mostra que desde o início da trama, a simplicidade, a calma e a tenacidade de Agnese esconde uma sabedoria sólida. Ela denota a todo momento serenidade e obstinação, além de um natural instinto materno. Em diversos momentos é possível perceber também a personagem tentando respeitar o ritual da circunstância, se calando em vários momentos, mas também se rebelando em outros, principalmente ao falar com os alemães, os quais ela achava idiotas e muitas vezes acabava por dar-lhes má resposta. Agnese, por fim,

também não se recolhe e ocupa um espaço discursivo dedicado aos homens, direito exclusivo reservado a eles.

O cinema, bem como a literatura antes dele, tem papel fundamental na propagação de estereótipos, principalmente os femininos. Ele busca retratar o que é real (principalmente no caso do cinema realista), portanto ele é um forte formador de ideias. Anneke Smelik, em “Feminist Film Theory” (1998), sustenta essa ideia afirmando que as técnicas narrativas do cinema refletem e sustentam formas sociais de opressão à mulher. A imagem da mulher estereotipada é baseada em critérios preestabelecidos socialmente, que nos leva a uma idealização da mulher, transformando-a em objeto. A característica que desperta nos homens certo interesse no caso de Agnese é a sua entrega, a sua doação para os outros, ela é uma mulher que sofre e todos os eventos de sua vida são desencadeados por ações masculinas, até mesmo o assassinato cometido por ela. O que é possível notar, com o passar do tempo, é que as mulheres passaram a aceitar esses estereótipos patriarcais e passaram a se enxergar (seja seus corpos, seja suas emoções, sexualidade e intelecto) com os olhos masculinos. Gubernikoff aponta em seu texto:

Originalmente caracterizadas como objetos a serem trocados, tornam-se alvo da economia capitalista como consumidoras, numa relação bem explícita entre consumismo e cinema. (GUBERNIKOFF, Giselle. 2009, p. 72)

Nota-se, portanto, a importância de manter a mulher em seu papel social: não é um desejo apenas masculino, é também um desejo da sociedade capitalista que elas permaneçam assim, presas dentro do próprio consumo, seguindo a ilusão de que devem continuar sendo objeto do desejo masculino, já que o que importa é isso: agradar aos homens. Por este caminho, a mulher segue sempre seu papel de submissa e, se é transgressora, sofre punições e castigos por tê-lo feito. É o que ela ganha por não ter seguido o roteiro previamente destinado a ela. No caso de Agnese, seu castigo foi a morte. O trabalho de firmar arquétipos e estereótipos, sejam eles o da jovem inocente, o da prostituta, o da mulher divina, o de mãe (este reservado à *mamma Agnese*, a mulher que não teve filhos biológicos) tem sido constante e para a mulher se encaixar em um deles, deve passar antes pela crítica masculina, já que quem decide isso são os homens.

Agnese é uma personagem que se doa completamente, colocando os seus companheiros partigiani sob seus cuidados, não à toa é considerada por todos como uma mãe. Os outros são sempre colocados em primeiro lugar em detrimento de si mesma, como mostrado em um dos trechos do romance:

- Um momento, - disse com severidade, e fez as porções para aqueles que ficavam encarregados da segurança. Foi ela mesma levá-las, depois entrou na cabana para cortar pão e salame, e levou para fora o vinho e os copos. — Coma você também, Agnese, - disse o Comandante, mas ela ficava ainda indo para lá e para cá; levou uma cesta de maçãs e recolheu os pratos sujos e os talheres. Os *partigiani* tinham terminado, estavam satisfeitos e felizes, nem se deram conta de que estavam sob o sol, deitaram-se beatamente acendendo um cigarro. Então Agnese pegou a sua sopa, se sentou sobre a lenha, em um canto, e começou a comer devagar, olhando para o prato. (VIGANÒ, 1949, p. 93. Tradução minha)⁶⁴

Ann Kaplan em *Women & Film* (2013) sugere que a mulher é uma das estruturas que regem o argumento em um grupo de outras estruturas narrativas. Seguindo sua perspectiva, o que se percebe é que a mulher enquanto estrutura dentro de uma trama, tem sua função ligada a algum elemento masculino e acaba por ser determinada por ele. A mulher ao engravidar e tornar-se mãe tem seu destino praticamente traçado. Cristina Stevens em *O corpo da mãe na literatura: uma ausência presente* (2007), nos afirma que a mãe é determinada pelo seu corpo enquanto Beauvoir define a maternidade como uma “armadilha da natureza”, da qual poucas escapam. A dificuldade de a mulher fugir dessa armadilha se intensificou nos anos 70 quando surgiu uma espécie de culto à maternidade (Elaine Tuttle, *Mother without child*, 1997), quando surgiram associações entre mulher e natureza. A própria Stevens alega que a maternidade é um *locus* de poder e opressão, autorrealização e sacrifício, reverência e desvalorização, e todos esses aspectos precisam ser trabalhados a partir da ótica de uma mulher, dissociada daquela do homem.

Além de sua importância para a batalha e a visibilidade feminina, a forma como escreve Viganò, o tema que aborda, a Resistência italiana e sua luta são pontos de destaque presentes em *L’Agnese va a morire*, o que conferem ao romance seu aspecto duradouro, segundo Gabriele Pedullà (2005 apud KONEWKO, 2010). Com essas características, o livro de Agnese se tornou inspiração para que Beppe Fenoglio pudesse escrever *Una questione privata* (1986), como observa Pedullà. Trata-se de romance oferece uma imagem da luta *partigiana* mais agradável, em forma de celebração, afinal, se comemora a Resistência, numa tentativa de criar desse modo um modelo edificante, que exulta a força do movimento antifascista.

64 “— Un momento, — disse con severità, e fece le razioni per i quelli di guardia. Andò lei stessa a portarle, poi entrò nella capanna a tagliare il pane e il salame, e portò fuori il vino e i bicchieri. — Mangia anche tu, Agnese, — disse il Comandante, ma lei andava ancora avanti e indietro; portò un cesto di mele e raccolse i piatti sporchi e le posate. I partigiani avevano finito, erano sazi e contenti, non s'accorgevano neppure di essere al sole, si stendevano beatamente accendendo la sigaretta. Allora l'Agnese prese la sua minestra, si sedette sulla legna, in disparte, e cominciò a mangiare adagio, guardando nel piatto”. (VIGANÒ, 1949, p. 93)

Apesar de falar sobre um tema que foge às noções de temáticas femininas, já que essas temáticas não encontram espaço nos romances dedicados à resistência, como esse, a autora não desiste de fazê-lo de um modo que exala o feminino. Um exemplo disso é que, na minha percepção, o ritmo presente no romance de Viganò se diferencia daquele proposto por Montaldo no filme. A autora escreve de um modo mais pausado, dividindo sua obra em três partes, usando frases mais curtas, poucos diálogos, diferentemente do que escolhe fazer o diretor, que anula a divisão da história e a conta de maneira direta e linear, na busca, possivelmente, de uma estética mais adapta ao cinema, pelo menos segundo a sua concepção de filme.

A descrição de Agnese, do romance e do filme, a nossa protagonista, é uma trabalhadora rural muito humilde e que vive uma vida de sacrifícios, seja cuidando de sua casa e de seu marido até a sua morte, seja como atuante da Resistência. O título do livro traz consigo o sacrifício maior de Agnese, a doação de sua vida em prol de uma luta muito maior que ela mesma. Ela é o arquétipo de “Amélia”, aquela mulher que coloca a vontade e o desejo de todos acima dos seus, que é generosa e gentil, que age, a princípio, sem motivação ideológica, apenas por puro sentimento. Nossa protagonista, porém, evolui e adquire consciência e maturidade política à medida que vai se envolvendo cada vez mais em suas tarefas como *partigiana*. A Agnese de Viganò se mostra relutante em vários momentos, sempre se considerando menos que os homens, repetindo constantemente que política é assunto masculino:

Respondeu: - Meu marido falava disso, mas eram coisas de política e de partido, coisas de homens. Eu não ligava muito. Sei que ele sempre odiou os fascistas e depois também os alemães e dizia que os comunistas pensariam por todos, inclusive pelos patrões que se aproveitam de nós, acabando com todos eles -. Apenas a sombra de um sorriso passou pelos seus olhos: - Dizia bem assim: acabar com todos eles. (VIGANÒ, 1976, p. 27. Tradução minha)⁶⁵

A protagonista está sempre se sacrificando em prol dos outros, o que, segundo Carolyn Daly em *Dissimulation, Female Embodiment and the Nation: Renata Viganò's L'Agnese va a morire* (1994) é o traço que a distingue dos demais companheiros da Resistência:

65 “Rispose: — Mio marito ne parlava, ma erano cose di politica e di partito, cose da uomini. Io non ci badavo. So che ha sempre voluto male ai fascisti, e dopo anche ai tedeschi, e diceva che i comunisti ci avrebbero pensato loro per tutti, anche per i padroni che ci sfruttano, a fare piazza pulita —. Appena appena l'ombra di un sorriso passò nei suoi occhi: — Diceva proprio così: piazza pulita”. (VIGANÒ, 1976, p. 27)

Através do sacrifício patriota de Agnese em serviço da Resistência, o ego é oprimido. Embora Agnese seja diferente fisicamente dos outros partigiani, a sua entrega à causa vai inegavelmente torná-la indecifrável em comparação aos outros partigiani. (DALY, 1994, p.99. Tradução minha) ⁶⁶

Quando não é Agnese falando de si mesma em modo pejorativo, trechos com a voz da narradora no romance faz o papel de trazer à narrativa elementos que nos levem a pensar que a protagonista é, em algum nível, limitada intelectualmente [il suo cervello sveglio ma elementare non poteva seguire troppe cose in una volta] (p. 33-34). Apesar de sua importância ir crescendo aos poucos dentro da luta partigiana, ela mesma duvida de si toda vez que é chamada para realizar alguma tarefa “l'Agnese rispose: — Se sono buona... — Quando era richiesta la sua opera, diceva sempre così” (p. 35). Ela crê, a todo o momento, que vai errar e decepcionar o Comandante e seus companheiros de luta:

O dia inteiro Agnese pensou: “Eu errei. Dessa vez eu errei mesmo”, como quando tinha matado o alemão. Mas naquela época ela estava dando seus primeiros passos na luta clandestina. E a luta clandestina comeu muito, desses medos e dessas incertezas. No início se encontrava sempre em uma encruzilhada, e refletia para poder tomar a estrada certa. Depois foi uma planície sem caminho, e era suficiente ir adiante, seguir juntos, um exército espalhado que se dirigia de todos os lugares em direção a um mesmo ponto; e chegaram todos eles, menos os que morreram pelo caminho. (VIGANÒ, 1949, p. 244. Tradução minha) ⁶⁷

Essa auto-depreciação poderia ser entendida como uma dissimulação, ainda de acordo com Daly, ao permitir-se ser lida meramente como “velha feia e louca” e, portanto, inócua, Agnese dissimula suas reais intenções:

. Sua habilidade de fazer tanto supera a dos partigiani masculinos: “o seu aspecto duro e pacífico não chamava a atenção dos alemães, não se

66 “Through Agnese's requisite, patriotic self-sacrifice in service to the Resistance, the self is elided. For although Agnese is physically distinct from the other partisans, her allegiance to the cause will ideally render her indecipherable from the other partisans”. (DALY, 1994, p.99)

67 “Tutto il giorno l'Agnese pensò : ‘Ho sbagliato. Questa volta ho sbagliato davvero’, come quando aveva ammazzato il tedesco. Ma allora era ai primi passi della lotta clandestina. E la lotta clandestina se ne mangiò tante, di queste paure ed incertezze. Da principio ci si trovava spesso ad un bivio, e si rifletteva per imboccare la strada giusta. Poi fu una landa senza strade, e bastava andare avanti, procedere insieme, un esercito sparso che si dirigeva da tutte le parti verso lo stesso punto; e ci arrivarono tutti, meno quelli che rimasero morti per via”. (VIGANÒ, 1949, p. 244)

interessavam por uma campesina velha e gorda, e ela passava tranquilamente em meio a eles, tinham uma sacola de compras sob o nariz e não pensam em olhar dentro dela” (Viganò 231) (DALY, 1994, p.100. Tradução minha) ⁶⁸

Além de assumir o posto de *Mamma Agnese*, ela é um personagem que transborda virilidade e Renata Viganò consegue trazer essa face da guerra que é feminina, fazendo entrar em choque dois universos distanciados, mas ao mesmo tempo colocando sob a luz comportamentos que expressam a necessidade de igualdade na relação entre homem-mulher, até porque ambos fizeram parte da guerra. Viganò cria um modelo daquilo que seria a representação a Resistência, e essa imagem não é mais a de homem forte, mas sim de uma senhora simples, inculta, de idade mais avançada e que exala maternidade mesmo sem nunca ter tido filhos. A autora caminha por esses territórios limítrofes, aproximando-os no momento da criação de seu romance.

Podemos entender a escrita de Viganò como uma forma que ela encontra de ocupar um espaço que lhe é negado e de contar a história a partir do seu ponto de vista, a partir dos pedaços de memória que possui e que incorpora em Agnese. A memória é um processo não-linear de resgate que também é construção no sentido do que será e não do que já foi; isso acontece porque no processo de recordar passamos por uma fase de recomposição de imagens em que a ausência delas, essa perda, essa lacuna, acaba dando espaço à imaginação. A escrita feminina busca reescrever o passado, confeccionando lembranças para assim tecer o futuro. Freud chama essas lembranças imaginadas de “memórias encobridoras” (apud CASTELLO BRANCO, 1991, p.34-35) e elas são essenciais na busca de preencher vazios e de criar o futuro através de um jogo entre memória e desmemória.

Pode ser interessante realizar uma apresentação dos outros personagens que compõem a história junto de Agnese, começando pelo Comandante, que nos é apontado como alguém de uma inteligência superior, que fala com firmeza, mas também com certo tom paternal, o que o coloca também como principal porta-voz. Notamos nele uma característica diferente da de Agnese, que entrou, a meu ver, na luta partigiana inicialmente por sentimento (a vingança pelo assassinato de seu marido) que por consciência política. Ele, desde sempre, se vê conduzindo e

68 “In allowing herself to be read as merely "vecchia brutta e matta," and therefore innocuous, Agnese dissimulates her real intentions. Her ability to do so far exceeds the capabilities of the male partisans: "il suo aspetto duro e pacifico non attirava i tedeschi, non si interessavano di una vecchia grossa contadina, e lei passava tranquillamente in mezzo a loro, avevano sotto il naso quella sporta e non pensavano di guardarci dentro" (Vigano 231)". (DALY, 1994, p.100)

liderando parte desse movimento de Resistência com muita honra. O Comandante é um idealista, alguém que deseja um mundo livre do nazifascismo e que luta para isso:

Sabiam, os *partigiani*, como era dura a sua força, tinham visto a sua coragem, sempre primeiro nas ações e sempre disposto a sofrer com eles, nunca um privilégio nem um tratamento diferenciado que não fossem o direito do comando, o peso das responsabilidades. (VIGANÒ, 1949, 148. Tradução minha).⁶⁹

Na cena em que Agnese conhece o Comandante, ela o descreve como alguém muito importante e parece deslumbrada por causa de sua inteligência a bravura:

- Ele tinha a voz fria e pacífica, e falava pausadamente, como um professor que fala dos deveres de casa aos alunos. Logo se abriu o retângulo da porta sob a claridade da lua, e os homens saíram e a fecharam. Novamente se ouviu sobre a escada de madeira as batidas dos sapatos. O Comandante disse: - Clinto, espere. Onde está ela? – Agnese respondeu tremendo: - Estou aqui. Sabia que o chamavam de “advogado”, que era alguém instruído, um homem da cidade, que sempre odiou os fascistas, e por isso esteve na prisão, e depois na Rússia e na Espanha. E agora tinha um grande medo dele, da sua voz quase doce, das palavras que teria pronunciado. (VIGANÒ, 1949, p. 80-81. Tradução minha)⁷⁰

O Comandante é sempre mostrado no filme de Montaldo como alguém de nobre conduta, porém, no romance de Viganò, vemos um contraste entre o “homem de bem” e um homem cruel, como descrito por Agnese:

69 “sapevano, i partigiani, com'era dura la sua forza, avevano visto il suo coraggio, sempre in testa nelle azioni e sempre disposto a soffrire con loro, mai un privilegio né una distinzione che non fossero il diritto al comando, il carico delle responsabilità”. (VIGANÒ, 1976, s/p)

70 “—Aveva la voce fredda e pacifica, e parlava adagio, come un maestro che assegni il compito agli scolari. Subito si aperse sul chiaro di luna il rettangolo della porta, e gli uomini uscirono e chiusero. Di nuovo si sentì sulla scaletta di legno lo scalpaccio delle scarpe. Il Comandante disse: — Clinto, aspetta. Lei dove è? — L'Agnese rispose tremando: — Sono qui. Sapeva che lo chiamavano « l'avvocato », che era uno istruito, un uomo della città, che aveva sempre odiato i fascisti, e per questo era stato in prigione, e poi in Russia e in Ispagna. E adesso aveva una grande paura di lui, della sua voce quasi dolce, delle parole che avrebbe pronunciate”. (VIGANÒ, 1949, p. 80-81)

Esfregou as mãos pequenas e magras perto do fogo. “O Comandante é ruim” - pensou Agnese por um instante, e foi a primeira vez que isso veio à sua mente. – Não se comove, não se sente mal quando acontece uma desgraça. Sorri, e quem morreu, morreu. Colocou sobre a mesa o pão, os pratos, preparou o salame e o queijo. Mas ela não tinha fome. (VIGANÒ, 1949, p. 217. Tradução minha)⁷¹

Todos aqueles ao lado de Agnese na luta *partigiana* mostram como o movimento de Resistência não foi executado por algumas poucas pessoas, mas que foi um evento que reuniu e necessitou da colaboração de muitos. Os outros personagens da história, apesar de não sabermos muito sobre eles, contribuem para a construção do romance e da personalidade e evolução de Agnese.

Os soldados alemães são o lado oposto da moeda e o que faz o balanço entre as duas forças: eles seriam a representação material daquilo contra o que lutam os partigiani: “Eles são amorfos, inexpressivos, os alemães rígidos de sempre, sem vida, números de matrícula, sob os comandos de um louco... Têm pouco de humano: os capacetes calados até as orelhas, os rostos loiros, vagos, inexpressivos” (VIGANÒ, 1949, 205. Tradução minha)⁷²

Observamos a falta de empatia que existe nos soldados, visível sobretudo em cenas do filme, por exemplo, quando comparamos o riso de Agnese (e de seus companheiros) quando celebram alguma missão (fig.8), quando fazem piadas, quando sentem certa leveza mesmo em um momento muito difícil; os alemães, por sua vez, riem de crueldades, a maldade é o que extrai o prazer da risada deles. No livro, Viganò mostra como, ainda que em meio à guerra, os partigiani conseguem encontrar pequenos momentos para brincar e sorrir:

Viu todos eles, com os rostos interrogativos, já prontos e dispostos a combater. – O que você tem, Comandante? – perguntou Clinto, e o Giglio disse: - Tem fedor de nazifascista no vale? – Então ele começou a rir, a rir muito, como não fazia há um tempo; e rindo explicou que junto com o cordeiro tinha pedido sálvia e alecrim ao pastor, tinha colocado no bolso, e perdeu, infelizmente,

71 “Si fregò vicino al fuoco le mani piccole e magre. « Il Comandante è cattivo, — pensò l'Agnese a un tratto, ed era la prima volta che le veniva in mente. — Non si commuove, non gli dispiace quando succede una disgrazia. Fa un sorriso, e chi è morto è morto. Mise sulla tavola il pane, i piatti, preparò il salame e il formaggio. Ma lei non aveva fame”. (VIGANÒ, 1949, p. 217)

72 “Loro sono amorfi, inespressivi, i soliti tedeschi rigidi, senza vita, numeri di matricola, ai comandi di un pazzo... hanno poco di umano: gli elmetti calcati sulle orecchie, le facce bionde, sbiadite, inespressive” (VIGANÒ, 1949, p. 207)

voltando ao campo. – Se trata então do assado, - disse Clinto lambendo os lábios. (VIGANÒ, 1949, p. 127. Tradução minha)⁷³

Já em um outro trecho do romance temos a comprovação da característica desumana dos soldados alemães e que é representado de modo menos descritivo por Montaldo na película. O relato é sobre o enforcamento de um partigiano, desconhecido por Agnese:

Na praça tinha um grupo de pessoas: estavam juntinhos, unidos, e olhavam todos para um lado, olhavam todos lá no fundo para uma grande árvore nua, na qual estava pendurado um enforcado. Cumprido, inverossímil, parecia de madeira: tinha as pontas dos pés, enormes, estendidas em direção ao chão, e preso ao seu peito um grande cartaz, branco. Em volta da árvore estavam três ou quatro alemães e alguns soldados da guarda nacional republicana. Riam e marcavam o passo para se aquecer. Um deles, com um bastão, começou a dar golpes regulares nos joelhos do morto que oscilava de lá para cá com o mesmo ritmo do sino. E os outros, em coro, gritavam: - Dom, dom, dom -. Iniciaram-se uns gritos agudos vindos da casa da frente, uma voz desesperada que chorava, mas alguém fechou a janela, a porta; as vozes não foram mais ouvidas. Um alemão disse: - Chega de sino -, e logo um militar fascista correu em direção à igreja, e o sino também, depois de um minuto, calou-se. As pessoas na praça estavam sempre imóveis e silenciosas, no ar molhado como se fosse de pedra. (VIGANÒ, 1949, p. 38. Tradução minha)⁷⁴

73 “Li vide tutti, con le facce interrogative, già pronti e disposti a combattere. — Che cos'hai, Comandante? — chiese Clinto, e il Giglio disse: — C'è puzzo di nazifascisti in valle? — Allora egli si mise a ridere, a ridere forte, come certo non faceva da tanto; e ridendo spiegò che insieme all'agnello s'era fatto dare dal pastore della salvia e del rosmarino, li aveva messi in tasca, e perduto, purtroppo, ritornando al campo. — Si tratta ancora dell'arrostò, — disse il Cino leccandosi le labbra”. (VIGANÒ, p.127)

74 “Sulla piazza c'era un gruppo di gente: stavano stretti, uniti, e guardavano tutti da una parte, guardavano tutti là in fondo a un grande albero nudo, a cui era appeso un impiccato. Lungo, inverosimile, pareva di legno: aveva le punte dei piedi, enormi, stese verso terra, e attaccato al petto un cartello grande, bianco. Intorno all'albero stavano tre o quattro tedeschi e dei soldati della guardia nazionale repubblicana. Ridevano e battevano il passo per riscaldarsi. Uno di essi, con un bastone, si mise a dare dei colpi regolari alle ginocchia del morto che oscillava in qua e in là con lo stesso ritmo della campana. E gli altri, in coro, gridavano: — Don, don, don —. Scoppiarono degli urli acuti dalla casa di fronte, una voce disperata che piangeva, ma qualcuno chiuse la finestra, la porta; le voci non si udirono più. Un tedesco disse : — Basta campana —, e subito un milite fascista corse verso la chiesa, e anche la campana, dopo un minuto, tacque. La gente sulla piazza era sempre immobile e silenziosa, nell'aria bagnata come se fosse di pietra”. (VIGANÒ, 1949, p. 38)

A versão de Montaldo é mais rápida, dá-se menos atenção a esse trecho, porém a força da imagem de um homem enforcado já mostra, por si só, a ação desumana dos soldados alemães, enquanto Viganò usa os artifícios da escrita para conseguir transmitir essa mensagem.

Em outro momento, no romance, temos contato com uma cena que não aparece na película e que ajuda a concretizar o imaginário que é construído durante toda a narrativa de que os soldados alemães são indivíduos totalmente insensíveis com relação aos italianos, mesmo os civis, como se não os considerassem seres humanos, ainda mais os da Resistência, que nasceu como uma organização inimiga dos exércitos fascista de Mussolini e nazista de Hitler:

Uma mulher queria entregar sua filha, de oito ou dez anos, morta. Gritava: “Levem-na embora, enterrem-na!” mas ninguém podia se aproximar do trem, porque os alemães estavam ali, metralhadoras na mão. Empurraram para trás a mulher com a criança morta nos braços; eu, Palita e outros dois fomos jogados naquele vagão mesmo, depois fecharam-se as portas. (VIGANÒ, 1949, p.48)⁷⁵

Os soldados alemães, frios e sem compaixão, se contrastam com a fraternidade e solidariedade que existe em torno daqueles que lutam pela libertação contra o regime nazifascista. Viganò, sempre que possível, usa trechos que deixam esse posicionamento antifascista dos *partigiani* bem claro:

As pessoas dentro do vagão eram todas judias deportadas para a Alemanha, e um homem que parecia um senhor nos explicou que se os alemães nos colocaram ali, queria dizer que no nosso país tínhamos sido denunciados como subversivos e comunistas. “Sim, é verdade, somos comunistas”, disse Palita. E o senhor judeu respondeu: “Eu também”. Conhecemos outros quatro ou cinco companheiros, e buscávamos nos ajudar sempre. Todos de fato no vagão eram bons e se ajudavam. Estávamos tão apertados que precisávamos nos esforçar para nos dar bem, caso contrário mataríamos uns aos outros. (VIGANÒ, 1949, p. 49. Tradução minha)⁷⁶

75 “Una donna voleva dar fuori la sua bambina, di otto o dieci anni, morta. Urlava : ‘Portatela via, portatela via, seppellitela!’ ma nessuno poteva avvicinarsi al treno, perché i tedeschi erano li, coi mitra spianati. Spinsero indietro la donna con la bambina morta in braccio; me, Palita e altri due ci buttarono proprio su quel vagone, poi chiusero subito gli sportelli”. (VIGANÒ, 1946, p. 48)

76 “La gente nel vagone erano tutti ebrei deportati in Germania, e un uomo che pareva un signore ci spiegò che se i tedeschi ci avevano messi con loro, voleva dire che al nostro paese eravamo stati denunciati come sovversivi e comunisti. ‘Sì, è vero, siamo comunisti’, disse Palita. E il signore ebreo rispose: ‘Anch’io’. Facemmo conoscenza con altri quattro o cinque compagni, e cercavamo sempre di aiutarci. Tutti del resto nel vagone erano buoni e si aiutavano. Stavamo tanto stretti che bisognava per forza andare d’accordo, altrimenti ci si sarebbe ammazzati fra noi”. (VIGANÒ, 1949, p. 49)

É de se esperar que o homem seja visto com virilidade, como é o caso do Comandante na nossa história, já que o contexto de uma guerra traz consigo a violência de todas as partes envolvidas.

Além do Comandante, contamos com a presença de Kurt, o soldado alemão morto por Agnese e que funciona como seu antagonista. Quando bêbado, Kurt atira e mata a gata preta de Agnese, sua única lembrança do marido. Através desse ato cruel ele faz desabrochar o ódio que já havia sido plantado no coração da nossa protagonista quando seu marido foi levado para longe. Kurt é alto, loiro, fala friamente no filme tanto quanto nos é descrito por Viganò no romance, é forte e defende o nazismo: antagonista de Agnese em praticamente todos os aspectos possíveis, desde os físicos até o caráter. No momento em que Agnese decide se vingar e matar Kurt, Viganò descreve, de certo modo, a “ingenuidade” da protagonista, que mal sabe segurar uma arma:

Ela esticou a mão e tocou a arma fria, com a outra segurou o pente de balas. Mas não tinha prática e ela não enxergava. O colocou de cabeça para baixo, não conseguiu encaixá-lo no lugar. Então segurou a metralhadora com força pelo cano, o levantou, golpeou a cabeça de Kurt, como quando batia nas pedras do lavatório os pesados lençóis matrimoniais, cheios de água. O barulho lhe pareceu imenso, e no eco daquele barulho correu para fora, atravessou o quintal, atravessou o canal pela passarela, correu atrás da margem oposta. (VIGANÒ, 1949, p. 75. Tradução minha)⁷⁷

As histórias de guerra estão intimamente ligadas às memórias daqueles que a viveram; em um momento de flashback, entendendo a importância da decisão tomada, nossa protagonista, mesmo sendo uma pessoa que nos mostra uma certa pureza de espírito, se sente satisfeita por ter conseguido se vingar pelas crueldades que aconteceram com ela e que aconteciam diariamente com a população que vivia sob vigilância nazifascista:

Reviveu finalmente na memória a sua cozinha escura, o soldado gordo apoiado na mesa, novamente sentiu no cérebro, nos braços aquela onda de força e de ódio que a tinham forçado àquela ação. Não se arrependia mais. Se percebeu calma, quase contente. (VIGANÒ, 1949, p. 82. Tradução minha).⁷⁸

77 “Lei allungò una mano e toccò l’arma fredda, con l’altra afferrò il caricatore. Ma non era pratica e non ci vedeva. Lo mise a rovescio, non fu buona a infilarlo nell’incavo. Allora prese fortemente il mitra per la canna, lo sollevò, lo calò di colpo sulla testa di Kurt, come quando sbatteva sull’asse del lavatoio i pesanti lenzuoli matrimoniali, carichi d’acqua. Il rumore le sembrò immenso, e nell’eco di quel rumore corse fuori, traversò l’aia, traversò il canale sulla passerella, corse dietro l’argine opposto”. (VIGANÒ, 1949, p. 75)

78 “Rivide finalmente nella memoria la sua cucina scura, il soldato grasso appoggiato alla tavola, risenti nel cervello, nelle braccia quell’onda di forza e di odio che l’aveva buttata nell’azione. Non si pentiva più. Le sembrò di essere calma, quasi contenta”. (VIGANÒ, 1949, p. 82)

O assassinato de Kurt foi um puro ato de coragem de nossa protagonista, que mesmo inexperiente se moveu pela força do ódio que tinha nascido nela:

- Eu não sei atirar. Dei nele um golpe assim – Fez o gesto, depois colocou devagar a metralhadora sobre o assento. A sua velha face estava imóvel, contra a claridade da manhã. Todos, no barco, olhavam aquelas grandes mãos estendidas. (VIGANÒ, 1949, p. 83. Tradução minha)⁷⁹

Ana Stefanovska fala sobre como o assassinato de Kurt, que encerra a primeira parte do romance, é também um sinal do crescimento e evolução da protagonista. O assassinato do oficial alemão, a corrida de Agnese em direção aos campos e as chamas nas quais é aniquilado definitivamente o conceito de casa para a protagonista, marcam o fechamento da primeira parte de romance e o início do crescimento da protagonista, que através de uma ação que lhe é dessemelhante, e que provoca nela um estupor e não reconhecimento com relação a si mesma, ação de transgressão, a leva em direção a uma escolha instintiva, com a qual conquista “nel fuoco della lotta, consapevolezza, maturità politica” (Battistini, 1982, p. 45), transformando-a de “una contadina corpulenta e non più giovane, di pensieri limitati e lenti, in una cosciente eroina della guerra *partigiana*.” (Calvino, 1949):

Antes de abandonar para sempre a sua casa, uma última vez, aparece para ela a imagem da cozinha e o que aconteceu nela: “Rivide finalmente nella memoria la sua cucina scura, il soldato grasso appoggiato alla tavola, risentì nel cervello, nelle braccia quell’onda di forza e di odio che l’aveva buttata nell’azione. Non si pentiva più. Le sembrò di essere calma, quasi contenta.” (STEFANOVSKA, 2019, p. 63)⁸⁰

O Comandante e Agnese se cercam dos outros companheiros *partigiani*, pessoas que representam o povo italiano tanto quanto Agnese e que somam a força da Resistência. Clinto é o que recebe um destaque maior na trama, agindo como o braço-direito do Comandante, ele é

79 “Io non so sparare. Gli ho dato un colpo così —. Fece l'atto, poi rimise piano piano il mitra sul sedile. La sua vecchia faccia era immobile, contro il chiaro dell'alba. Tutti, nella barca, guardavano quelle grandi mani distese”. (VIGANÒ, 1949, p. 83)

80 “L’uccisione dell’ufficiale tedesco, la corsa dell’Agnese verso i campi e le fiamme in cui viene definitivamente annientato il concetto di casa per la protagonista, segnano la chiusura della prima parte del romanzo e l’inizio della crescita della protagonista, che attraverso un’azione che non le assomiglia, e che le provoca stupore e iriconoscibilità nei propri confronti, azione di trasgressività, la porta verso una scelta istintiva, con la quale acquista “nel fuoco della lotta, consapevolezza, maturità politica” (Battistini, 1982, p. 45), trasformandola da “una contadina corpulenta e non più giovane, di pensieri limitati e lenti, in una cosciente eroina della guerra *partigiana*.” (Calvino, 1949) Prima di abandonar para sempre a sua casa, un’ultima volta, le appare l’immagine della cozinha e quello che è accaduto dentro: “Rivide finalmente nella memoria la sua cucina scura, il soldato grasso appoggiato alla tavola, risentì nel cervello, nelle braccia quell’onda di forza e di odio che l’aveva buttata nell’azione. Non si pentiva più. Le sembrò di essere calma, quasi contenta” (p. 63)”. (STEFANOVSKA, 2019, s.p.)

um jovem forte em busca da liberdade. Rina e Tom, com a história de amor entre eles, conseguem nos lembrar da beleza em meio à guerra e, de certo modo, trazem um tom de esperança a uma história que seria outrora ainda mais triste. Tom e Rina são um leve respiro em meio ao caos. Maria Rosa, enfermeira que se vê obrigada a ajudar alemães, namora um partigiano, um elemento que mostra o conflito entre os ideais e a necessidade de trabalhar. Ela recebe um tapa de Agnese, que parece reagir contra a deslealdade dela, tentando fazê-la entender o contexto através de um tratamento de choque:

Era difícil para Agnese fazer um discurso muito longo, não encontrava as palavras, a voz se apertava na garganta de raiva ruminada toda a noite. – Vão para o inferno! – disse a moça, e tentou se soltar, puxou seu braço; mas Agnese a segurava forte, e gritou: - Isso é o que sua mãe devia ter dado a você! – e com a mão aberta lhe deu dois tapas, um de cada lado, determinados, pesados, potentes. (VIGANÒ, 1949, p. 243. Tradução minha)⁸¹

Mesmo sendo personagens secundários da história, os Aliados aparecem como elemento compositor da narrativa, no romance principalmente. Através da história contada por Viganò, a ajuda dos Aliados, porém, é vista como praticamente dispensável, já que lemos relatos de demora na colaboração com o movimento da Resistência. Assim, seria possível entender que eles não tiveram um papel determinante na vitória contra a ocupação nazifascista. Agnese conta como a guerra lhes parece um jogo, com os Aliados agindo como se estivessem praticando um esporte:

Os ingleses são esportistas, gostam de lindas façanhas de força. Os aviões com aqueles giros pareciam brincar. Tinham o ar de que faziam apostas, uma competição para ver quem conseguia acertar o alvo; talvez um aviador, de bom humor porque voltava para o acampamento, disse ao companheiro de voo: Vamos apostar que acerto aquela casa lá (os anglo-americanos gostam de apostas), e o colega respondeu: Vamos apostar que não... (VIGANÒ, 1949, p.284. Tradução minha)⁸²

81 “Era difficile per l'Agnese fare un discorso tanto lungo, non trovava più le parole, la voce si strozzava in gola per la rabbia covata tutta la notte. — Andate all'inferno! — disse la ragazza, e cercò di svincolarsi, dette uno strappo al braccio; ma l'Agnese la teneva forte, gridò: — Questi doveva darteli tua madre! — e con la mano i libera le dette due schiaffi, uno di qua e uno di là, misurati, grossi, pesanti”. (VIGANÒ, Renata. L’Agnese va a morire. 1949, p.243)

82 “Gli inglesi sono degli sportivi, gli piacciono le belle imprese di forza. Gli aerei con quel girotondo pareva che giocassero. Avevano l'aria di fare delle scommesse, una gara per vedere chi riusciva a colpire il bersaglio; forse un aviatore, di buon umore perché rientrava al campo, disse al compagno di volo: Scommettiamo che ci prendo in quella casa là (agli anglo-americani piacciono le scommesse), e il collega rispose: Scommettiamo di no...” (VIGANÒ, 1949, p. 284)

Palita é um personagem pouco explorado na história, tanto no romance quanto no filme, o que faz sentido, pois ele é levado pelos alemães logo no início da trama. De todo modo, o Palita descrito por Viganò e por Montaldo é um homem corajoso e que tem consciência política. Apesar de também ser de idade mais avançada, ele aparenta ser mais novo que sua esposa e ele mesmo conta a história de quando um médico que o consultou imaginou que ele pudesse ser filho de Agnese. Ainda que distante, depois de sua morte, Palita é um ponto de força para nossa protagonista, que a todo momento se lembra dele e sente renascer o vigor e o poder para continuar lutando por ela e por seus companheiros.

A comparação entre o físico de Palita e o de Agnese acontece a todo momento e um médico chega a confundir e acreditar que ela a mãe de seu marido:

Já Palita era atrevido, desenvolto, e parecia muito mais jovem, tanto que o doutor acreditou que ela fosse a mãe dele. Ele disse, depois de ter olhado e escutado com todos os seus instrumentos: - Seu filho teve uma grande doença, senhora. Se saiu bem. Com um pouco de cuidado poderá viver até os noventa anos. Nós morreremos antes dele, senhora -. Como ria, Palita, por causa dele que tinha ficado vermelha! Todos os três riram do equívoco, e o doutor pediu desculpas. Um médico bom desses não errava. Palita deveria ter vivido até os noventa anos, se não fossem pelos alemães. (VIGANÒ, 1949, p.88. Tradução minha) ⁸³

Para Ana Stefanovska, Palita e sua deportação têm papéis importantes para que Agnese pudesse despertar a consciência política que nasceria nela. A transformação da vida de Agnese começa com a deportação de Palita, um evento depois o qual o mundo parece “um outro, novo e estranho, onde ela não teria mais trabalhado e onde se tornaria inútil a sua velha força de camponesa” (Viganò, 1974, p.17):

Daquele momento em diante, a sua vida parece dividir-se em um antes e um depois, divididos por uma barreira que separa as duas realidades: a vida cotidiana, que se dá na sua cidadezinha, no papel de esposa de Palita e de lavadeira, e aquela de *partigiana*, um mundo que ilumina outras coisas, obscuras para ela. (STEFANOVSKA, Ana, 2010, s/p. Tradução minha) ⁸⁴

83 “Invece Palita era ardito, disinvolto, e pareva molto più giovane, tanto che il dottore credette che lei fosse la mamma. Disse, dopo aver guardato ed ascoltato con tutti i suoi strumenti: — Suo figlio ha avuto una grave malattia, signora. Se l'è cavata bene. Con un po' di riguardo può vivere fino a novantanni. Moriremo prima di lui, signora —. Come rideva, Palita, per lei che era diventata rossa! Tutti e tre avevano riso per l'equivoco, e il dottore s'era scusato. Un dottore così bravo certo non si sbagliava. Palita doveva vivere fino a novant'anni, se non ci fossero stati i tedeschi”. (VIGANÒ, 1949, p. 88)

84 “La trasformazione della vita dell'Agnese comincia con la deportazione di Palita, un evento dopo il quale il mondo le pare “un altro, nuovo e estraneo, dove lei non avrebbe più lavorato e dove le diventa inutile la sua vecchia forza di contadina.” (Viganò, 1974, p.17) Da quel momento in poi, la sua vita sembra dividersi in un prima e un

A Minghina e sua família também são peças fundamentais para a história, e mesmo que as suas desavenças com Agnese tenham sido tratadas de modo mais reservado na película de Montaldo que no romance de Viganò. Minghina e suas filhas são as prováveis responsáveis pela deportação de Palita, uma vez que fica subentendido que elas podem tê-lo entregado aos alemães, dizendo que abrigava um fugitivo e fazia parte da Resistência. Elas se mostram servis aos alemães, os convidam para entrar em sua casa, os tratam muito bem, como se fossem amigos. Minghina praticamente oferece suas filhas aos soldados, o que é mostrado na história como falta de dignidade. Desde o início, Minghina e filhas são colocadas como fofoqueiras e encrenqueiras e essa imagem tende a piorar com o passar da narrativa. No romance, Viganò dá mais detalhes sobre a relação que Agnese tem com as vizinhas:

Entre as mais assíduas e gananciosas estavam as filhas da Minghina: jovens bastante bonitas, resistentes com sua abençoada força de camponesas tiradas do trabalho do campo, felizes por dominar e atentas a levar para casa tudo que fosse possível: para aquietar a mãe, que era persuadida somente com o lucro. O pai, pelo contrário, não estava muito satisfeito, mas tinha três mulheres contra ele, elas o calavam, não o levavam em consideração; acabou se acostumando, porque em casa tinha bastante vinho que o agradava, se comia melhor, e podia trabalhar um pouco menos, dormir na sombra da tarde, agora que tinha chegado a primavera. (VIGANÒ, 1949, p. 57. Tradução minha)⁸⁵

Em um outro momento, nossa protagonista descreve as suas vizinhas sob o seu ponto de vista:

Fizeram com que Palita fosse preso. Se não fosse por eles, Palita ainda estaria aqui. Sinto muito por Augusto, ele não tinha dito nada, mas estou feliz pelas mulheres. Sentiu verdadeiramente que estava feliz, de ter o coração em paz. Mas por trás do pensamento sobre as mulheres vieram também lembranças de outros anos, das suas relações com a família desde quando Augusto tinha comprado metade da casa e um pedaço de terra, e foi lá morar com a Minghina, assim que se casaram. Desde o início ela olhava de cara feia para eles, pelos ciúmes de ter que lhes dar a terra. Ainda era vivo o pai de Palita. Depois a Minghina teve a Maria Assunta, e pouco depois a Vandina. Eram tão bonitas quando pequenas, quase iguais em altura, pareciam gêmeas. A Vandina era

dopo, divisi da una barriera che separa le due realtà: la vita quotidiana, svolta all'interno del suo paese, nel ruolo di moglie di Palita e di lavandaia, e quella da *partigiana*, un mondo che le dispiega altre cose, oscure per lei”.

85 “Fra le più assidue e le più avido c'erano le figlie della Minghina: giovani piuttosto belle, resistenti con la loro beata forza di contadine tolte al lavoro dei campi, felici di dominare e attente a portare a casa il più possibile : per quietare la madre, che si persuadeva solo col guadagno. Il padre, invece, non era molto contento, ma aveva tre donne contro, lo facevano tacere, non lo tenevano in considerazione; fini per abituarsi, perché in casa c'era parecchio vino che gli piaceva, si mangiava meglio, e poteva lavorare un po' meno, dormire all'ombra nel pomeriggio, adesso che era venuta la primavera”. (VIGANÒ, p. 57)

mais carinhosa. Gostava de Palita, sempre ia à sua casa, ficava com ele, aprendeu a fazer cestinhas, conversava com ele e o fazia rir. Eram duas meninas boas naquela época, uma pena que foram piorando crescendo. A culpa é da Minghina, avara, mentirosa, que ensinou às filhas a roubar ovos, a retirar escondida a lenha guardada. A primeira vez que brigaram foi justamente por conta dos ovos que faltavam no poleiro. Agnese tinha certeza de que tinham sido elas que tinham pegado. Depois daquela vez não se deram bem mais: de vez em quando se xingavam e uma não entrava mais na casa da outra. Se falavam pela porta ou pelas janelas e brigavam no quintal. As meninas cresceram e transavam com quem queriam. Assim, ninguém queria se casar com elas. Depois começaram a sair com os fascistas. Que desprazer senti o Palita! Mas era tudo por causa da mãe, talvez as meninas não fossem ruins, não teriam denunciado Palita que brincava com elas quando crianças e que comprava balas para elas. (VIGANÒ, 1949, p.100-101. Tradução minha)

86

Sobre a relação sustentada por Agnese, Minghina e suas filhas, Ana Stefanovska, em seu artigo “Lo spazio della trasgressione in ‘L’Agnese va a morire” (2019) aponta para o contraste notável entre as personagens:

A mesma inversão de papéis, espelhada na espacialidade do romance, encontra-se na família com a qual Agnese divide a casa. Adversários seja no plano privado que naquele político, as filhas de Minghina são jovens mulheres do campo que, frequentando as casas do partido fascista, escolhem vender-se aos soldados alemães. (STEFANOVSKA, 2019, s/p. Tradução minha)⁸⁷

Ainda sobre a relação, Stefanovska diz:

86 “Hanno fatto prendere Palita. Se non c'erano loro Palita sarebbe ancora qui. Mi dispiace per Augusto, lui non aveva detto niente, ma per le donne sono contenta. Senti davvero di essere contenta, di avere messo il cuore in pace. Ma dietro il pensiero delle donne vennero su i ricordi di tanti anni, dei suoi rapporti con la famiglia da quando Augusto aveva comperato metà della casa e un pezzo di potere, e c'era andato con la Minghina, appena sposati. Fin da principio lei li guardava male, per la gelosia di avergli dovuto dar la terra. C'era ancora vivo il babbo di Palita. Poi alla Minghina era nata la Maria Assunta, e poco dopo la Vandina. Erano tanto belle da piccole, quasi uguali di statura, sembravano gemelle. La Vandina era più affettuosa. Voleva bene a Palita, veniva sempre in casa, stava con lui, imparava a fare i cestini, chiacchierava e lo faceva ridere. Allora erano buone bambine, peccato che poi si fossero guastate crescendo. La colpa fu della Minghina, avara, bugiarda, che insegnava alle figlie a portar via le uova, a sfilare la legna dal mucchio. La prima volta che litigarono fu proprio per delle uova che mancavano nel pollaio. L'Agnese era sicura che le avevano prese loro. Dopo quella volta non andarono più d'accordo: ogni tanto saltavano su a dirsi di tutti i colori, e l'una non entrava più in casa dell'altra. Si parlavano dalla porta o dalle finestre, e bisticciavano fuori sull'aia. Le bambine diventarono grandi e facevano l'amore con chi capitava. Così nessuno le voleva per fidanzate. Poi cominciarono ad andare coi fascisti. Che dispiacere aveva Palita! Ma tutto era stato per causa della madre, forse le ragazze non erano cattive, non avrebbero denunciato Palita che le faceva divertire da piccole e comperava per loro le caramelle”. (VIGANÒ, 1949, p. 100 – 101)

87 “La stessa inversione di ruoli, rispecchiata nella spazialità del romanzo, si riscontra nella famiglia con cui l'Agnese condivide la casa. Avversari sia sul piano privato che su quello politico, le figlie di Minghina sono delle contadine giovani che, frequentando le case di fascio, scelgono di venderci ai soldati tedeschi”. (STEFANOVSKA, 2019,s/p).

Estando “felizes por dominarem, atentas a levar para casa tudo que fosse possível: para silenciar a mãe, que se persuadia só com os lucros” (p.42), fazem com que a autoridade do pai Augusto, homem “irresoluto” (p. 16), apareça insignificante com respeito às mulheres com as quais ele vive: “O pai não estava muito contente, mas tinha três mulheres contra ele, o faziam se calar, não o levavam em consideração, acabou se acostumando [...]” (STEFANOVSKA, 2019, s/p. Tradução minha)⁸⁸

O contraste não é apenas entre o físico de Agnese e de Minghina e filhas, ele transcende esse espaço e se estende ao campo político e intelectual, onde a honra para a nossa protagonista é algo de mais valioso do que para as outras.

3 ANÁLISE DA TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA

Neste capítulo, analisaremos a tradução do romance para o cinema, nosso objetivo principal da realização dessa pesquisa. Quando propomos um estudo no âmbito da Tradução e mais especificamente uma investigação a respeito de uma tradução em particular, nos vemos obrigados a refletir a partir dos estudos críticos durante a análise.

É interessante fazer um apanhado da história e escolho me inspirar na resenha realizada por Rosaura Galbiati, intitulada “La memoria è un bene rinnovabile” (s/d)⁸⁹, no qual a autora seleciona citações do romance para criar um resumo dele, que sintetizo a seguir, colocando-as nas “três partes” do romance para a análise da tradução fílmica.:

Partindo da análise de trechos selecionados do romance como base para o estudo da tradução, proponho comentar a primeira diferença notável entre ambas as obras: a divisão em partes. O romance de Viganò se apresenta em três partes, que não possuem títulos específicos além de “Prima parte”, “Seconda parte” e “Terza parte”. Considerando que o fazer literário é por si só um fazer subjetivo, sugiro que a separação indicada pela autora mostra um percurso de evolução de Agnese e cada capítulo que se finda abre espaço para o renascer de uma nova e

⁸⁸ “Essendo “felici di dominare, attente a portare a casa il più possibile: per quietare la madre, che si persuadeva solo col guadagno” (p. 42), fanno sì che l’autorità del padre Augusto, uomo “irresoluto” (p. 16), appaia insignificante rispetto alle donne con cui lui vive: “Il padre non era molto contento, ma aveva tre donne contro, lo facevano tacere, non lo tenevano in considerazione, finì per abituarsi [...]”. (STEFANOVSKA, 2019, s/p)

⁸⁹ Disponível em: <http://www.memoriarinnovabile.org/include/spaw2/uploads/files/agnesevaamore.pdf>
<Acesso em 03/07/2021>

mais sábia mulher. Talvez por conta de seus artifícios imagéticos, Montaldo tenha preferido deixar o filme mais fluido, sem interrupções, com a sequência de imagens mostrando essa linha do tempo. Apresento a seguir cada capítulo proposto por Viganò, os trechos selecionados e a análise da tradução.

3.1 *Parte prima*: chegada dos alemães

A “*Parte prima*” começa na (p.11), com a entrada de Agnese que retorna de um dia de trabalho como lavadeira. Ela encontra um soldado que a ajuda e, como retribuição, o convida para entrar em sua casa, comer e descansar. Já desse primeiro ponto vemos, tanto no romance quanto no filme, uma mulher do campo e que trabalha duro para sustentar a família. Enquanto o soldado se senta em sua cozinha e conversa com seu marido, ela, que já tinha trabalhado todo o dia, começa a servi-los. É essa a mulher que nos conta a sua história de guerra.

Salvare un soldato sbandato: Nessa primeira parte da história, Agnese abriga em sua casa um soldado que está fugindo do exército nazista;

Il rastrellamento: Os alemães procuram aqueles que fazem parte da Resistência ou aqueles que os abrigam/ajudam de algum modo. Levam Palita, o marido de Agnese, embora.

Comincia una vita diversa: Agnese começa a viver sem seu marido, entra aos poucos no mundo da Resistência, aprendendo a agir como *staffeta*, um tipo de auxiliar na luta antifascista.

“Spie e traditori”: Esse é o momento em que Agnese vai em busca de notícias de Palita, mas encontra na praça principal um homem enforcado, com uma placa onde se lia “partigiano” presa em seu pescoço. Os soldados alemães dizem que é isso o que eles fazem com espões e traidores.

Una brutta notizia: Agnese descobre sobre a morte de seu marido.

Contribuire alla lotta clandestina: Nossa protagonista se nega a trabalhar lavando roupas para os alemães e fascistas. Ela sonha com seu marido frequentemente e começa a atuar ainda mais na luta da Resistência.

Ammazzare un tedesco: Nessa parte da história, Agnese é tomada pela raiva e pela mágoa, assim ela mata Kurt, o soldado alemão que matou a sua gata preta.

Nell'accampamento: Agnese sai junto com seus camaradas para lutar, é uma forma de se manter em contato com outras pessoas além de ajudar com trabalhos fundamentais para a Resistência.

Logo no início do romance, Viganò nos mostra de maneira mais explícita e direta a rivalidade entre Agnese, Minghina e suas filhas, na página 14 ela escreve:

Quando sbucarono dal varco della siepe, l'Agnese vide sull'aia le due ragazze della Minghina. Davano da mangiare ai polli, ma si fermarono vedendo il soldato, e si misero a parlar piano fra loro. La casa era vecchia, avrebbe dovuto essere riparata, ma nessuno faceva niente perché le due famiglie non andavano d'accordo. — Chiacchiere di donne, — diceva Palita, il marito dell'Agnese, e fumava la pipa con Augusto, il marito della Minghina. Quando le donne trovavano da dire e urlavano con la voce aspra, allora anche Augusto e Palita si guardavano male e spesso si insultavano. (p.14)

Até mesmo para realizar uma reforma em sua casa a animosidade entre as mulheres atrapalhava, o que muitas vezes perturbava também os homens, Palita, marido de Agnese e Augusto, aquele de Minghina. No entanto, Montaldo coloca essa desavença de modo mais sutil, menos explícito e deixa a imagem falar por si mesma: vemos em cena as duas meninas cochichando, dando a entender que falam mal de Agnese, mas é tudo velado, ficando subentendido.

O soldado recebido por Agnese e Palita é o mesmo que profere a frase “Gatto nero porta fortuna, — disse il soldato” (p.14 no romance, fig.9), que é reproduzida na tradução fílmica de Montaldo, algo que demonstra, como já observado anteriormente, a importância do gato para a história.



Figura 6: Gatto nero porta fortuna

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wODTo737zVg&list=WL&index=1&t=4315s&ab_channel=GiulioDell73, 1976 (04:00)

Adiante na história, Viganò conta sobre a prisão de Palita e chama a atenção do leitor para o sotaque do homem que chega para levar o seu marido embora: “Disse: — Ottavi Paolo?”

— ma l'accento deformò il nome, che parve una parola tedesca” (p. 19). Montaldo, por sua vez, aproveita-se novamente dos artifícios semióticos que compõem o cinema e marca essa característica no próprio falar do ator, que interpreta um soldado alemão e que, portanto, se expressa verbalmente como um. Desse modo, ele consegue transmitir aos espectadores a mesma ideia passada por Viganò através da escrita, a de que aquele homem que procurava por Palita fazia parte do grupo adversário contra o qual ele e seus companheiros lutavam e do qual Agnese faria parte futuramente.



Figura 7: Agnese chora a perda de Palita

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wODTo737zVg&list=WL&index=1&t=4315s&ab_channel=GiulioDell73, 1976 (12:38)

Quando decide ir atrás de notícias sobre o marido e acaba descobrindo nada sobre o seu paradeiro, Agnese se coloca a chorar, o que é descrito por Viganò como “Pensava: «Palita non torna. Palita muore. Palita è morto». Cominciò a piangere, e le lacrime cadevano sulle cucchiariate piene.” (p.21). Montaldo coloca a Agnese de Ingrid Thulin sentada pensando, enquanto chora sobre as colheradas cheias de sopa (fig. 10), embalada pela trilha sonora realizada por Ennio Morricone que desperta em nós sentimentos de empatia pela tristeza de nossa protagonista. Esse é um aspecto da semiótica cinematográfica que vem para agregar sentido àquela tradução. Ler essa mesma cena no romance causa uma reação no leitor que se diferencia daquela do espectador que além do conteúdo imagético do filme, usufrui do elemento sonoro e musical para criar sentido. Ao final da cena, no romance, “ouvimos os pensamentos” de Agnese, já que escutamos a narradora dizendo “Palita non torna”, mas percebe-se que Agnese mesma não fala, mostrando então o que seria apenas o seu pensamento.

A melancolia que cerca Agnese é combustível para que o início de um incêndio aconteça e mais a frente lemos no romance a seguinte frase: “L'Agnese stava zitta, le fissava con occhi vuoti. — I nostri uomini non torneranno più, — disse ad un tratto. — Sarebbe bello ammazzare tutti i tedeschi” (p. 24). Temos por escrito o primeiro momento em que Agnese pensa, mesmo que sem muito planejamento, em matar um ou mais soldados alemães, sobretudo como forma de vingança pela, até então, suposta morte de seu marido, até porque, naquele momento, ela ainda não tinha desenvolvido por completo a sua consciência política sobre o movimento da Resistência. Essa cena não é reproduzida na tradução fílmica, e o sentimento de vingança da protagonista não é “comunicado” ao espectador.

Ainda com a preocupação de mostrar o apego que Agnese tinha por Palita, ela descreve a sua primeira noite sem a presença do marido, em que nossa protagonista se sente impotente: “La sera veniva giù fresca sull'umidità scura della campagna, la prima di tutte le sere senza Palita. Il mondo sembrava un altro, nuovo, estraneo, dove lei non avrebbe più lavorato: le diventava inutile la sua vecchia forza di contadina.” (p. 25) e na mesma página continua: “Nasceva invece in lei un odio adulto, composto ma spietato, verso i tedeschi che facevano da padroni, verso i fascisti servi, nemici essi stessi fra loro, e nemici uniti contro povere vite come la sua, di fatica, inermi, indifese.”. A perda de Palita é o ponto fraco e ao mesmo tempo o ponto forte de Agnese, já que é dessa dor da perda que ela consegue extrair uma nova força para lutar contra invasões nazifascistas.

Na película de Montaldo, conseguimos observar suas decisões tomadas no âmbito cinematográfico buscando manter a intensidade, a veracidade e a emoção presentes no romance. Tomaremos como exemplo a cena em que Agnese recebe a confirmação da morte de Palita. No romance, Viganò descreve os pensamentos de Agnese, sua sensação de desesperança, tudo através da escrita com suas limitações, que acabam sendo transpostas a película de Montaldo:

A Agnese escutava com uma espécie de alegria fria: estava contente que ele dissesse: - Éramos, tínhamos, nos fecharam -. Aquele plural incluía também Palita. Até aquele ponto da história Palita estava ainda vivo. De repente sentou vergonha por não ter logo pedido notícias de seu marido, como teria feito qualquer outra mulher. Pensou: “Sou louca”. – Disse apressadamente: - Eu sei que Palita está morto. Diga-me como ele morreu -, e ouviu a resposta, como se tivessem golpeado o seu coração: - Já sabe? Quem te contou? – Então caiu em um choro alto, assustado; acreditava já ter certeza da desgraça, mas somente agora sentia que era de fato verdade. Antes pensava nisso para se

defender da esperança, por uma espécie de engano instintivo a si mesma; poder dizer um dia: “Eu estava errada”. (VIGANÒ, p.46. Tradução minha)⁹⁰

Podemos observar a cena refeita pelo diretor (fig.11), que opta por criar a narrativa de uma forma mais direta, portanto não notamos, por exemplo, a sensação de culpa que a protagonista sente antes de perguntar sobre a morte de seu marido; Montaldo consegue trazer a tristeza e o peso de tal notícia através da cenografia, um ambiente escurecido, a atriz Ingrid Thulin, com sua interpretação de Agnese conversando com o soldado convidado, nos mostra tristeza, mas a noção de vergonha, embaraço e sensação de culpa parecem presentes de forma mais intensa no romance que no filme:



Figura 8: Agnese confirma a morte de seu marido

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wODTo737zVg&list=WL&index=1&t=4315s&ab_channel=GiulioDell73, 1976 (28:50)

A ambientação, toda escurecida, com pouca luz, talvez possa funcionar como uma forma de evidenciar o luto daquele momento e esse recurso nos aproxima do sentimento de tristeza sentido por nossa protagonista, mesmo que não tenhamos exatamente a mesma sensação com a cena descrita por Viganò, que por sua vez, tem que usar a riqueza da descrição narrativa

⁹⁰ “L'Agneveva ascoltava con una specie di gioia fredda: era contenta che lui dicesse : — Eravamo, avevamo, ci chiusero —. Quel plurale includeva anche Palita. Fino a quel punto del racconto Palita era ancora vivo. All'improvviso si vergognò per non aver chiesto subito direttamente notizie del marito, come avrebbe fatto qualunque altra. Pensò: «Sono matta». Disse in fretta: — Io so che Palita è morto. Dimmi come è morto —, e si senti rispondere, come un colpo che le avessero dato sul cuore: — Lo sapete? Chi ve lo ha detto? — Allora le scoppiò un pianto alto, spaventato; credeva di essere già certa della disgrazia, e invece solo adesso sentiva che era proprio vero. Prima lo pensava per difendersi dalla speranza, per una specie di inganno istintivo a se stessa; poter dire un giorno: « Mi sono sbagliata »”. (VIGANÒ, Renata. *L'Agneveva a morire*, 1976, p. 46)

a seu favor para assim dar ao leitor algo sobre o qual refletir e usar a imaginação, diferentemente do filme que, por causa de seu forte caráter imagético, consegue trazer à vida a história de modo mais explícito e contundente.

Na cena em que Agnese mata o soldado que assassinou a sua gata de estimação, nos simpatizamos por ela que, através da caracterização de Montaldo, se mostra mais “justiceira” do que “vingativa”, ao contrário do que se poderia pensar. O soldado alemão, sempre mostrado como animalesco e sem alma tanto pela língua (que dentro da história é vista como rude e grossa) quanto por suas ações e sua posição como soldado do exército nazista, não consegue despertar no telespectador o mínimo de empatia nem no momento de sua morte.

3.2 Parte seconda: Agnese partigiana

Vita da partigiani: Nessa parte observamos os hábitos dos partigiani, quando e como dormem, comem e descansam. Vemos a descrição do espaço físico, a terra, a madeira, as águas, a neblina de noite, a humidade e o mofo. Eles saem para a luta, contando o número de mortos e, ao voltar, recebem os cuidados de Agnese. Ainda lhes resta um pouco de alegria, quando se juntam à noite para cantar, mesmo que baixo.

Madre senza retorica: Mamma Agnese, a identidade incumbida à protagonista, é revelada. O símbolo maternal de uma mulher que sequer tem filhos nasce.

Il “lavoro della paura”: A protagonista fala sobre como é estar em meio à guerra, os tiros, a fome, a miséria, a morte que os cerca, tudo isso é extremamente amedrontador.

Resistenza: Nesse momento, vemos o papel de Agnese na Resistência descrito, sua função de fundamental importância no crescimento da luta antifascista. Ela ocupa o espaço doméstico ao mesmo tempo em que começa a opinar sobre as ações que devem ou não ser feitas em prol da Resistência, como relatado na seguinte parte do romance:

E então do que você está se lamentando? Faremos nós mesmos. – Se virou para Agnese que fritava a carne e estava toda vermelha e quente por causa da chama do fogão: - Você, o que acha, mamma Agnese? – Eu não entendo nada, - respondeu ela, tirando a panela do fogo, - mas o que tem que ser feito, se faz. (VIGANÒ, Renata. 1949, p. 202. Tradução minha)⁹¹

91 “E allora di che cosa ti lamenti? Faremo da noi —. Si volse all' Agnese che friggeva la carne, ed era tutta rossa ed accaldata per la fiamma della stufa: — Tu che cosa ne dici, mamma Agnese? — Io non capisco niente, — rispose lei, levando dal fuoco la padella, — ma quello che c'è da fare, si fa”. (VIGANÒ, 1949, p. 202)

Un fuoco senza fiamme né fumo: Os partigiani estão por todos os lados, caminham em meios aos inimigos, se escondem por trás de uma imagem ingênua e pacífica: esse é o poder maior da Resistência, a capacidade de estar por todos os lugares sem serem notados.

“Mamma Agnese”, o apelido dado a ela por seus companheiros *partigiani*, é um indício do papel simbólico adquirido por ela, o papel da mulher que cuida, que se preocupa com o bem-estar de todos e que está a todo momento pronta para servir. É também símbolo de acolhimento por parte de seus companheiros, o que a faz se sentir verdadeiramente *partigiana*. A protagonista, em um momento do romance, nos informa: “Era stata con loro come la mamma, ma senza retorica, senza dire: io sono la vostra mamma” (p.129). Ela representa uma mãe servil e essa marca de subalternidade é reforçada no filme; em várias cenas podemos perceber Agnese assumindo o papel maternal (fig. 5 e fig. 6):



Figura 9: Agnese serve Palita e um visitante

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wODTo737zVg&list=WL&index=1&t=4315s&ab_channel=GiulioDell73, 1976 (05:45)



Figura 10: Agnese serve seus companheiros de luta

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wODTo737zVg&list=WL&index=1&t=4315s&ab_channel=GiulioDell73, 1976 (31:15)

Em um momento do romance, Agnese acaba recebendo uma quantia monetária como forma de homenagem de seus companheiros pelo papel importante exercido por Palita antes de sua morte. Ainda assim, ela resolve usar esse dinheiro com os partigiani, comprando tecido para fazer meias para eles: “Con quel denaro comperò della lana di pecora. Si mise a fare delle calze per i partigiani, quando era sola, la sera, vicino al fuoco.” (p. 62)

O papel de “Mamma Agnese” é tão importante para dar força àqueles homens que estão em situação deplorável de guerra que quando Agnese passa um tempo sem vê-los, é recebida com muita alegria e celebração por parte de seus companheiros. Como mãe e como mulher subalternizada, Agnese vive uma situação que é um misto de opressão, pois exige dela ações que são vistas como pertencentes ao espectro do “mundo feminino”; em um momento do romance ela é cobrada para “assumir o seu posto de mãe”:

Adiante, movam-se, - dizia Clinto. – Você também está aqui, mamma Agnese. Estamos com fome. Estamos com sono. Nos deem lugar, estamos em pé desde ontem de manhã. (VIGANÒ, 1949, p. 211. Tradução minha)⁹²

92 “- Avanti, muovetevi, — diceva Clinto. — Sei qui anche tu, come mai, mamma Agnese. Abbiamo fame. Abbiamo sonno. Fateci posto, siamo in piedi da ieri mattina — “(p. 211)

À medida que cresce a confiança de Agnese e sua consciência política, ela se empodera e em dado momento é a sua opinião que define o próximo passo a ser dado em uma missão. Agnese se coloca sempre à disposição de todos, ajudando inclusive uma jovem que buscava por seu marido (fig.10):



Figura 11: Agnese ajuda uma jovem que procura por seu marido

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wODTo737zVg&list=WL&index=1&t=4315s&ab_channel=GiulioDell73 , 1976 (49:43)

Em *L'Agnese va a morire* vemos que a descrição do ambiente, das situações e personagens prevalece na narrativa e os diálogos apresentados são breves. A autora nos mostra grandes feitos realizados por pessoas simples, como sempre acontece na literatura neorrealista.

Uma cena presente tanto no romance quanto no filme e que demonstra claramente a baixa escolaridade da protagonista que sabe ler com dificuldade, é quando Agnese vê enforcado um apoiador da luta pela Resistência. Ela se choca com a crueldade da cena, e mesmo com dificuldade, consegue entender o que está escrito no cartaz preso em seu pescoço: “Agnese riuscì

a stento, per la distanza, a compitare la parola in grande sul cartello dell'impiccato. C'era scritto partigiano” (p.37).

Renata Viganò escolhe contar a história que Agnese vive para fora de si mesma, é a história causada pela sua vivência como *partigiana* que nos interessa no romance. É isso que constrói a feminilidade de Agnese, a sua socialização acaba por determinar quem ela é, uma vez que alguém “torna-se mulher”, em vez de nascer uma.

Pensando na escrita Neorrealista de Viganò, um aspecto importante é que a autora costuma descrever as cenas com detalhes, e, ao mesmo tempo, o faz usando um vocabulário acessível, simplificado, que acaba por aproximar a literatura às massas, além de evidenciar a qual classe social pertencem os personagens:

Di giorno i partigiani dormivano, mangiavano, si distendevano al sole. Il sole era sempre su di loro, bruciava la schiena, anneriva la faccia, pesava come un carico sulle spalle. La terra, le canne, la legna secca si riempivano di calore, si sentiva allora l'odore morto degli stagni, odore di muri marci, di stracci bagnati, di muffa, come nelle case dei poveri. (VIGANÒ, 1949, p. 122. Tradução minha)

A linguagem utilizada por Viganò consegue atingir um público que se solidariza com aquela história contada sobre um povo simples. Os partigiani, participantes ativos na luta antifascista, tinham uns aos outros e trabalhavam em juntos por uma mesma causa; em um trecho do romance de Viganò lemos o comentário: [Non è poi tanto brutta la vita del partigiano, — diceva Tonitti. — Quasi meglio che fare il contadino.] (p. 127). Notamos a presença de registros dialetais principalmente nos nomes dos companheiros de luta de Agnese: Magòn, Cappùcc, Piròn, l'Agnese, usando com o artigo, que não é de uso comum com nomes próprios em língua italiana. Se analisamos as escolhas literárias de Viganò com relação aos nomes, percebemos, por exemplo, que os soldados alemães apresentados na história não possuem identificação, não sabemos os seus nomes. É como se suas ações atrozesssem conseguissem falar mais alto, de modo que eles são desumanizados, perdendo inclusive seu nome, junto de sua alma.

E como, apesar de todos os pesares, ainda existe vida, amor e alegria em Agnese, quando ela ri de uma piada feita pelo Comandante, todos aqueles à sua volta se entreolham um pouco

surpresos. É como se uma senhora mais velha, corpulenta, pobre, viúva e que está vivendo num período de guerra não pudesse sorrir. Giuliano Montaldo consegue captar em cena essa surpresa e como genuinamente alegre parece Agnese. As escolhas do diretor trazem esse tom de realidade para o telespectador, da mesma forma que Renata Viganò consegue através da escrita. A montagem é um dos recursos usados pelo cinema para garantir uma transposição adequada do texto para a tela. Thais Flores explica como isso é realizado afirmando que:

O uso de sequências com planos alternados de ações simultâneas é um recurso usado por cineastas para dinamizar o tempo na imaginação do espectador, enquanto essas imagens comentam e até se substituem umas às outras. (DINIZ, 1998, p. 322)

Analisando esse aspecto na tradução do nosso romance para um filme, conseguimos notar estratégias que o diretor decide realizar para tornar tudo mais dinâmico. Não há como negar que a música, a trilha sonora, causa um impacto enorme na recepção da película, por exemplo. Para marcar o tom do filme, Montaldo escolhe o maestro Ennio Morricone, que compôs inúmeras partituras para cinema e televisão, além de várias obras clássicas. Entre os filmes mais famosos, cito *Cinema Paradiso* (1988), *Os intocáveis* (1987) e *Os oito odiados* (2015). Ele também já foi nomeado a prêmios como o Oscar, ganhou o BAFTA e o Golden Globe Awards.

Ennio Morricone foi um compositor, arranjador e maestro italiano que escreveu músicas em diversos estilos e compôs mais de 400 partituras para cinema e televisão, além de mais de 100 obras clássicas. Sua filmografia inclui dezenas de filmes premiados, todos os filmes de Sergio Leone, de Giuseppe Tornatore, bem como várias películas importantes do cinema francês. Em seu livro, intitulado *Composing for the cinema the theory and praxis of music in film* (2013), escrito juntamente a Sergio Miceli, o diretor fala sobre a relação entre diretor cinematográfico, produtor e compositor de trilha sonora, afirmando ser a promoção do filme o ponto mais importante para a escolha dos profissionais que trabalharão no filme, feita pelo diretor:

Às vezes, o produtor de um filme ou o editor de música interfere com o diretor sobre a escolha do compositor. Essa interferência é um sinal de uma séria deterioração em uma relação profissional. Sendo o único responsável artisticamente pelo filme, o diretor deveria ser o único com o direito de escolher os seus colaboradores. Portanto, a intervenção do produtor ou do diretor musical – que, na Itália, é quem financia a trilha sonora - pressupõe uma fraqueza no contrato do diretor ou a ausência de uma opinião acurada sobre o valor dos aspectos musicais do filme. A essa altura é razoável perguntar, “Por que o produtor recomendaria ou escolheria certo compositor?”

Definitivamente não é pelo seu valor musical; ao contrário, é pela promoção do filme: o compositor selecionado tem um nome que poderia ser útil na abertura do título. (MORRICONE, 2013, p. 3. Tradução minha)⁹³

Cesare Zavattini, também diretor de cinema como Montaldo, faz diversas observações interessantes sobre o cinema realista e o seu papel na promoção de conhecimento para as massas. Ele diz que esse movimento se coloca como uma nova forma de agir diante à realidade, indo contra a opressão do fascismo e tendo o povo como protagonista. Em obras como as de Viganò e de Montaldo, há de se concordar que o debate social é protagonista da obra junto a Agnese, ao ser destituída dos tabus que antes a cercavam. A quebra de padrões que podemos considerar rígidos, principalmente àquela época, toda a sua história de superação e a sua morte como heroína trazem muito forte consigo a dinâmica de se realizar debates que contribuam para o crescimento da sociedade. A ação viril de matar é realizada por Agnese, que assume um papel inesperado nesse momento, mas que ao mesmo tempo, segue sendo a história de várias mulheres que fizeram parte da luta pela Resistência. Na figura 12, por exemplo, ela conta para a sua companheira de luta como matou o soldado alemão.

93 “Sometimes the producer of a film or the music editor interferes with the director over the choice of the composer. This interference is a sign of a serious deterioration in a professional relationship. Being the one artistically responsible for the film, the director should be the only one with the right to choose his collaborators. Therefore, the intervention of the producer or of the music editor—who in Italy is the one who finances the soundtrack—presupposes a weakness in the director’s contract or the absence of an accurate opinion of the value of the musical aspects of the film. At this point it is reasonable to ask, “Why would the producer recommend or actually choose a certain composer?” It is definitely not for his or her musical value; rather, it is for the promotion of the film: the selected composer has a name that could be useful in the opening titles”.



Figura 12: Agnese conta a sua companheira sobre quando matou o soldado alemão

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wODTo737zVg&list=WL&index=1&t=4315s&ab_channel=GiulioDell73 , 1976 (01:09:00)

Sobre a paisagem descrita no romance de Viganò, a estrada, se torna quase que um personagem à parte devido a sua importância para a história, como afirma Ana Stefanovska, contrária à imobilidade da guerra, refletida sobretudo na paisagem silenciosa, deserta e árida no inverno, quando a neve se torna “uma desculpa ofertada a quem não tinha mais vontade de se mover” (p.180) se opõe uma subjacente mobilidade desenfreada dos companheiros, “uma atividade constante de uma presença invisível” (p.182):

A contínua mudança de lugar das estafetas sublinhada pelas caminhadas intermináveis e pelos esforços físicos em condições extremas simbolizam a força principal das *partigiane*, ou seja o seu desejo de “mover um pé depois do outro, (...), avante, avante, pelo instinto racional do movimento” (p.227). Nesse contexto, a estrada se torna o espaço principal dos eventos que ambienta os itinerários atravessados em bicicleta ou a pé por quem faz parte da guerra (...) (STEFANOVSKA, 2019, s/p. Tradução minha)⁹⁴

94 “All’immobilità della guerra, riflessa soprattutto nel paesaggio silenzioso, deserto e arido dell’inverno, quando la neve diventa “una scusa offerta a chi non aveva voglia di muoversi” (p. 180) si oppone una sottostante mobilità sfrenata dei compagni, “un’attività costante di una presenza invisibile” (p. 182). Il continuo spostarsi delle staffette sottolineato dalle camminate interminabili e dagli sforzi fisici in condizioni estreme simboleggiano la forza principale delle partigiane, ovvero il loro desiderio di “muovere un piede dopo l’altro, (...), avanti, avanti, per l’istinto ragionevole del moto.” (p. 227) In questo contesto, la strada diviene lo spazio principale della vicenda che ambienta sia gli itinerari attraversati in bicicletta o a piedi da chi fa parte della guerra (...)”. (STEFANOVSKA, 2019, s/p)

Compondo o espaço que causa em Agnese maior sensação de liberdade, junto à estrada temos a bicicleta, meio de transporte que por si só nos traz a ideia de movimento, de desestagnação. De acordo com Ana Stefanovska:

O movimento em direção a algum lugar como atividade principal no espaço da estrada, pede também que se coloque em cena o efeito da mudança de lugar, ou mesmo da figura do meio de transporte que, como sublinha Parigi (2014), serve como incipit em muitos filmes do Neorealismo (p148). Se procuramos aplicar a esse romance a técnica do zoom, constantemente usada nos filmes ambientados na rua pela focalização em alguns detalhes chave para o movimento (Frasca, pp. 89-93), o valor expressivo do trabalho clandestino é sobretudo apresentado através da imagem de bicicletas, dos sapatos e dos pés sempre em primeiro plano (PARIGI, 2014, p. 114).⁹⁵

O fato de Agnese poder se mover por si só é um sinal de resistência, em um momento em que ficar parado sem fazer nada é o mesmo que ajudar aqueles que estão invadindo o país. Propondo a mobilidade própria como resistência, o espaço aberto da estrada é aquele da iniciativa, como o único modo de combater a imobilidade da guerra. Daqui, em vez de ser vista como um “não-lugar” (Augé, 2009, p. 80), a estrada para Agnese é o único lugar onde ela pode estabelecer relações humanas autênticas, uma vez que além de se apresentar como lugar de sacrifício em nome da liberdade coletiva, se torna também o lugar no qual é permitido ao personagem a possibilidade de se soltar das limitações sociais:

O fim de sua movimentação é o nada, o fim da viagem coincide com a morte da protagonista, que nesse caso não se apresenta como um ganho negativo. Pelo contrário, a sua morte, já anunciada pelo título do romance mesmo, se cumpre justamente ao ar livre, em meio a uma paisagem de inverno branca, se deve ao seu ser uma “mulher que matou um alemão” (p.118). A estrada, “sempre reconduzível a um desejo de liberdade”, permite a superação das “variedades histórico-sociais do próprio país” (Bachtin, 1979, p. 392) e fundindo “pessoas variadas, representantes de todos os credos, as fés, as nacionalidades, as idades” (Bachtin, 1979, p. 391), no caso de Agnese se torna também lugar onde se torna mais evidente a desestabilização dos clichês ligados a tais diversidades. (STEFANOVSKA, 2019, s/p. Tradução minha)⁹⁶

95 “Il moto a luogo come l’attività principale sullo spazio della strada, richiede anche la messa in scena dell’effetto dello spostamento, ovvero della figura del mezzo di trasporto, che, come sottolinea Parigi (2014), serve da incipit in molti film del Neorealismo. (p.148) Se cerchiamo di applicare a questo romanzo la tecnica dello zoom, costantemente ripresa nei film ambientati sulla strada per la focalizzazione su alcuni dettagli chiave per il movimento (Frasca, pp. 89-93), il valore espressivo del lavoro clandestino è soprattutto presentato attraverso l’immagine delle biciclette, delle scarpe e dei piedi sempre in primo piano (Parigi, 2014, p. 114)”. (STEFANOVSKA, 2019, s/p)

96 Proponendo la mobilità stessa come resistenza, lo spazio aperto della strada è quello dell’iniziativa, come l’unico modo di combattere l’immobilità della guerra. Di qua, invece di essere vista come un “non-luogo” (Augé, 2009, p. 80), la strada per l’Agnese, è l’unico luogo dove stabilire delle relazioni umane autentiche, poiché oltre a presentarsi come il luogo di sacrificio in nome della libertà collettiva, diventa anche il luogo in cui viene permesso

3.3 Parte terza: uma nova Agnese

“*Cose da uomini*”: “Coisas de homem” é o que repete Agnese várias vezes durante a narrativa, reforçando estereótipos de que a guerra é um espaço essencialmente masculino e ao mesmo tempo quebrando tais estereótipos, já que ela mesma participa ativamente da luta antifascista. Em um momento do romance, Viganò nos mostra como Agnese tem dificuldades para entender o assunto quando se fala de política, muito pelo fato de isso ser um tabu para mulheres principalmente naquela época:

Conversavam muito, sem parar. Agnese não conseguia acompanhar o discurso deles. Se sentada em um canto, tricotando, e se pegava um tema, uma frase que lhe parecessem compreensíveis, depois ela meditava sobre isso, aprovando todo o tempo que eles ocupavam com outras coisas, obscuras para ela (VIGANÒ, 1949, p. 62. Tradução minha)⁹⁷

La staffeta: Agnese é responsável por realizar várias tarefas, quase todas ela as realiza montada em sua bicicleta, que a capacita para ser ajudante apesar de sua idade avançada e seu corpo considerado menos qualificado.

La memoria: Nossa protagonista mostra como pode ser honroso falar dos mortos como se estivessem vivos, como uma forma de homenagear e mantê-los, de certo modo, vivos.

L’Agnese muore: A parte final da história nos conta os momentos finais da vida de Agnese até a sua morte.

A trajetória de nossa protagonista é marcada por muita tristeza, luta, algumas alegrias e por um grande amadurecimento por parte da personagem, que adquire consciência política à medida que evolui também na sua história como *partigiana*. Uma mulher simples, vista muitas vezes como inculta, mas capaz de fazer reflexões assertivas sobre a morte, do ponto de vista de quem a viu de perto:

al personaggio la possibilità di sbarazzarsi delle limitazioni sociali. La fine del suo spostamento è il nulla, la fine del viaggio coincide con la morte della protagonista, che però in questo caso non si presenta come un’acquisizione negativa. Al contrario, la sua morte, già annunciata dal titolo stesso del romanzo, compiutasi proprio all’aperto, in mezzo al bianco paesaggio invernale, si deve al suo essere una “donna che ha ammazzato un tedesco.” (p. 118) La strada, “sempre riconducibile a un desiderio di libertà”, permette il superamento delle “varietà storico-sociali del proprio paese” (Bachtin, 1979, p. 392) e fondendo “persone svariate, rappresentanti di tutti i ceti, le condizioni, le fedi, le nazionalità, le età” (Bachtin, 1979, p. 391), nel caso dell’Agnese diventa anche il luogo dove viene resa più evidente la destabilizzazione dei cliché legati a tali diversità. (STEFANOVSKA, 2019, s/p)

⁹⁷ “Parlavano a lungo, senza fermarsi mai. L’Agnese non riusciva a tener dietro ai loro discorsi. Si sedeva in disparte, con la calza in mano, e se afferrava un argomento, una frase che le apparivano comprensibili, dopo ci meditava sopra, approvando per tutto il tempo che essi occupavano in altre cose, oscure per lei”. (VIGANÒ, 1949, p. 62)

Sinto muito se não consigo dizer que horas eram e nem mesmo o dia em que o mataram. Não sei nem mesmo, com aquela escuridão maldita, se era dia ou noite. Mas tenho certeza de que ele não se deu conta de nada, não sofreu ao morrer -. Parou por um instante e completou: - Nós sofremos mais estando no mundo. (VIGANÒ, 1949, p.52. Tradução minha)⁹⁸

Acredito que, pelo fato de estar cercada pela morte, sobretudo em uma situação como a guerra, Agnese, através da escrita de Viganò, uma mulher que viveu como *partigiana*, esteja mais propensa a fazer essas reflexões sobre vida e morte, pobreza e guerra, também como temática do neorrealismo literário, período no qual o livro foi escrito. No romance de Viganò, vemos uma Agnese que desafia a morte, até mesmo por se conformar com ela, como quando pensa “que essa vida não foi feita para durar” (p.129). É um pessimismo que afeta inclusive os seus sonhos e planos, os quais ela não tem, a não ser o desejo de contribuir à luta clandestina:

Pensava na inutilidade dos cadáveres, que precisavam ser velados, lavados, enterrados. Seria lindo se a morte os desfizesse, como destrói os sentidos, a razão, a consciência, a força do indivíduo; quando alguém morre não deveria restar nada dele, uma nuvem, um respiro, e o lugar vazio onde ele caiu. Até mesmo o Palita estava, quando morto, inchado. Antes, no vagão onde morou e onde não o queriam mais, depois nas calçadas da estação: claro que os alemães, no escuro, fugindo da ameaça dos bombardeios, o tinham pisado em cima, xingando no escuro. Ela também estava perto de morrer, mas não acreditava que o veria novamente, não acreditava na vida após a morte; desde quando tinha chegado no interior não tinha mais sonhado, sabe-se lá o porquê. (VIGANÒ, 1949, p. 113. Tradução minha)⁹⁹

Interessante também notar os arquétipos, símbolos, alegorias e estereótipos (p. 105). No caso dos arquétipos narrativos, temos o título da obra (*A Inês vai morrer*, como tradução) que causa uma emoção universal através de uma narração pessoal. E outros símbolos que temos são a morte da gata, que de certo modo acaba por demarcar o momento em que Agnese decidiu

98 Mi dispiace che non posso dirvi che ora era, e nemmeno il giorno che è morto. Non so neppure, con quel buio maledetto, se fosse sera o mattina o notte. Ma sono sicuro che non si è accorto di niente, non ha fatto fatica a morire —. Si arrestò un momento ed aggiunse: — Facemmo più fatica noi a stare al mondo. (VIGANÒ, 1949, p. 52)

99 Pensava all'inutilità dei cadaveri, che bisogna vegliare, lavare, seppellire. Sarebbe bello che la morte li disfacesse, come distrugge i sensi, la ragione, la coscienza, la forza dell'individuo; quando uno muore non dovrebbe rimanere niente di lui, una nuvola, un respiro, e il posto vuoto dove è caduto. Anche Palita era stato, da morto, ingombrante. Prima nel vagone dove i vivi non lo volevano più, poi su quel marciapiede della stazione: certo i tedeschi, al buio, nel fuggire per la minaccia dei bombardieri, l'avranno pestato, inciampando, bestemmiando contro quello stupido fagotto scuro. Anche lei stava per morire, ma non credeva di rivederlo, non credeva nell'altra vita; da quando era venuta in valle non l'aveva neppure più sognato, chi sa perché. (VIGANÒ, 1949, p. 113)

que não poderia mais aguentar calada tudo aquilo que vivia sob um regime autoritário e que a coloca no papel de guerreira e de lutadora, principalmente quando ela mata o soldado alemão por ter assassinado seu bichano.

Logo abaixo, uma imagem que mostram a oposição entre Agnese, sempre de preto até mesmo antes de se tornar viúva e de sua vizinha, filha de Minghina, uma moça bem jovem, que passa para o espectador aquela ideia de mocinha delicada, a típica donzela em perigo (fig. 13):



Figura 13: A “donzela”

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wODTo737zVg&list=WL&index=1&t=4315s&ab_channel=GiulioDell73, 1976 (09:20)

A sensação que temos é a de que Agnese vivia já de luto antes mesmo de viver a perda que nos é contada na história; ela trabalha duro como lavadeira e a vida como uma mulher que vive em uma cidade pequena do interior já seria pesada por si só, mas ela ainda carrega o peso de ser aquela que provê, que é responsável por sua família. Palita, apesar de ser também um tópico pouco explorado na película, é alguém debilitado fisicamente, que tem dificuldades para realizar algumas tarefas e por isso ele trabalha com coisas mais simples e manuais. Desse modo, temos a inversão do status quo, já que ele é quem depende dela.

Voltando à descrição de Scoparo dos elementos que compõem os planos de expressão e de conteúdo, para esse último a autora afirma:

No que diz respeito ao enunciado - o plano de conteúdo - a semiótica propõe uma divisão de análise em diferentes graus de abstração, denominado percurso gerativo de sentido. Consoante Fiorin (1999, p. 17), esse percurso “é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição

adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo (SCOPARO, 1999, p.135)

Esse percurso proposto por Fiorin se divide em “três níveis de análise: o profundo (ou fundamental), o narrativo e o discursivo. Cada nível possui um componente sintático e um componente semântico.” (p. 135). Sobre o nível profundo de análise, ele afirma: “a semântica e a sintaxe do nível fundamental [...] procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso” (Fiorin, 1999, p. 20 apud SCOPARO, p. 135).

Todos os participantes da luta clandestina enfrentaram juntos as agruras da batalha e do espaço que os cerca, uma vez que a natureza, em muitos casos, é um fator que dificulta a realização das ações antinazifascistas. Viganò descreve no romance o ambiente como triste e monótono, quase como um reflexo do espírito sofrido dos combatentes da Resistência:

É um lugar triste, cinza, um horizonte desconsolado, o espaço vazio; até com o passar das estações a terra se mantinha desolada, hostil, um pântano. O barro é viscoso como cola, a água turva e suja, viscosa e quente, certamente não feita para apagar a sede, água cheia de mato e barro, da qual emana um odor de mar podre, de ervas acabadas. (VIGANÒ, 1949, s/p. Tradução minha)¹⁰⁰

Os soldados alemães são ainda piores que a natureza desafiadora. A todo tempo, Viganò e Montaldo fazem questão de nos mostrar como a língua alemã parecia absurda, estranha e de difícil compreensão. Eles estão quase que em completa contraposição aos partigiani, com a língua falada, a humanidade presente em Agnese e em seus companheiros contra a crueldade alemã. As ações da parte *partigiana* costumam ser pensadas e praticadas de um modo quase que silencioso, enquanto do lado alemão ouvimos bombas, gritos, tiros e uma violência em maior medida, como diz Viganò no romance:

Eles são amorfos, inexpressivos, os mesmos alemães rígidos, sem vida, número de inscrição, sob os comandos de um louco... Têm pouco de humano: os capacetes encaixados até as orelhas, os rostos loiros, desbotados, inexpressivos. (VIGANÒ, 1949, p. 241 Tradução minha)¹⁰¹

100 È un luogo triste, grigio, un orizzonte sconcolato, lo spazio nudo; anche col passare delle stagioni la terra resta desolata, ostile, è una palude. Il fango è vischioso come la colla, l'acqua torbida e sporca, viscida e calda, non certo fatta per spegnere la sete, acqua piena di erbe e fango, da cui emana un odore di mare guasto, di erbe disfatte. (VIGANÒ, 1949, 236)

101 Loro sono amorfi, inespessivi, i soliti tedeschi rigidi, senza vita, numeri di matricola, ai comandi di un pazzo... hanno poco di umano: gli elmetti calcati sulle orecchie, le facce bionde, sbiadite, inespessive. (VIGANÒ, 1949, 241)

O fato de estarem em uma guerra seria o único elemento em comum entre os alemães e os companheiros de Agnese. Mas o que o romance e o filme querem destacar aqui não é a oposição entre povos de duas nações que, na época, se conheciam pouco, mas entre nazistas e resistência antifascista. De algum modo, através da escrita e de como Montaldo criou o filme, os soldados alemães sempre parecem estar sentindo prazer em cometer atos cruéis, enquanto os membros da Resistência os fazem como uma forma de contra-atacar e se defender, assumindo, portanto, os significados simbólicos do mal e do bem, respectivamente. Em um trecho do romance, Agnese, descreve comportamentos executados pelos soldados alemães. Nas relações comuns da vida eram secos, chatos como moscas: exigiam o cumprimento romano, faziam as pessoas ficarem de pé no restaurante durante a transmissão dos boletins alemães, vigiavam cada palavra, cada gesto. Nas circunstâncias mais graves, se revelavam cruéis, insensatos, aumentando a pressão da caldeira do ódio popular, como se gostassem de vê-la explodir:

Iam atrás das mulheres como se fossem animais, mas se alguma delas estava quieta eles não insistiam, batiam em retirada, se contentando com aquelas mais fáceis, sempre as mesmas, que até então já tinham se relacionado com todos. (VIGANÒ, 1949, p.55-56. Tradução minha) ¹⁰²

E mais adiante, a protagonista mostra a submissão a que a população sofria sobretudo por causa do medo, que a impede de reagir:

Mas os alemães não renunciavam à brutalidade dos patrões, por dentro estavam frustrados, cansados, desesperados. Sentiam o odor podre da derrota como aquele de água parada. A vila tinha medo deles e mendigavam com submissão a benevolência, mas aqueles com todas aquelas armas e a sua crueldade, tinham medo da vila. (Viganò, 1949, p. 73. Tradução minha) ¹⁰³

Chegando ao fim do romance, momento também recriado na película de Montaldo, Agnese discute com uma apoiadora do nazifascismo:

Uma mulher disse: - Claro que eles não são ruins. Se não fossem os delinquentes que os perturbam, eles seriam bons e educados conosco-. Era alta, magra, usava óculos, um aspecto apagado, de madeira velha. Agnese

102 Davano dietro alle donne come animali, ma se una stava dura non si attentavano a insistere, battevano in ritirata, accontentandosi di quelle più facili, sempre le stesse, che ormai avevano fatto il giro di tutti (VIGANÒ, 1949, p. 55 -56)

103 Ma i tedeschi non rinunciavano ad una brutalità di padroni, di dentro erano frusti, stanchi, disperati. Sentivano l'odore marcio della sconfitta come quello dell'acqua stagnante. Il villaggio aveva paura di loro e ne mendicava con sottomissione la benevolenza, ma essi con tutte le loro armi e la loro crudeltà, avevano paura del villaggio. (VIGANÒ, 1949, p. 73)

estava bem ao lado dela, olhava fixamente para ela. Ele se virou enquanto dizia: - Não podemos esquecer que fomos nós que traímos eles... -, sentiu no rosto o peso vivo daqueles olhos, parou. - Nada, - disse Agnese. - Continue falando. Eu queria somente ver o seu rosto -. Mas a senhora não terminava o seu discurso, olhou em volta, irresoluta. O velho que estava falando, intrometeu-se e perguntou, arrogantemente: - Quem são vocês? - Eu sou alguém que passava por aqui por causa da sujeira deles, - respondeu Agnese. - Porcos, e vocês mais que eles, dizendo que são bons e gentis -. Ouviu-se um murmúrio surdo, vozes anônimas no grupo, nos cantos, nos muros, nos bancos de madeira, da palha: - Tem razão... É verdade... são porcos... que triste a guerra... que terminem com ela, eles, os fascistas, e quem os ama. (VIGANÒ, 1949, p.339. Tradução minha)¹⁰⁴

A história de nossa protagonista termina de um modo que ela já, há um tempo, esperava, e a sua morte é algo de simbólico, uma vez que, na minha visão, Agnese e todas as ações que ela tomou, serviram principalmente como semente de uma primavera que floresceria com a vitória da Resistência. Do alto de toda a sua “insignificância”, ela foi capaz de atuar de forma decisiva na luta clandestina. Na película, Agnese recebe apenas um tiro, logo depois de ter levado um tapa no rosto do marechal alemão, que a derruba ao chão; no romance, Viganò descreve a sua morte em poucas linhas, mas de um modo ainda mais contundente a meu ver:

O marechal gritou; pegou a pistola, disparou perto dos olhos, na boca, na testa, um, dois, três, quatro golpes. Ela caiu girando com o rosto contra a terra. Todos fugiram gritando. O marechal guardou a arma no coldre, e tremia, cheio de raiva. Então o tenente lhe disse algo em alemão, e sorriu. Agnese ficou sozinha, estranhamente pequena, um punhado de panos pretos na neve. (VIGANÒ, 1949, p.344. Tradução minha)¹⁰⁵

104 “Una donna disse: — Certo che non sono cattivi. Se non ci fossero dei delinquenti che li tormentano, loro con noi sarebbero buoni e cortesi — . Era alta, magra, con gli occhiali, un aspetto senza luce, di legno smorto. L'Agnese le stava proprio a fianco, la fissava. Lei si volse mentre diceva: — Non bisogna dimenticare che noi li abbiamo traditi... — , si trovò sul viso il peso vivo di quegli occhi, s'interruppe. — Niente, — disse l'Agnese. — Dica pure. Volevo solo vederla in faccia —. Ma la donna non infilava più il resto del discorso, guardò in giro, irresoluta. Il vecchio che parlava prima si fece avanti, domandò, arrogante: — Voi chi siete? — Io sono una che passava, e i tedeschi mi hanno preso e portato qui per le loro sporche faccende, — rispose l'Agnese. — Porci, e voi più di loro, a dire che sono buoni e gentili —. Si udì un mormorio sordo, voci anonime dal gruppo, dagli angoli, dai muri, dalla legna, dalla paglia: — Ha ragione... è vero... sono porci... accidenti alla guerra... che scoppino, loro, i fascisti e chi gli vuol bene”. (VIGANÒ, 1949, p.339)

105 “Il maresciallo gridò ancora; prese la pistola, le sparò da vicino negli occhi, sulla bocca, sulla fronte, uno, due, quattro colpi. Lei piombò in giri col viso fracassato contro la terra. Tutti scapparono urlando. Il maresciallo rimise la pistola nella fondina, e tremava, certo di rabbia. Allora il tenente gli disse qualche cosa in tedesco, e sorrise. L'Agnese restò sola, stranamente piccola, un mucchio di stracci neri sulla neve”. (VIGANÒ, 1949, p. 344)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após uma análise acerca da produção da obra *L'Agnese va a morire* tanto por parte da escritora Renata Viganò quanto por parte do diretor Giuliano Montaldo, me servindo de críticas e de reflexões realizadas sobre ambas as mídias, o resultado foi, para mim, um tanto quanto surpreendente.

No primeiro capítulo fez-se necessária a busca por tentar compreender as origens dos nossos autores, suas obras e onde enraizaram as suas temáticas: vimos que Viganò, ainda que uma mulher de classe média, participou ativamente do movimento antinazifascistas, o que confere a ela certa propriedade para falar através de Agnese, uma *partigiana* corpulenta e de idade mais avançada, que nada mais pode doar à causa pela qual luta além de sua força e, no fim, a sua própria vida; Montaldo, o nosso diretor, com suas experiências variadas no mundo do cinema e principalmente o realista, reproduz a obra no formato de película, quase 30 anos depois.

Também fizemos a caracterização do que é o cinema realista, de forte postura ideológica e que, portanto, adquire um papel de extrema importância cultural dentro da sociedade. Vimos, através de André Bazin, que o cinema realista não é apenas sobre fornecer a estética da realidade e sim sobre mergulhar nela e expô-la do modo mais próximo do real possível. O neorealismo chegou em um momento em que a Itália passava por problemas sociais e econômicos em consequência dos efeitos da guerra. O neorealismo italiano se contrapõe sobretudo às produções comerciais hollywoodianas, optando por abordar a vida de pessoas comuns da classe trabalhadora, diante de uma nação com problemas como pobreza, desemprego. Os seus protagonistas não são pessoas da burguesia, estão longe disso. O cinema de ficção tende a se fundir com o documental, explorando diversos contextos sociais. Como observado durante a história de Agnese, que se une à luta clandestina, notamos uma tendência forte do neorealismo: a força do social. Como nossa protagonista disse, essa é a força da Resistência, estar por todo canto sem ser notado.

L'Agnese va a morire, o romance de Viganò, traz a história de Agnese, uma lavadeira que vive no interior do Vale do Po que, depois de vários infortúnios, finalmente se junta à luta antinazifascistas e se torna *partigiana*. Renata Viganò se baseia em sua experiência com a Resistência e com mulheres que trabalharam em prol dela para dar voz a uma lavadeira semianalfabeta que, ao longo da narrativa, amadurece a sua consciência política e se torna agente importante na batalha contra as injustiças sociais.

É a partir da publicação de *L'Agnese va a morire* que Viganò se torna ícone da literatura de Resistência, explorando temáticas sociais como o machismo, a pobreza, as mazelas da guerra, entre outros mais, tendo na protagonista Agnese, uma figura representativa e combativa, que ao mesmo tempo é extremamente complexa e paradoxal, de acordo com Laura Ruperto (s/d), uma vez que ela, mesmo com toda a sua força camponesa, era subjugada pelas estruturas machistas que agiam naquele momento:

Portanto, o fato de que Agnese morre e o fato de sua morte apontam para o paradoxo da posição das mulheres dentro do PCI e da cultura italiana. Somos oferecidos uma imagem de Agnese, “sola, stranamente piccola, un mucchio di stracci neri sulla neve” o que nos lembra da gata de seu marido morta que parecia like “uno straccio nero buttato via” (Viganò 239 e 53). Existe, é claro, uma razão estilística clara, notada por outros antes de mim, para que liguemos Agnese à gata de Palita: um comandante alemão que é testemunha de Agnese matando Kurt atira nela. A morte da gata, que desperta o seu comportamento masculinizado e com isso a sua entrada no mundo militar da Guerra, no fim, a força a sair dele. (RUPERTO, s/d. Tradução minha) ¹⁰⁶

Temos a revelação de uma mulher que não segue à risca tudo o que é esperado dela, como feminilidade exacerbada, silenciamento, filhos etc. Viganò explica porque escreveu o romance dizendo:

Me encontrei ao fim da guerra com uma imensidade de coisas a dizer, e com o dever e o amor para dizê-las: coisas nutridas através da experiência e de uma paixão irresistível, que enquanto tornavam difícil o reentrar na existência normal, acendiam em mim o espírito em uma lembrança perene que fornecia material contínuo à minha bagagem literária e poética. (VIGANÒ apud RUPERTO, s/d. Tradução minha) ¹⁰⁷

O romance de Viganò enfatiza a figura de uma mulher, Agnese, que dá corpo a alguém realista, distante das imagens de mulheres perfeitas às quais estamos habituados. Essa protagonista, além de estar longe da perfeição estética, se vê lidando com temáticas

106 “Therefore, the fact that Agnese dies and the manner of her death point to the paradox of women’s position within the PCI and Italian culture. We are offered an image of Agnese, “sola, stranamente piccola, un mucchio di stracci neri sulla neve” which reminds us of her husband’s dead cat who had seemed like “uno straccio nero buttato via” (Viganò 239 and 53). There is, of course, a clear stylistic reason, noted by others before me, for linking Agnese to Palita’s cat: a German commander who witnessed Agnese killing Kurt shoots Agnese. The killing of the cat, which triggers her male-gendered behavior and thus her entrance into the militaristic world of the war, in the end, forces her out of it”. (RUPERTO, s/d)

107 “Mi ritrovai alla fine della guerra con una immensità di cose da dire, e con il dovere e l’amore di dirle: cose nutrite da una esperienza unica e da una avvincente passione, che mentre rendevano difficile un calmo rientrare nell’esistenza normale, mi accendevano lo spirito ad un perenne ricordo che forniva continuo materiale al mio bagaglio letterario e poetico”. (VIGANÒ apud RUPERTO, s/d).

teoricamente masculinas, como a guerra e a violência. A literatura de guerra não entraria na lista de tópicos explorados pela escrita feminina, como proporia Lucia Castello-Branco, tais como o da maternidade e família.

A ambiguidade de Agnese que, inicialmente, me parecia desfavorecê-la, torna-se trunfo em suas mãos. De acordo com Ruperto, é essa ambiguidade, acentuada pelo gênero feminino de nossa protagonista, que vai levar o desenvolvimento de Agnese em um ser intelectual, que questiona a sociedade e que possui senso de coletividade. Carolyn Daly, por sua vez, dirá que explorando essa tendência superficial que as pessoas têm de ler outros corpos, denominando-os como abjetos, Agnese consegue dissimular e se passar por alguém inofensivo, sem chamar a atenção dos inimigos apoiadores do nazifascismo.

Ao mesmo tempo, Agnese ainda vive sob as regras de um mundo que a julga como menos inteligente e ela mesma, em diversos momentos da narrativa, diz que são “assuntos de homem”, que não deve participar por ser mulher. Inicialmente, Agnese se sente bem insegura como partigiana, questionando sempre as suas habilidades, dizendo “se sono brava”.

Aos poucos, enquanto ela ganha consciência política, ela começa a adotar outros papéis, como o de “Mamma Agnese”, quando ela é “adotada” por seus colegas como uma mãe, mesmo sem realmente ter tido filhos. Essa é, de fato, a nomenclatura pela qual praticamente todos a conhecem, mas Agnese assume a identidade de assassina, quando ela mata, ela é a dona de casa, quando cuida de todos, cozinha, limpa, costura, ela é responsável pela organização e muitas vezes trabalha como *staffetta*, quando ela sobe em sua bicicleta para fazer entregas de mensagens e de objetos a outros grupos *partigiani*. Perto do fim da história, ela mesma nota o seu crescimento, dizendo que agora sim poderia conversar com Palita, já que entendia os assuntos de homem:

Ela agora sabia, entendia. Os ricos querem ser sempre mais ricos e fazem com que os pobres sejam cada vez mais pobres, e ignorantes, e humilhados. Os ricos vencem a guerra, e os pobres deixam ali a sua pele. (VIGANÒ, 1949, p.166. Tradução minha) ¹⁰⁸

Agnese é uma personagem que se opõe a todos os outros, especialmente aqueles femininos, que sempre parecem menos dirigidos pela moral que a nossa protagonista. A sua vizinha Minghina e as suas filhas, as mulheres que ela conhece enquanto ajuda na luta

108 [1]ei adesso lo sapeva, lo capiva. I ricchi vogliono essere sempre più ricchi e fare i poveri sempre più poveri, e ignoranti, e umiliati. I ricchi guadagnano nella guerra, e i poveri ci lasciano la pelle. (VIGANÒ, 1949, p. 166)

clandestina, todas elas cometem, em algum momento da narrativa, algum “desvio moral”, algo distante para alguém como Agnese, sempre muito correta em suas ações.

A Agnese de Montaldo, por sua vez, não me cativou da mesma forma que aquela escrita por Viganò. A princípio, me questionei se essa diferença de efeito seria apenas resultado de uma tradução intersemiótica que, definitivamente, falhara em trazer elementos do texto original em sua releitura, afinal é no cronótopo metafísico definido por Torop, que as escolhas pessoais do diretor emergem, sugeridas pelo modo como ele traduziu o romance, como quais partes da narrativa são eliminadas para facilitar a compreensão da história, a escolha do elenco, a ambientação, entre tantos outros elementos. Interpretar, afinal, não é traduzir, de acordo com Umberto Eco.

A outra teoria era pautada na visão masculina do diretor e sua socialização, aspectos de causam impacto na obra recriada, uma vez que há muito de subjetividade em uma tradução. Portanto, busquei em Ana Stefanovska, Naomi Wolf, Michela Zucca, Laura E. Ruperto, Carin Höglund entre tantas outras e outros críticos e pesquisadores, por embasamento para entender e tentar responder os meus questionamentos.

O capítulo 2 da dissertação propôs levantar pontos contrastantes em ambas as obras pensando a tradução intersemiótica como a em questão. Nesse quesito, Peeter Torop e a sua definição de “tradução deverbalizante” serviram como um norte para a análise de *L’Agnese va a morire* de Montaldo. Os cronótopos (relações espaço-tempo) propostos por Torop nos indicaram por quais aspectos buscar no momento de nossa investigação. O que mais chama a atenção é a dialética sugerida na teoria do escritor de *La traduzione totale* (1995), que sugere uma relação intrínseca entre cultura e memória e todos os impactos que elas causam na produção de uma tradução, na mensagem que é enviada depois que o diretor interpreta o livro.

Pensando sobre interpretação, ainda no capítulo 2 buscamos por elementos da tradução de Montaldo que pudessem refletir mecanismos da socialização machista, que impõe diversos fardos sobre a mulher, como expectativas irrealizáveis e padrões inalcançáveis. Buscamos entender as características da escrita feminina de Viganò em confronto com a tradução fílmica do diretor, uma tradução que, principalmente sendo intersemiótica, gera uma obra bem diferente da original. O que na película de Montaldo era resultado de uma tradução intersemiótica e o que era resultado de sua leitura masculina sobre um corpo feminino e subalternizado como o de Agnese.

Percebemos, depois de toda a pesquisa, que apesar de existirem perdas na tradução intersemiótica, existem também ganhos, seja em sentido, seja pelo simples fato a imagem ser

mais direta que a leitura, valendo-me da máxima “uma imagem vale mais que mil palavras”. A imagem consegue, em inúmeros casos, transmitir uma mensagem de modo mais eficaz que a escrita conseguiria e ela é responsável por tornar acessível às massas uma grande quantidade de romances que outrora poderiam ser esquecidos.

Porém, acreditamos que Montaldo, ao traduzir a história quase 30 anos depois de sua publicação como livro, possa ter diminuído a força que a Agnese de Viganò nos transmite, ofuscando o seu amadurecimento político e colocando-o em segundo plano. No romance de Renata Viganò, o foco é Agnese e o desenvolvimento do seu caráter e personalidade; na película de Montaldo, a guerra parece tomar proporções maiores que a de nossa protagonista, o que, de certo modo, faz-nos senti-la como uma mera colaboradora de todo o processo de Resistência.

Acredito que Montaldo, ao escolher Ingrid Thulin para interpretar uma mulher corpulenta de meia-idade e campesina, deixou transparecer o olhar masculino sobre o corpo feminino. A Agnese de Viganò é parte do “grotesco feminino” proposto por Mary Russo no livro “O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade” (2000); ela é a Dona Gorda e carrega em si, marcas de um corpo indesejável: "Como metáfora do corpo, a caverna tende a se parecer (e, no sentido mais grosseiro, identificar) com o corpo feminino anatomicamente cavernoso", diz Russo. O grotesco, em sua expressão histórica e de gênero, pode ser um aspecto da linguagem comum utilizada por Agnese, como uma estratégia voltada para um reconhecimento perante uma sociedade machista e falocêntrica. De um lado, a tradição visual e decorativa remete a um ‘feminino idealizado’, possivelmente refletida na escolha do diretor. De outro, o grotesco, no romance de Viganò, representado no corpo de Agnese, mostra uma expressão anticonformista da autora.

Portanto, notamos que Agnese permanece sujeita à visão masculina de Montaldo, mesmo ao subverter o corpo político Agnese é uma mulher que reprime o seu corpo, apagando sua identidade individual enquanto abraça identidades a serviço da família, da comunidade, e de seu país, posicionando o seu corpo por meio do altruísmo.

O realismo literário e cinematográfico foi um espaço de fundamental desenvolvimento de temáticas que envolviam corpos subjugados, ou corpos que “não importam”, como o de mulheres, um espaço no qual esses corpos podiam transgredir. Decidindo transgredir o seu papel de simples lavadeira e entrando no trabalho clandestino, Agnese cumpre uma passagem física, social e simbólica, saindo do seu mundo inicial, situado no âmbito familiar e doméstico, e abraçando aquele mundo aberto, das estradas da guerra, que dão a ela permissão de adquirir experiência das quais, em geral, a mulher é privada.:

Ligada ao papel da staffetta e exposta continuamente aos perigos e incertezas da guerra, Agnese se libera dos lugares-comuns atribuídos seja ao gênero feminino seja aos lugares físicos habitados por eles, e com a própria morte demonstra uma atipicidade conclusiva, aquela de uma morte heroica, geralmente associada ao soldado homem, morto gloriosamente na guerra. (STEFANOVSKA, 2015, s/p. Tradução minha) ¹⁰⁹

No terceiro capítulo da dissertação fizemos o percurso da história de Agnese comparando trechos extraídos do romance e da película, embasando-nos em toda a metodologia indicada anteriormente. Notamos momentos em que escolhas que tornam uma tradução intersemiótica mais eficaz (por exemplo, a eliminação de excertos para criar uma história mais condensada), porém acreditamos ser inegável quanto o olhar masculino de Montaldo ao traduzir Agnese a tornou quase que mera coadjuvante de sua própria história.

A surpresa, no entanto, foi perceber momentos em que a própria Renata Viganò, ao dar voz à Agnese, se mostrou machista, como quando julga outras mulheres como “indignas” pelo fato de se relacionarem sexualmente com quem querem. Porém, é sempre válido lembrar que Viganò publica esse romance em 1949, então é de se esperar que ela se comporte de maneira um tanto quanto moralista para os dias atuais. O foco que ela dá à rivalidade feminina e que é deixado de lado na película de Montaldo também reforça estereótipos de que as mulheres estão sempre umas contra as outras.

A identidade ambígua de Agnese como parte do corpo político e ao mesmo tempo o corpo feminino abjeto são características que a tornam disruptiva, algo que vai de acordo com a ideia de Judith Butler de que o corpo apresenta “uma região de indisciplina e desordem cultural” (p.131) e esse é um elemento que falta à Agnese de Montaldo, essa rebeldia, essa transgressão de tomada de espaço que Viganò soube imprimir em sua Agnese.

Por fim, esperamos que todas as respostas aqui obtidas possam servir como sementes para futuros questionamentos e aprofundamentos, para que se mantenham vivas as memórias e as experiências de mulheres, para que não sejam esquecidas ou apagadas. Que essa seja uma homenagem singela à luta de todas as mulheres que um dia lutaram para não serem silenciadas.

109 Legata al ruolo della staffetta ed esposta continuamente ai pericoli e alle incertezze della guerra, l’Agnese viene liberata dai luoghi comuni attribuiti sia al genere femminile sia ai luoghi fisici da esso abitati, e con la propria morte dimostra un’atipicità conclusiva, quella di una morte eroica, di solito associata all’uomo-soldato, morto gloriosamente in guerra. (STEFANOVSKA, 2015, s/d)

REFERÊNCIAS

ARMOCIDA, Pedro e TARICANO, Caterina. **Montaldo: una storia italiana**. Ed. Marsilio. 2020.

BALDI, Guido et al. **Dal testo alla storia, dalla storia al testo. Volume H. Dal dopoguerra al postmoderno**. Torino: G. Canale & C., 2000.

BAZIN, André. **O realismo impossível**. Autêntica, 2017.

BARBOSA, Lázaro. **CINEMA E LITERATURA: POSSIBILIDADES ESTÉTICAS E RELAÇÕES SEMIÓTICAS**. Disponível em: [http://www.cchla.ufrn.br/shXVIII/artigos/GT07/CINEMA%20E%20LITERATURA%20-%20POSSIBILIDADES%20ESTETICAS%20E%20RELACOES%20SEMIOTICAS%20\(LAZARO%20BARBOSA\).pdf](http://www.cchla.ufrn.br/shXVIII/artigos/GT07/CINEMA%20E%20LITERATURA%20-%20POSSIBILIDADES%20ESTETICAS%20E%20RELACOES%20SEMIOTICAS%20(LAZARO%20BARBOSA).pdf) <Acesso em 12/12/2019>.

BARBOSA, Lázaro. **Cinema e literatura: possibilidades estéticas e relações semióticas**. In: XVIII Semana de Humanidades da UFRN, 2010, Natal. Anais 2010, 2010.

BATTISTINI, Andrea. **Le parole in guerra, língua e ideologia de Agnese va a morire**. Bologna: Bovolenta, 1982.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. 2013.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher ao pé da letra**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006.

BRUNETTA, Gian Piero. **Il cinema italiano contemporaneo: da “La dolce vita” a “Centochiodi”**. Gius, Laterza & Figli, 2007. Disponível em: < https://books.google.com.br/books?hl=it&lr=lang_en|lang_it|lang_pt&id=AEeODAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT3&dq=revisione+critica+cinema+italiano+neorealista&ots=3oTFmSFibc&sig=JXfvmApCFSbRc1ExpDW9yHZrVTc#v=onepage&q=revisione%20critica%20cinema%20italiano%20neorealista&f=false > Acesso em: 25/08/2017.

CINEMAITALIANO.IT. **Un marziano genovese a Roma**. 22 de novembro de 2013. Disponível em: < <https://www.cinemaitaliano.info/news/21226/un-marziano-genovese-a-roma-giuliano-montaldo.html> > Acesso em: 03/08/2021.

CORSI, Daniele e PÉREZ-UGENA, Julio. **Mosaico2. Sulla traduzione letteraria, a cura di Daniele Corsi e Julio Pérez-Ugena**. Bibliotheca Aretina, 2018.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 8-23, 2012.

CLÜVER, Claus. Inter textus/Inter artes/Inter media. **Aletria: revista de estudos de literatura**, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006.

DALY, Carolyn. Dissimulation, Female Embodiment and the Nation: Renata Viganò's L'Agnese va a morire. **Carte Italiane**, v. 1, n. 14, 1994.

DE PAU, Daniela; TORELLO, Georgina (Ed.). **Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy**. Cambridge Scholars Publishing, 2008.

DI MALTA, Giovan Battista. **Modelli letterari russo-sovietici del romanzo neorrealista: Pavese, Calvino e Viganò**. (pags. 533-573). Disponível em: <http://veprints.unica.it/669/1/PhD_Giovan_Battista_Di_Malta.pdf> Acesso em: 06/07/2018.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Tradução intersemiótica: do texto para a tela**. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.

_____. **A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência**. In: IV Congresso da ABRALIC, 1995, São Paulo. Literatura e Diferença: IV Congresso da ABRALIC, São Paulo, Bartira Editora Gráfica, 1994, p. 1001-1004.

_____. (org.). Cadernos de Tradução: Tradução Intersemiótica. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. Nº 7 (2001/1). Florianópolis: Núcleo de Tradução, 1996.

DUSI, Nicola. Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis. **Semiotica**, v. 2015, n. 206, p. 181-205, 2015.

EPSTEIN, Jean. **El cine del diablo**. Ciudad anônima de Buenos Aires: Cactus, 2014.

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. **XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências** 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia Prof. Ms. Bernardo Rodrigues Espíndola (Funedi-UEMG)

DI MALTA, Giovan Battista. **Modelli letterari russo-sovietici del romanzo neorealista: Pavese, Calvino e Viganò** (1938-1949). 2012.

FENOGLIO, Beppe. **Una questione privata**. Torino: Einaudi, 1986.

FIORIN, José Luiz. **Semiótica e comunicação**. Semiose. Design. Comunicologia. PUCSP. g a l á x i a | n. 8 | outubro 2004 (p. 13-30)

GARRIT, Luciana Lima. **Comparação Semiótica entre o Cinema e a Literatura**. DIÁLOGOS – Revista do Grupo de Estudos do Neo-estruturalismo Semiótico - 2007, p. 41-51.

GUERINI, Andréia. Umberto Eco. Quase a mesma coisa: experiências de tradução. **Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 21, p. 172-175, 2008.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto. **Matrizes**, v. 3, n. 2, p. 201-220, 2010.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagen: a representação da mulher no cinema**. In: *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

HANSEN, Elaine Tuttle. **Mother Without Child**. University of California Press, 2020.

HÖGLUND, Carin. **La presa di coscienza di due donne- Un confronto tra Quaderno proibito di Alba de Cespedes e L’Agnese va a morire di Renata Viganò**. Disponível em: < https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/24046/1/gupea_2077_24046_1.pdf > Acesso em: 13/04/2018.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Editora Cultrix, 2008.

JEHA, Julio Cesar. Mimese e mundos possíveis. **Signótica**, v. 5, n. 1, p. 79-90, 1993.

KAPLAN, Ann E. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Tradução de Hellen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KAPLAN, E. Ann. **Women & film**. Routledge, 2013.

KONEWKO, Simonetta Milli. L’Agnese va a morire and meanings of compassion in the female partisans’ struggle against German Nazis and Italian fascists. In: **Forum Italicum**. Sage UK: London, England: SAGE Publications, 2010. p. 385-404.

MASLOWSKÁ, R. K. **Agnese e Pin: Due personaggi della letteratura della Resistenza; DIVIZIA**, Mgr Paolo. Radana Kašparová Maslovská. Disponível em: < https://is.muni.cz/th/74885/ff_b/bakalarska_prace-.pdf > Acesso em: 03/08/2021.

MENEGHELLO, Helena Coimbra. **A transposição intersemiótica**. (In-Traduções, ISSN 2176-7904, Florianópolis, v. 6, n. 10, p. 307-318, jan./jun. 2014.)

METROPOLITANO.IT. **Il riscatto a Venezia**. 07 de setembro de 2019. Disponível em: < <https://www.metropolitano.it/giuliano-montaldo-con-il-piccione-di-nuovo-alla-mostra-del-cinema-di-venezias/> > Acesso em: 03/08/2021.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MONTALDO, Giuliano. **L’Agnese va a morire**. 1976. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=wODTo737zVg&list=WL&ab_channel=GiulioDell73 > Acesso em: 25/07/2021.

MORRICONE, Ennio; MICELI, Sergio. **Composing for the cinema: the theory and praxis of music in film**. Scarecrow Press, 2013.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria: Revista de estudos de literatura**, v. 14, n. 2, p. 42-65, 2006.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: **Visual and other pleasures**. Palgrave Macmillan, London, 1989. p. 14-26.

MURARO, Rose Marie. **Textos da fogueira**. Brasília: Letra Viva, 2000.

NOCTURNO. IT. **Nudi per vivere**. Disponível em: < <https://www.nocturno.it/movie/nudi-per-vivere/>> Acesso em 03/08/2021.

NOGUERA, María. **Aportaciones de Roberto Rossellini al discurso crítico sobre el neorrealismo italiano. Roberto Rossellini's contribution to critical discourse on Italian Neorealism**. 2013.

NOTO, Paolo. **Dai bozzeto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta**. Disponível em: < http://amsacta.unibo.it/3129/1/paolo_noto_dal_bozzetto_ai_generi.pdf> Acesso em: 25/08/2017.

PANTALONI, Alberto. **Fascismo, guerra e resistenza: le scelte delle donne**. Disponível em: < https://www.academia.edu/11329233/Fascismo_guerra_Resistenza_Le_scelte_delle_donne> Acesso em: 06/07/2018.

PEREIRA, Olga Arantes. **Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos**. Kalíope. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. ISSN 1808-6977, v. 5, n. 10, 2009.

PLAZA, Julio et al. **Sobre tradução intersemiótica**. 1985.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. **Estudios avanzados de performance**. México, 2011.

TOMASSUCCI, Isabella. **Dalla realtà alla fiction: il caso Gomorra**. Disponível em: < https://www.academia.edu/11726718/Dalla_realt%C3%A0_alla_fiction_il_caso_Gomorra_tra_letteratura_e_televisione?auto=download> Acesso em 16/09/2019.

TOROP, Peeter; OSIMO, Bruno. **La traduzione totale**. Editore Ulrico Hoepli, 2010.

RAMIÓ, Joaquim Roma Guerra i, THEVENET, Homero Alsina. **Fuentes y documentos del cine**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1980.

RAMIÓ, Joaquim Roma Guerra i, THEVENET, Homero Alsina. **Textos y manifestos del cine**. Buenos Aires: Corregidor, 1988.

ROSSI, Fabio. **Il linguaggio cinematografico**. Aracne editrice. Roma, 2006.

RUBERTO, Laura E. **La contadina si ribella: gendered resistance in L'Agnese va a morire**. Disponível em: < https://www.academia.edu/1209629/La_Contadina_si_ribella_Gendered_Resistance_in_LA_gnese_va_a_morire> Acesso em: 14/04/2018.

SANNA, Adele. **Partigiane e scrittrici: “Si sentì più alto” di Ada Gobetti e “La grande occasione” di Renata Viganò**. Disponível em: < <https://escholarship.org/uc/item/7tf085fj>> Acesso em: 15/04/2018.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. **Hermenêutica: arte e técnica da interpretação**. Ed. universitária São Francisco, 2006.

SCHOLZE, Lia. **A mulher na literatura**. Niterói, v. 3, n. 1, p. 27-33, 2. sem. 2002.

SCOPARO, Tania Regina Montanha Toledo. **TEXTO VERBAL E IMAGÉTICO: UMA PROPOSTA SEMIÓTICA DE ENSINO**. *Revista (Con) Textos Linguísticos*, v. 12, n. 23, p. 129-151, 2018.

SMELIK, Anneke. **Feminist film Theory**. Disponível em: < <http://www.anekesmelik.nl/TheCinemaBook.pdf> > Acesso em: 20/02/2018.

SOUSA, Dignamara. **Quando a mulher começou a falar: literatura e crítica feminista na Inglaterra e no Brasil**. In: *Gênero na Amazônia*, Belém, n. 3, jan./jun., 2013.

SOUSA, Rafael Nascimento. **O realismo inverossímil na literatura combinatória de Italo Calvino**. 2007.

STEVENS, Cristina, OLIVEIRA, Susane, ZANELLO, Valeska (orgs.) **Estudos feministas e de gênero: articulaÇÕES e perspectivas**. [livro eletrônico]. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

STEVENS, Cristina M. T. **A mulher escrita: ou a escrita- mulher?**. Disponível em: < file:///C:/Users/Thales/Desktop/ISABELLA%20DOCS/mestrado/obra_A_MULHER_ESCRITA_A_ESCRITA-MULHER_O.pdf > Acesso em: 12/03/2018.

STEFANOVSKA, Ana. **Lo spazio della trasgressione in “L’Agnese va a morire”**. In: *PALIMPSEST International Journal for Linguistic, Literary and Cultural Research*. PALMK, VOL 2, NO 4, STIP, MACEDONIA, 2017. Pags. 111-125. Disponível em: < https://www.academia.edu/35541779/PALIMPSEST_VOL_II_NO_4_2017 > Acesso em: 06/04/2018.

TOROP, Peèter; OSIMO, Bruno. **La traduzione totale**. Modena: Guaraldi Logos, 2000.

VIGANÒ, Renata. **Donne della Resistenza**. Bologna: S.T.E.B, 1955.

VIGANÒ, Renata. **L’Agnese va a morire**. Torino: Einaudi, 1945.

WOLF, Naomi. O mito da beleza: como imagens de beleza são usadas contra as mulheres. In: **O mito da beleza: como imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. 2013. p. 30-30.

ZAVATTINI, Cesare et al. **Neorealismo**. Bompiani, Milano, 1979.

ZUCCA, Michela. **Dalle brigantesse alla partigiane: donne che combattono in montagna**. Disponível em: < <file:///C:/Users/Isabella/ISABELLA%20DOCS/mestrado/donne+-+corrado+-+brigantesse.pdf> > Acesso em 06/07/2018.