



VOLUME - V.3  
NÚMERO - N.2  
DEZ. - 2025  
ISSN: 2966-1439  
P.03-22

## “O SENTIDO DA OBRA” DE *TETTO MURATO* DE LALLA ROMANO A PARTIR DAS ZONAS SIGNIFICANTES BERMANIANAS<sup>1</sup>

“THE SENSE OF THE WORK” IN LALLA ROMANO’S *TETTO MURATO* FROM THE BERMANIAN SIGNIFYING ZONES

Wiliam Farnesi<sup>2</sup>

**RESUMO:** O que significa “o sentido de uma obra”? É possível interpretar “o sentido” de um romance? A partir do conceito de zonas significantes presentes na crítica da tradução de Antoine Berman (1995), este artigo apresenta um comentário-crítico sobre *Tetto Murato* da escritora italiana Lalla Romano ([1957] 2014). Identificamos 23 zonas significantes nos nove primeiros capítulos do romance que evidenciaram quatro motivos literários que, por sua vez, revelam em seus entrelaçamentos o *modus* deste romance. E através da descrição deste *modus* propomos, segundo a nossa interpretação, uma tradução do “sentido da obra” que já se preanuncia nos primeiros capítulos de *Tetto Murato*.

**Palavras-chave:** Antoine Berman. Lalla Romano. Hermenêutica. Estudos da tradução. Crítica literária. *Tetto Murato*.

**ABSTRACT:** What does “the sense of a work” mean? Is it possible to interpret “the sense” of a novel? Drawing upon the concept of signifying zones present in Antoine Berman's translation criticism (1995), this article presents a critical commentary on *Tetto Murato* by Italian writer Lalla Romano ([1957] 2014). We identify 23 signifying zones within the first nine chapters of the novel that in turn reveal in their interweavings the *modus* of this novel. And through the description of this *modus* we propose, according to our interpretation, a translation of the “sense of the work” that is already announced in the first chapters of *Tetto Murato*.

**Keywords:** Antoine Berman. Lalla Romano. Hermeneutics. Translation studies. Literary criticism. *Tetto Murato*.

<sup>1</sup> Este artigo é parte de pesquisa com apoio financeiro da Capes

<sup>2</sup> Mestre em Letras (USP) e doutorando em Letras (USP). Email: wiliamfarnesi@alumni.usp.br.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O que significa “o sentido de uma obra”? Seria possível interpretar ou descrever “o sentido” de um romance?

Começamos por indagar os dicionários. Marilena Chaui afirma que a primeira atitude filosófica é a de consultar um dicionário.<sup>3</sup> Como substantivo, sentido significa em seu primeiro significado (Sentido, 2023a) a significação de uma palavra.

Afinal, com frequência as palavras têm vários sentidos a partir de suas múltiplas acepções e os dicionários as dividem em primeiro, segundo ou mais sentidos, criando uma hierarquia sob certos critérios como o de frequência de uso, por exemplo.

Mas seria possível *interpretar* o sentido de um todo amplo e complexo como o de um romance ou apenas podemos extrair o sentido de um elemento mínimo seu constituinte como a palavra?

Ao buscar no dicionário os sinônimos da palavra sentido, outras nuances aparecem: *significado, significação, acepção, definição, conteúdo, explicação, interpretação, essência* (Sentido, 2023b).

Os sinônimos de sentido aqui são aqueles relacionados ao sentido de uma palavra. Destaco as últimas duas palavras arroladas pelo dicionário como sinônimo de sentido de uma palavra: interpretação e essência.

De certo modo, o sentido de um romance é uma interpretação em busca de sua essencialidade.

Antoine Berman ([1985] 2013) diz que as obras querem a transmissão de seu “sentido”. Mas o alcance deste “sentido das obras” parece aparentemente inatingível – seja pela tradução, pela crítica ou pelo comentário: “evidentemente, as “obras” fazem sentido e querem a transmissão de seu sentido. Elas são mesmo uma formidável *Concentração de sentido*. Mas nelas, o sentido está condensado de maneira tão infinita que excede toda possibilidade de captação”<sup>4</sup> (Berman, 2013, p. 52).

---

<sup>3</sup> Frase que ouvi quando fui aluno de Marilena Chaui na Universidade de São Paulo.

<sup>4</sup> “Certes, les “oeuvres” font sens et veulent la transmission de leur sens. Elles sont même une formidable *concentration de sens*. Mais en elle, le sens est condensé de manière si infinie qu’il excède toute possibilité de capitation”.

São estes portanto os desafios deste artigo: os de localizar, analisar e interpretar as zonas significantes de *Tetto Murato* de Lalla Romano para realizar uma espécie de tradução do “sentido da obra”, apesar de ser algo que Berman, há pouco citado, diz estar além de toda possibilidade de captação.

A questão da “impossibilidade” de tradução do “sentido da obra” tem algo em comum com a tradição que atribui a intraduzibilidade à grande prosa e à poesia.<sup>5</sup> Deste modo, nesta *experiência e reflexão* em torno do conceito de zonas textuais significantes bermanianas buscaremos contrapor esta “impossibilidade” interpretando num comentário-crítico o “sentido da obra” nos 9 primeiros capítulos de *Tetto Murato* através da identificação dos motivos literários presentes nestas zonas significantes selecionadas e considerando também os seus entrelaçamentos.

O conceito de zonas significantes tem uma função precisa na crítica da tradução bermaniana num engendrar de etapas.<sup>6</sup> Mas no nosso recorte neste artigo o usaremos como um conceito e uma “via” de tradução do “sentido das obras”.

Localizaremos as *zonas significantes* que, segundo Berman (1995), são trechos onde a obra se condensa, se representa, se significa, se simboliza. E, sem dúvida, esta seleção e recorte depende da interpretação de cada analista:<sup>7</sup>

São selecionados, recortados também, e desta vez a partir de uma *interpretação da obra* (que irá variar segundo os analistas), *essas passagens do original* que, por assim dizer, são os lugares onde ela se condensa, se representa, se significa ou se simboliza. Essas passagens são as *zonas significantes* onde uma obra atinge seu próprio objetivo (não necessariamente o do autor) e seu próprio centro de

---

<sup>5</sup> Berman (1995, p. 72, minha tradução) cita Gérard Genette: “O autor (Genette) destaca em nota na mesma página que a ideia de intangibilidade do texto poético, ou literário em sentido amplo, é ligado ao da intraduzibilidade, outro dogma, não especificamente moderno, mas constantemente reafirmado em nosso tempo por poetas e por teóricos (como Jakobson)”. Em francês: “L'auteur souligne dans une note de la même page que l'idée d'intangibilité du texte poétique, ou littéraire au sens large, est liée à celle d'intraduisibilité, autre dogme, non spécifiquement moderne, mais sans cesse réaffirmé à notre époque et par des poètes, et par des théoriciens (comme Jakobson)”.

<sup>6</sup> Patrícia Battisti (2000, p. 56) sintetiza deste modo as seis fases da crítica da tradução bermaniana: “Como forma de tomar seu conceito de crítica operacional e, com isso, construir sua metodologia de análise de tradução e ensinar a “ler uma tradução”, Berman (1995) desmembrará esse conceito em várias etapas, sendo elas as seguintes: 1) “a leitura e a releitura da tradução” (p. 65-7); 2) “as leituras do original” (p. 67-73); 3) “em busca do tradutor” (p. 73-83); 4) “a análise da tradução” (p. 85-7); 5) “a recepção da tradução” (p. 95-6) e 6) “a crítica produtiva” (p. 96-7)”. As zonas significantes são descritas na segunda fase, aquela das leituras do original.

<sup>7</sup> Como observa Walter Carlos Costa (2005, p. 42): “O descompasso entre intenção, realização textual e percepção por parte de diferentes leitores caracteriza cada textualização”.

gravidade. A escrita tem aí um alto grau de necessidade. Essas passagens não são necessariamente visíveis em uma simples leitura; e é por isso que, na maioria das vezes, é o trabalho interpretativo que as revela, ou confirma sua existência<sup>8</sup> (Berman, 1995, p. 70, minha tradução).

Estas zonas significantes não são necessariamente as mais belas esteticamente. Mas aquelas que possuem o “mais alto grau de necessidade”. E a identificação desta “necessidade” ao mais alto grau também é uma interpretação. De qualquer maneira, como aponta Berman (*idem*, p. 71, minha tradução), seja o aleatório que o necessário são ambos importantes na economia de uma obra para que ela não se torne por demais formal nem por demais aleatória:

Ao contrário dos “trechos de antologia” clássicos, essas passagens nem sempre são as mais esteticamente “belas”. Mas, sejam ou não, todas manifestam o significado da obra em uma escrita que possui, repitamos, o mais alto grau de necessidade possível. Todas as outras partes da obra são marcadas em diversos graus, e qualquer que seja sua aparente perfeição formal, por um caráter aleatório, no sentido de que, não tendo essa necessidade escriturária absoluta, eles sempre poderiam ter sido escritas “de forma diferente”. Isso é verdade mesmo para o poema mais aparentemente perfeito. Isso é testemunhado em toda a literatura por “rascunhos”, “versões”, “estados” e “variantes” de um texto. A obra final está concluída, definitiva, mas ainda retém algo dessa fase de gestação, de tatear, da qual se ramificou em direção à sua figura final. Portanto, seja qual for o grau final de sistematicidade e unidade de uma obra, ela tem partes essencialmente aleatórias. Se a proporção do aleatório é muito grande, ou melhor, se o peso do aleatório supera o do necessário, a obra é afetada: é o caso de certas peças de *Fleurs du Mal*, como às vezes se diz. Se, ao contrário, a proporção do necessário (tanto quanto isso pode ser desejado) supera esmagadoramente o aleatório, a obra é ameaçada por um certo formalismo monolítico: pensamos em Flaubert ou Valéry. A aleatoriedade tem sua própria necessidade na economia da obra.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “Sont sélectionnés, découpés aussi, et cette fois à partir d’une *interprétation de l’œuvre* (qui va varier selon les analystes), *ces passages de l’original* qui, pour ainsi dire, sont les lieux où elle se condense, se représente, se signifie ou se symbolise. Ces passages sont les *zones signifiantes* où une œuvre atteint sa propre visée (pas forcément celle de l’auteur) et son propre centre de gravité. L’écriture y possède un très haut degré de nécessité. Ces passages ne sont pas forcément apparents à la simple lecture; et c’est bien pourquoi, le plus souvent, c’est le travail interprétatif qui les révèle, ou confirme leur existence”.

<sup>9</sup> “À la différence des « morceaux d’anthologie » classiques, ces passages ne sont pas toujours les plus « beaux » esthétiquement. Mais qu’ils le soient ou non, tous manifestent la signifiante de l’œuvre en une écriture qui possède, redisons-le, le plus haut degré de nécessité possible. Toutes les autres parties de l’œuvre sont marquées à des degrés divers, et quelle que soit leur apparente perfection formelle, par un *caractère aléatoire*, en ce sens que, n’ayant pas cette nécessité scripturaire absolue, elles pourraient toujours avoir été écrites « autrement ». Cela vaut même pour le poème le plus extérieurement parfait. Ce dont témoignent, sur toute l’étendue de la littérature, les « brouillons », « versions », « états » et « variantes » d’un texte. L’œuvre finale est achevée, définitive, mais elle garde toujours quelque chose de cette phase de gestation, de tâtonnement, à partir de laquelle elle a bifurqué vers sa figure finale. Donc, quel que soit le degré final de systématique et d’unité d’une œuvre, elle comporte par essence des parties

Não é a simples leitura que revela a obra. Mas o trabalho de interpretação. Gaston Bachelard ([1957] 1961) diria aqui que só o trabalho de releitura conjunto com o de “rêverie”, ou seja, o sonhar de olhos abertos, o devaneio, pode nos revelar a obra.

Ao agrupar essas zonas textuais significantes por motivos literários e temáticas nasceu naturalmente uma interpretação num exercício de comentário e crítica que de alguma maneira se identifica com a questão da tradução do “sentido da obra”.

Está implícito no pensamento de Berman a reversibilidade da definição de crítica e tradução (1986, p. 88, minha tradução): “A tradução é crítica de obras (é o *criticism by translation* de Pound), crítica e comentário são, de qualquer maneira, atos de tradução”.<sup>10</sup>

Este comentário crítico será feito com a identificação dos motivos literários e das temáticas que dão “sentido” e revelam o *modus* e a sistematicidade da obra a partir das zonas significantes que foram destacadas do texto por sua “necessidade” ao mais alto grau, como indica Berman. Em trechos onde a obra se condensa, se representa, se significa, se simboliza, como já foi exposto.

A seguir faremos uma breve introdução a Lalla Romano e ao romance *Tetto Murato*, nosso objeto de estudo.

Lalla Romano foi romancista, poeta, tradutora, pintora, crítica de arte, de literatura e de cinema. Escritora de poesia e de livros de prosa de difícil classificação nos gêneros literários tradicionais, Lalla Romano percorreu a literatura italiana a partir da década de 40 do século 20 e teve obras póstumas publicadas no início do século 21. Embora tenha sido traduzida nas principais línguas modernas, ainda não foi publicada em português.<sup>11</sup>

Lalla Romano nasce em novembro de 1906 em Demonte, no Piemonte, província de Cuneo e morre em junho de 2001, em Milão, na Lombardia.

---

aléatoires. Si la proportion de l'aléatoire est trop grande, ou plutôt, si le poids de l'aléatoire l'emporte sur celui du nécessaire, l'œuvre s'en voit affectée: c'est le cas de certaines pièces des *Fleurs du Mal*, se dit-on parfois. Si, à l'inverse, la proportion du nécessaire (pour autant que celui-ci puisse être voulu) l'emporte massivement sur l'aléatoire, l'œuvre est menacée par un certain formalisme monologique : pensons à Flaubert ou à Valéry. L'aléatoire a sa nécessité propre dans l'économie de l'œuvre”.

<sup>10</sup> “[...] la traduction est critique des œuvres (c'est le *criticism by translation* de Pound), critique et commentaire sont, aussi bien, des actes de traduction”.

<sup>11</sup> Na verdade, até onde pude apurar, apenas 6 poesias de Lalla Romano foram traduzidas em português (Cavalcanti, 2007, p. 197-209). A sua prosa permanece inédita em português. Segundo o Centro Studi Lalla Romano, as suas obras foram traduzidas em francês, inglês, espanhol, alemão, romeno e japonês.

*Tetto Murato*, prêmio Pavese de 1957, é um romance que se passa nos anos da resistência ao fascismo e tem uma complexa atmosfera de mistério e segredo, de afinidades eletivas não declaradas e do não-dito. Dentro de uma obra de difícil classificação nos gêneros literários tradicionais, *Tetto Murato* é uma de suas obras que mais adere à estrutura do romance apesar de sua trama e enredo sutis.

Eugenio Montale ([1958] 2014) faz uma sinopse do “enredo” de *Tetto Murato* em sua apresentação do romance:

Em um *Tetto* (assim se chama em alguma parte do Piemonte um grupo de casas de colonos unidas a um alojamento principal) se refugiou Ada, jovem professora e com ela o marido, Paolo, intelectual doente, consumido pelos esforços da guerra de resistência. Ada é uma jovem instintiva, franca e naturalmente luminosa. O seu fascínio se exerce também sobre uma jovem mulher, Giulia, que se dirige ao *Tetto* para trazer alguma ajuda a esses amigos forçados a viver a vida das toupeiras nos últimos meses da resistência. Mas a corajosa e inocente naturalidade de Ada é misteriosa demais para Giulia, que gradualmente se sente atraída por Paolo, que está fraco e precisa de cuidados. Enfim, Giulia decide ficar em *Tetto*; e os três passam ali um inverno inteiro, sitiados pela neve, pelo perigo, isolados de qualquer contato humano. Às vezes a eles se une o marido de Giulia, Stefano. E se poderia dizer que Stefano, homem forte e resoluto, alheio a qualquer complicação psicológica, não é insensível à vitalidade radiante de Ada, o que acontece, senão com a aprovação, ao menos com a plena compreensão de Giulia. É preciso acrescentar, no entanto, que o tema de semelhantes mal vislumbradas afinidades afetivas permanece latente ao longo de toda a narrativa, que não é de forma alguma a história de uma erótica chassé-croisé.<sup>12</sup>

## “O SENTIDO DA OBRA” A PARTIR DAS ZONAS SIGNIFICANTES DE *TETTO MURATO*

---

<sup>12</sup> Todas as traduções dos trechos de *Tetto Murato* e dos textos em italiano são de minha autoria. “In un *Tetto* (così si chiama in qualche parte del Piemonte un gruppo di case coloniche unite a un alloggio padronale) si è rifugiata Ada, giovane insegnante, e con lei il marito, Paolo, intellettuale malato, logoro dalle fatiche della guerra partigiana. Ada è una donna istintiva, franca e naturalmente luminosa. Il suo fascino si esercita anche su una giovane donna, Giulia, che si reca al *Tetto* per portare qualche soccorso a questi amici costretti a viver la vita delle talpe negli ultimi mesi della Resistenza. Ma la coraggiosa e innocente naturalità di Ada è troppo misteriosa per Giulia, che gradatamente si sente attratta da Paolo, tanto più debole e bisognoso di cure. Infine Giulia decide di restare al *Tetto*; e i tre passano là un inverno intero, assediati dalla neve, dal pericolo, tagliati fuori da ogni contatto umano. Talvolta sono anche raggiunti dal marito di Giulia, Stefano. E si direbbe che Stefano, uomo forte e risoluto, alieno da ogni complicazione psicologica, non sia insensibile all’irradiante vitalità di Ada: ciò che avviene, se non con l’approvazione, almeno con la piena comprensione di Giulia. Bisogna aggiungere, però, che il tema di simili appena intraviste affinità elettive resta latente in tutta la narrazione, la quale non è per nulla la storia di un erotico chassé-croisé”.

Nomearemos este articular interpretativo das zonas significantes dos nove primeiros capítulos de *Tetto Murato* em busca do “sentido da obra” como “comentário-crítico”.

Na verdade, o termo “comentário-crítico” pode parecer em contradição com o ponto de vista bermaniano destes conceitos, até porque a crítica em um dos seus aspectos, segundo Berman (1986, p. 103), busca a clarificação do sentido enquanto o comentário procura a manifestação da *letra*.<sup>13</sup> No entanto, postulamos aqui um “comentário-crítico” que assume ambos os objetivos para colher o “sentido da obra” dos capítulos iniciais de *Tetto Murato*. Afinal, um dos aspectos da *letra* é também o sentido e o significado.

Este comentário-crítico se propõe, portanto, a captar o “sentido da obra” através da articulação das zonas significantes dos 9 primeiros capítulos de *Tetto Murato* arranjados em blocos segundo a sua afinidade por temas e motivos literários.

Propomos a seguir um agrupamento de 23 zonas significantes de *Tetto Murato* em 4 blocos — cada um deles representando um motivo literário essencial identificado no romance — e que representam, de algum modo, segundo nossa interpretação, “o sentido da obra”:

- 1) O secreto, o segredo e o mistério;
- 2) Sentimentos “fora de lugar”: sentimentos intensos em ruído com o seu contexto, algumas vezes surpreendentes e que revelam complexos estados de alma, de alguma maneira indecifráveis;
- 3) A dubiedade e a ambiguidade;
- 4) Descrição psicológica profunda: às vezes através da ironia, outras vezes com crítica ácida e ainda em outras vezes sem indulgência.

Em síntese, portanto, o mistério, o sentimento “fora de lugar”, a ambiguidade e a descrição psicológica profunda estão entrelaçados de tal forma no *modus* (com *modus*

---

<sup>13</sup> “Alors que la critique est clarification du sens, commentaire et traduction sont des manifestations de la lettre”. Minha tradução: “Enquanto a crítica é a clarificação do sentido, o comentário e a tradução são manifestações da letra”. A *letra* é um conceito da tradutologia bermaniana e se relaciona com o projeto ético, poético e filosófico do traduzir em oposição à tradução tradicional que se caracteriza por ser, na visão de Berman (2013), etnocêntrica, hipertextual e platônica.

quero dizer “a regra”, o método interno) deste romance que, segundo nossa leitura, representam “o sentido da obra” nestes nove primeiros capítulos de *Tetto Murato*.

A seguir a descrição e exemplificação desses quatro núcleos do “sentido da obra”.

## O SECRETO, O SEGREDO E O MISTÉRIO

O secreto, o segredo, o mistério talvez sejam os temas de fundo de *Tetto Murato*, provavelmente os mais insistentemente presentes e que têm mais pontos de contato com os outros núcleos de “sentido da obra”.

Em primeiro lugar, mistério como expressão das próprias histórias e dos modos de ser dos personagens. Mas também implicitamente no estilo de narrar de Lalla Romano que somente em um ritmo propositadamente lento vai revelando o nome dos personagens, suas histórias, seus modos de ser. Tudo se passa como se caso o segredo fosse desvelado algo essencial se perderia. Este segredo é tratado pela narradora (Giulia)<sup>14</sup> também com pudor. E é valorizado como se apenas ali estivesse a alma das situações, das relações, dos personagens.

O mistério se exprime também através de atitudes ambíguas e dúbias dos personagens. E o mais das vezes indica algo do imperscrutável dos seres e de suas vidas. Está, por exemplo, no modo de falar dos personagens por fragmentos e alusões.

Há uma combinação paradoxal do secreto com o notório e com o legendário quando, por exemplo, o secreto é revelado como se fosse já sabido, como se fosse notório. Um mistério que vai num crescendo e toca os quatro principais personagens de *Tetto Murato*: a narradora (Giulia), Stefano, Paolo e Ada – mistério este que, por outro lado, segundo Lalla Romano, faz os seres menos humanos, fato também paradoxal na medida em que o mistério está na base da condição humana desde o ato de nascer até o ato de morrer. E está também na beleza de Ada, quase incorpórea e que se desfaria se tocada. De certo modo, representando simbolicamente todo o mistério antes referido que se fosse “tocado” desfaria a integridade dos personagens e das histórias. Neste

---

<sup>14</sup> Nos referimos neste artigo à personagem Giulia, alter-ego de Lalla Romano, como “a narradora”. Isto porque nosso estudo se concentra nos nove primeiros capítulos de *Tetto Murato* e o nome Giulia da personagem da narradora surge apenas no Capítulo XI, parágrafo 11.

sentido, é coerente o pudor da narradora (Giulia) em relação às várias expressões de mistério deste romance.

Seguem a seguir as seis zonas textuais significantes destacadas dos capítulos 3, 4 e 8 como exemplos onde o secreto, o segredo e o mistério se manifestam ao nosso ver como “sentido da obra”:

I) O modo de falar de Ada por alusões e fragmentos de fatos ao mesmo tempo evidentes e misteriosos sobretudo em relação ao marido. (Capítulo 3, parágrafo 1)

Presi a frequentare la casa. Lei si interessò enormemente ai miei casi, per altro comuni. Dei suoi aveva una maniera di parlare a frammenti, per allusioni, come se parlasse di fatti notori, eppure misteriosi. Del marito, ad esempio. Parlava di lui come se io l'avessi sempre conosciuto; ma anche come se non fosse lei stessa sicura di comprenderlo bene.	<i>Passei a frequentar a casa. Ela se interessou enormemente pelos meus casos, apesar de comuns. Dos seus tinha uma maneira de falar em fragmentos, por alusões, como se falasse de fatos notórios, e no entanto misteriosos. Do marido, por exemplo. Falava dele como se eu o tivesse sempre conhecido; mas também como se ela mesma não fosse segura de compreendê-lo bem.</i>
---	--

II) Mais uma vez o modo alusivo de falar de Ada que descreve algo ao mesmo tempo legendário e secreto que Paolo faria depois da guerra. (Capítulo 3, parágrafo 3)

Lei alludeva come a cosa segreta e insieme leggendaria, a quello che Paolo avrebbe fatto «dopo».	<i>Ela aludia como a uma coisa secreta e ao mesmo tempo legendária, àquilo que Paolo faria “depois”.</i>
--	--

III) Paolo parece à narradora (Giulia) ainda mais secreto do que tinha imaginado. (Capítulo 3, parágrafo 5)

Quando lo conobbi, egli mi parve ancor più segreto di quanto avessi potuto figurarmi.	<i>Quando o conheci, ele me pareceu ainda mais secreto de quanto pudesse imaginar.</i>
---	--

IV) O modo íntimo – e aparentemente menos evidente – de Stefano ser também secreto. (Capítulo 3, parágrafo 16)

Non che Stefano non fosse anche lui segreto, in un certo senso (intimo).	<i>Não que Stefano não fosse ele também secreto, em um certo sentido (íntimo).</i>
--	--

V) A descrição da beleza de Ada “quase incorpórea”, como que “ressurgida do mar” e que se disfarçava se tocada: uma beleza que se confunde com o mistério do que fascina mas não pode ser tocado e tem uma origem quase mitológica. (Capítulo 4, parágrafo 11)

Ada era distesa sul letto. Io la guardavo, consideravo la sua bellezza quasi incorporea, quasi «risalita dal mare»: tale che, forse, a toccarla, si sarebbe disfatta.	<i>Ada estava deitada na cama. Eu a olhava, considerava a sua beleza quase incorpórea, quase "ressurgida do mar": tanto que, talvez, se a tocassem, se teria dissolvido.</i>
---	--

VI) Ainda o tema do mistério, agora em oposição a um caráter mais humano. (Capítulo 8, parágrafo 2)

Descritto da Stefano, Paolo era meno misterioso, piú umano.	<i>Descrito por Stefano, Paolo era menos misterioso, mais humano.</i>
---	---

**Sentimentos “fora de lugar”: sentimentos intensos em “ruído” com o seu contexto, algumas vezes surpreendentes e que revelam complexos estados de alma, de alguma maneira indecifráveis.**

Esta parte do “sentido da obra” se relaciona muito com o inconsciente. Ou pelo menos, com estados de ser bastante influenciados pelo inconsciente e por isso as impressões assim geradas ganham expressão literária com contornos intensos: de um lado, a forte empatia e compaixão por completos desconhecidos e, de outro, o rancor contra os amigos, parentes, familiares ausentes e distantes, ambos muito intensos; de um lado, o sentimento de ciúme aparentemente “fora de lugar” diante da decepção de uma reação fria à deposição de Mussolini em Tetto Murato, de outro, a ausência de temor de ofender ao olhar diretamente um soldado com aparência de uma criança; e, finalmente, a doença que traz à tona como um bloqueio à qualquer comunicação. Os sentimentos de compaixão, ciúme e impiedosidade se alternam e imprimem muitas vezes a sensação de deslocamento de seus papéis convencionais.

Seguem oito zonas textuais significantes destacadas dos capítulos 1, 4, 5, 6, 8 e 9 como exemplos onde os sentimentos intensos “fora de lugar” exprimem um dos sentidos da obra:

I) A sensação de compadecimento em relação aos forasteiros quando ainda eram desconhecidos pela narradora (Giulia). (Capítulo 1, parágrafo 3)

Avevo compatito i forestieri. La vita nella città non doveva essere facile, per loro.	<i>Me compadeci pelos forasteiros. A vida na cidade não devia ser fácil para eles.</i>
---	--

II) Os sentimentos intensos e que dão uma impressão de excesso nas reações da narradora (Giulia) de encantamento (ao ver Ada estender a roupa) e entristecimento (ao vê-la deixar a varanda) ao observar à distância cenas cotidianas de Ada. (Capítulo 1, parágrafo 6)

Rimasi incantata a guardarla, e quando rientrò mi rincrebbe.	<i>Fiquei encantada a olhá-la, e quando entrou me entristeci.</i>
--	---

III) O trecho a seguir se refere à desilusão da narradora (Giulia) em relação à repercussão fria em Tetto Murato da deposição de Mussolini. O sentimento “fora de

lugar” neste contexto da decepção em relação à reação das pessoas é o ciúme (“gelosia”). (Capítulo 4, parágrafo 5)

Io, che mi aspettavo piú gioia, rimasi delusa. Provai uggia, e un poco di gelosia.	<i>Eu que esperava mais alegria, fiquei desiludida. Senti tédio, e um pouco de ciúme.</i>
--	---

IV) Um soldado é descrito com olhos grandes e tristes como os de uma criança. A intensidade e complexidade de sentimentos da narradora (Giulia) que ao olhar diretamente para o soldado assim retratado diz não temer ofendê-lo. (Capítulo 5, parágrafo 5)

Poco dopo vedemmo un altro soldato, seduto sul ciglio della strada, ripiegato su se stesso. Alzò verso di noi un viso dagli occhi grandi e tristi di bambino. Non c’era timore di offenderlo a guardarlo.	<i>Pouco depois vimos um outro soldado, sentado à beira da estrada, curvado sobre si mesmo. Ele ergueu em nossa direção um rosto com olhos grandes e tristes de criança. Não havia temor de ofendê-lo ao olhá-lo.</i>
---	---

V) O ressentimento da narradora (Giulia) pelos ausentes e distantes: aqui Stefano e, mais adiante, também por Paolo. (Capítulo 6, parágrafo 8)

Del resto io provavo rancore contro i lontani, gli assenti (forse per una sorta di difesa). L’avevo – e ben di piú – anche per Stefano. Quando lui era presente, il rancore si mescolava alla mia gioia e la rendeva violenta, quasi aspra.	<i>Além disso, eu sentia rancor pelos distantes, os ausentes (talvez por uma espécie de defesa). E o tinha – e muito mais – também por Stefano. Quando ele estava presente, o rancor se misturava à minha alegria e a fazia violenta, quase áspera.</i>
---	---

VI) Mais uma vez o tema do ressentimento em relação aos ausentes, aos distantes, agora em referência a Paolo. (Capítulo 8, parágrafo 8)

Non provai compassione: ero cattiva. Forse agiva ancora in me il rancore verso gli assenti.	<i>Não senti compaixão: era má. Talvez agisse em mim o rancor contra os ausentes.</i>
---	---

VII) Uma outra ocasião insólita em que surge o sentimento de compaixão na narradora (Giulia): diante de uma cama desfeita. (Capítulo 8, parágrafo 9)

A nessuno piace la vista di un letto sfatto, nemmeno del proprio. Guardando il lettuccio basso, in disordine, fui colta a un tratto da improvvisa pietà.	<i>Ninguém gosta da visão de uma cama desfeita, nem mesmo da sua própria. Olhando o leito baixo, desarrumado, fui tomada de repente por uma repentina piedade.</i>
--	--

VIII) O tema da doença causa uma espécie de pudor na narradora (Giulia) que cria obstáculos à comunicação. (Capítulo 9, parágrafo 9)

Per me esser malati voleva dire soprattutto qualcosa che rendeva difficile, quasi impossibile comunicare con le persone. Non facevo, di solito, domande intorno alle malattie e alle persone malate; nel caso di Paolo poi c'era poco da far domande.	<i>Para mim, estar doente significava sobretudo algo que tornava difícil, quase impossível a comunicação com as pessoas. Não fazia, de costume, perguntas a respeito das doenças e das pessoas doentes; no caso de Paolo, então, havia pouco o que perguntar.</i>
---	---

### **A dubiedade e ambiguidade**

Na verdade, a ambiguidade e a dubiedade são principalmente alguns dos modos em que os motivos literários do secreto, do segredo e do mistério se manifestam como “sentido da obra” nestes primeiros capítulos de *Tetto Murato*.

Estas duas temáticas ainda mais que as outras estão intimamente ligadas. Deste modo, o significado fica suspenso, indefinido, e assim, muitas vezes se torna misterioso. Ou dúbio quando mescla qualidades opostas como no sorriso de Paolo que é doce e frio ao mesmo tempo. E esta dubiedade ou ambiguidade, portanto, também produz uma espécie de mistério, de sensação de indefinido ou de imperscrutável.

Seguem duas zonas textuais significantes destacadas dos capítulos 2 e 5 como exemplos desta ambiguidade e dubiedade que exprimem um dos “sentidos da obra”:<sup>15</sup>

I) A narradora (Giulia) deixa incerto se as palavras de Ada se referem a si mesma ou à mãe de Paolo, retratada num quadro. (Capítulo 2, parágrafo 9)

Sentivo che vi era giustificazione, in
--

<i>Senti que havia justificação naquelas</i>
--

<sup>15</sup> Embora o caso de ambiguidade a seguir esteja fora do espectro dos 9 primeiros capítulos de *Tetto Murato* aqui estudados, o citarei nesta nota através da descrição de Giulio Ferroni ([1998] 2014, minha tradução) no posfácio à obra por sua exemplaridade do estilo ambíguo de Lalla Romano: “O momento mais central e crucial para esta temática da interpretação é constituído pelo bilhete que Paolo dá a Giulia no capítulo XL: é “um pedaço de papel de seda, rasgado da borda da capa de um livro”, no qual Paolo escreveu apenas três palavras de amor, durante um de seus ataques de asma. A descrição do bilhete é absolutamente essencial, assim como o contato físico e mental que Giulia mantém com o mesmo, percorrendo o caminho de neve, com uma sucessão de hipóteses sobre o real destinatário do mesmo. Giulia não sabe, e nenhum dos leitores poderá saber, se o bilhete é dirigido a ela, como ela acreditava inicialmente, ou se é dirigido a Ada, como parece mais provável por muitos sinais, que a própria Ada poderia não reconhecer. Cada interpretação é questionada pela possibilidade oposta. Cada certeza, por outro lado, seria perturbadora, assim como a incerteza. O sentido daquele ato de amor realizado por Paolo fora do controle da consciência se perde em um segredo insondável, e Giulia decide rasgar o bilhete, despedaçando-o na neve”. Em italiano: “Il momento piú centrale e nevralgico per questa tematica dell’interpretazione è costituito dal biglietto che Paolo consegna a Giulia nel capitolo XL: è «un pezzetto di carta velina, strappato al margine della copertina di un libro», su cui Paolo ha scritto solo tre parole d’amore, durante una delle sue crisi d’asma. Di assoluta essenzialità è la descrizione del biglietto, del contatto fisico e mentale che Giulia intrattiene con esso, camminando sul sentiero di neve, con il succedersi delle ipotesi sull’effettiva destinataria dello stesso. Giulia non sa, e nessuno dei lettori potrà saperlo, se il biglietto è rivolto a lei, come ha creduto in un primo momento, o se invece è rivolto ad Ada, come sembra piú probabile da molti segni, che però la stessa Ada potrebbe disconoscere. Ogni interpretazione viene messa in dubbio dalla possibilità contraria. Ogni certezza, d’altra parte, sarebbe inquietante, come lo è l’incertezza. Il senso di quell’atto d’amore compiuto da Paolo fuori dal controllo della coscienza si perde in un insondabile segreto, e Giulia decide di strappare il biglietto, sminuzzandolo sulla neve”.

queste parole: di una durezza di lei, o dell'altra? Ma non disse di piú.	<i>palavras: de uma dureza dela ou da outra? Mas não disse nada mais.</i>
--	---

II) O sorriso de Paolo ao mesmo tempo doce e frio. (Capítulo 5, parágrafo 11)

Il sorriso - canzonatore - di lui era dolce, tenero; eppure a me parve contenesse nel suo significato una venatura di freddezza; proprio per quel suo divertirsi.	<i>O sorriso - debochado - dele era doce, afável; no entanto, para mim parecia que continha no seu significado uma veia de frieza; precisamente por aquele seu divertir-se.</i>
---	---

**Descrição psicológica profunda: às vezes através da ironia, outras vezes com crítica ácida e ainda em outras vezes sem indulgência**

O olhar de Lalla Romano vai muito além das convenções e das aparências em vários *topoi*. Inquisidora, escava das primeiras impressões do rosto de Paolo, das relações de marido e mulher de Ada e Paolo e do Major e sua esposa, de uma soberba que só os culpados possuem na descrição de soldados rendidos, de uma “espécie de timidez” que impede às primas de oferecer hospitalidade a Ada mesmo sem negá-la, no “pensamento” que Paolo poderia ter tido em relação à narradora (Giulia) ao lhe endereçar as cartas de Ada para evitar suspeitas, na nobreza de fantasia de Ada, uma grã-duquesa de fábula.

Seguem sete zonas textuais significantes destacadas dos capítulos 3, 4, 5, 6 e 7 como exemplos destes *topoi* onde Lalla Romano tem uma percepção e análise psicológica profundas em seu estilo inconfundível:

I) Sem sorriso no rosto, os olhos de Paolo pareciam cegos. (Capítulo 3, parágrafo 13)

Quando non sorrideva, quando era assorto – allora i suoi occhi sembravano di nuovo ciechi – Paolo era come custodito, difeso.	<i>Quando não sorria, quando estava absorto – então os seus olhos pareciam mais uma vez cegos – Paolo era como protegido, defendido.</i>
---	--

II) A narradora (Giulia) que observa o olhar de Ada ao seu marido vê não apenas solicitude, mas também quase temor e é irônica em relação ao entusiasmo de Ada. (Capítulo 4, parágrafo 6)

Quell'estate tutti concepirono assurde speranze: era naturale che Ada ne trattasse come di cose solide. Tuttavia, durante i silenzi di Paolo, mi accorsi che ella gli rivolgeva occhiate piene di sollecitudine, di timore quasi.	<i>Naquele verão, todos conceberam esperanças absurdas. Era natural que Ada tratasse deste assunto como de coisas sólidas. Contudo, durante os silêncios de Paolo, percebi que ela dirigia a ele olhares cheios de solicitude, quase de temor.</i>
---	--

III) Lalla Romano descreve deste modo os soldados das tropas rendidas: "soberbos como culpados". O destaque deste trecho está em fundir dois sentimentos (de referência irremediavelmente bíblica) que ressoam em contraste exprimindo ao mesmo tempo soberba e culpa. (Capítulo 5, parágrafo 4)

Intanto che smontavo dalla bicicletta fummo raggiunti da un gruppo di sbandati: stanchi, dal passo pesante strascicato. Passarono oltre, muti, superbi come colpevoli.	<i>Enquanto descia da bicicleta, fomos alcançados por um grupo de soldados em debandada: cansados, com passo pesado, arrastado. Passaram adiante, mudos, soberbos como culpados.</i>
--	--

IV) A narradora (Giulia) não guarda rancor das primas da mãe e conclui que a recusa em hospedar Ada se deve à “uma espécie de timidez” destas últimas. (Capítulo 6, parágrafo 5)

Non serbai rancore alle cugine; avevo poi concluso ch'era stata una sorta di timidezza da parte loro.	<i>Não guardei rancor pelas primas; depois concluí que tinha sido uma espécie de timidez da parte delas.</i>
---	--

V) As cartas de Paolo a Ada tinham no envelope o nome da narradora (Giulia) para evitar suspeitas. E deste fato se tece também o tema das afinidades eletivas trocadas entre os casais: haveria um interesse de Paolo pela narradora? (Capítulo 6, parágrafo 7)

Paolo indirizzava a me le lettere per Ada, il recapito delle cugine non era sospetto. Osservavo il mio nome tracciato da lui sulla busta con scrittura nitida e caratteri minuti; pensavo che non poteva non aver avuto un pensiero, sia pure involontario, per chi portava quel nome.	<i>Paolo endereçava a mim as suas cartas para Ada, o endereço das primas não era suspeito. Observava o meu nome traçado por ele no envelope com letra nítida e caráteres miúdos; pensei que ele não poderia não ter tido um pensamento, seja mesmo involuntário, para quem levava aquele nome.</i>
--	--

VI) A descrição com ironia e de aguda observação psicológica do Major Fantoni como submisso à sua esposa. (Capítulo 7, parágrafo 3)

Il Maggiore era alquanto piú piccolo della moglie e palesemente sottomesso a lei; la guardava in faccia prima di parlare, e quando parlava lei, ascoltava ammirativamente. Tutti e due manifestavano con discrezione, non priva di sufficienza, opinioni ovvie.	<i>O Major era um pouco menor que a sua esposa e claramente submisso a ela; ele olhava para o rosto dela antes de falar, e quando ela falava, escutava com admiração. Os dois se exprimiam com discrição, não desprovida de presunção, opiniões óbvias.</i>
---	---

VII) A descrição da nobreza verdadeira da senhora Fantoni e da nobreza de fantasia de Ada. (Capítulo 7, parágrafo 4)

Saltava agli occhi, dal confronto con la nobile vera – o presunta vera, ad ogni modo secondo le regole – che Ada era un’aristocratica di fantasia, una granduchessa da fiaba.	<i>Saltava aos olhos, na comparação da nobre verdadeira – ou supostamente verdadeira, de qualquer modo, segundo as regras – que Ada era uma aristocrática de faz de conta, uma grã-duquesa de conto de fadas.</i>
---	---

### NOTAS CONCLUSIVAS SOBRE “O SENTIDO DA OBRA” DE *TETTO MURATO*

Em primeiro lugar, nos perguntamos: qual o significado do mistério em *Tetto Murato* e que dá “sentido à obra”?

Certamente, o mistério aqui não é algo que se deva resolver como o enigma de uma trama. Mas é uma condição essencial da existência humana e que se expressa nos personagens.

O mistério é também o que não pode ser explicado ou expresso e que está além de um esclarecimento razoável já que nasce muitas vezes do inconsciente.

Há, sem dúvida, um fascínio, um respeito e um pudor pelas formas que este mistério assume na narração.

O mistério aqui é ao mesmo tempo o que não pode ser dito (no sentido de interdição), o que é profundo e, portanto, está além da superficialidade exterior visível nas relações.

O mistério em *Tetto Murato* muitas vezes é íntimo e interior, secreto e segredo. Por outro lado, o secreto de alguma maneira é uma ameaça ao mistério porque poderia ser revelado por alguém ou por alguma circunstância. Já o segredo é mantido no íntimo dos personagens. Porque certamente, não se trata aqui, de um segredo revelado em confiança ao qual se mantém a promessa da não revelação da mensagem.

O eixo do mistério como “sentido da obra” se relaciona estreitamente com o motivo literário da dubiedade e da ambiguidade. A ambiguidade é, assim, um dos modos

da manifestação do segredo e do secreto. Deste modo, o significado fica suspenso entre qualidades opostas e torna-se naturalmente misterioso.

Como “sentido da obra”, o eixo do mistério também se relaciona pontualmente com o motivo literário da descrição psicológica profunda. Isto porque esta capacidade da narradora (Giulia) de ir além das primeiras impressões e mergulhar no recôndito das situações e das pessoas envolve frequentemente o mistério.

Por fim, o motivo literário dos sentimentos “fora de lugar” é um espaço onde os outros eixos de “sentido da obra” também se expressam contemporaneamente: a ambiguidade, a descrição psicológica profunda e, ainda mais, o mistério. Isto porque no motivo literário dos sentimentos “fora de lugar” se expressa intensamente o inconsciente, lugar por excelência do desconhecido e do mistério.

Desta forma, em modo breve, descrevemos os entrelaçamentos entre os quatro motivos literários em que agrupamos as principais zonas significantes traçando, assim, através da nossa interpretação, o *modus* como se dá o “sentido da obra” em *Tetto Murato*.

Mesmo que o “sentido da obra” possa ser considerado inatingível, nesta *experiência e reflexão* realizamos um exercício para ao menos dele se aproximar. Embora seja evidente que o “sentido da obra” está certamente além de seu conteúdo expresso pelos motivos literários e suas temáticas.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Les presses universitaire de France, [1957]1961.

BATTISTI, Patrícia Stafusa Sala. *A crítica de tradução em Antoine Berman: reflexo de uma concepção anti-etnocêntrica da tradução*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Curso de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp - Universidade de Campinas. Campinas, 2000. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/186005?guid=1658534409600&returnUrl=%2Fresultado%2Flistar%3Fguid%3D1658534409600%26quantidadePaginas%3D1%26codigoRegistro%3D186005%23186005&i=4>> . Acesso em 15.jun.2023.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. 2ª ed., Copiart, Tubarão, Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BERMAN, Antoine. Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot). *PO&SIE*. Paris: Belin/Humensis, n. 37, p. 88-106, 1986a. Disponível em: <<https://po-et-sie.fr/texte/critique-commentaire-et-traduction-quelques-reflexions-a-partir-de-benjamin-et-de-blanchot/>>. Acesso em 15.jun.2023.

BERMAN, Antoine. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. In: BERMAN, Antoine. *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1995.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. Lalla Romano. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: fase VII, ano XIII, n. 52, p. 197-209, julho-agosto-setembro 2007. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/abl/media/RB52%20-%20POESIA%20ESTRANGEIRA.pdf>>. Acesso em 13 jun. 2023.

COSTA, Walter Carlos. O texto traduzido como re-textualização. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: v. 2, n. 16, p. 25-54, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6656/6204>>. Acesso em: 15 jun. 2023.

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

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

SENTIDO. In: Dicio, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023a. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/sentido/>>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SENTIDO. In: Sinônimos, Dicionário Online de Sinônimos. Porto: 7Graus, 2023b. Disponível em: <<https://www.sinonimos.com.br/sentido/>>. Acesso em 15 jun. 2023.

ROMANO, Lalla. *Tetto Murato*. Turim: Einaudi, [1957] 2014. E-book.