



Partido: a página virada de Italo Calvino

Partido: Italo Calvino's Turned Page

Bruna Fontes Ferraz

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

bruna.fferraz@gmail.com

Claudia Cristina Maia

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

maiaclaudia@gmail.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar uma análise de *Partido*, espetáculo teatral do grupo Galpão, de Belo Horizonte, concebido a partir do romance *O visconde partido ao meio*, de Italo Calvino. Com dramaturgia de Cacá Brandão e direção de Cacá Carvalho, o espetáculo, tratado aqui como uma tradução da obra do escritor italiano, contribuiu para a recepção de Calvino no Brasil. Do texto para o palco, houve um trabalho de transformação que permitiu ao Galpão ir além do livro de Calvino, em alguma medida rompendo com ele. A palavra escrita traduziu-se em uma linguagem que privilegiou o corpo e as experiências de vida dos atores. A tradução foi lida a partir do pensamento de Walter Benjamin, Paul Ricoeur e Haroldo de Campos, ressaltando o trabalho do grupo mineiro como uma poética de tradução pautada na produção da diferença.

Palavras-chave: *O visconde partido ao meio*; tradução; teatro; grupo Galpão.

Abstract: This paper aims to present an analysis of the play *Partido*, performed by the theatrical group Galpão, from Belo Horizonte, and conceived from the novel *The cloven viscount*, by Italo Calvino. With dramaturgy by Cacá Brandão and directed by Cacá Carvalho, the show, perceived here as a translation of Calvino's work, contributed to

the reception of the italian writer in Brazil. From the text to the stage, creators worked on transforming the original text in such a way that allowed Galpão to surpass the book, subverting it in some way. The written word was translated into a language that favored actors' bodies and life experiences. The translation was analyzed from the thoughts of Walter Benjamin, Paul Ricouer and Haroldo de Campos, highlighting the Minas Gerais group work as a poetic translation based on the production of the different.

Keywords: *The cloven viscount*; translation; theater; Galpão group.

*Cada encontro de duas criaturas
no mundo é uma dilaceração.*

Italo Calvino

*O livro acabou
Só te apega àquilo
Que está dentro de ti
E em ti poderás criar
O mais insubstituível ser
Cacá Brandão (Partido)*

Historicamente houve certa relação de dependência entre a arte da América Latina e a da Europa, como se aquela seguisse uma linhagem dominante e, portanto, passível de ser copiada como modelo e exemplo. Inserida no centro, cabia à arte europeia fundar uma tradição que se perpetuaria nos trópicos. Porém, a irreverência das margens reinsereu sua arte em outro patamar, que, à maneira de um palimpsesto, poderia até partir de um modelo disseminado pela cultura europeia, somente para rompê-lo e rasurá-lo.

Esse mesmo sentimento transgressor animou o grupo de teatro mineiro Galpão a ler e a traduzir para os palcos brasileiros um “pequeno” romance europeu: *O visconde partido ao meio* (1952), de um grande escritor italiano do século XX, Italo Calvino. Mas a passagem de um sistema de signos a outro, a passagem da palavra impressa ao corpo e à voz do ator, não se efetuará por meio de uma simples tradução: para apresentar ao público brasileiro a história de um visconde partido ao meio,

o grupo Galpão precisou abalar o rígido limite do texto, apropriando-se dele para, em seguida, rasurá-lo e recriá-lo.

Diante desse contexto, este artigo propõe-se a apresentar uma análise de *Partido*, espetáculo teatral do grupo Galpão, de Belo Horizonte, concebido a partir do romance *O visconde partido ao meio*, de Italo Calvino. Para isso, discorreremos sobre a recepção dessa obra na Itália, bem como sobre sua recepção no Brasil, para, assim, realizarmos um estudo comparativo entre o romance e o espetáculo sob o ponto de vista teórico da tradução como transgressão e criação. O espetáculo será estudado considerando, sobretudo, o vídeo de uma montagem da temporada de estreia, realizada no período de maio a junho de 1999 no teatro Wanda Fernandes, em Belo Horizonte, além do texto escrito da peça publicado em 2007 e do *Diário de montagem do espetáculo Partido*, de Cacá Brandão, de 2014, que reúne informações sobre o processo de criação do grupo.¹

1 Da Itália para o Brasil: a recepção de *O visconde partido ao meio*

Após ter trabalhado durante dois anos na escrita do romance *I giovani del Po*, Italo Calvino recupera sua veia fantástica, considerada por alguns críticos e colegas² mais adequada ao seu temperamento e ao seu estilo de escritor, com *Il visconte dimezzato* (1952). No entanto, se o primeiro livro gerou dúvidas e hesitações sobre sua publicação,³ o segundo foi logo muito bem acolhido, tanto pelos amigos da área editorial que, como Elio Vittorini, encorajaram Calvino a publicá-lo imediatamente, quanto pelos críticos, que, logo após a publicação de *Il visconte dimezzato*, em março de 1952, escreveram uma enxurrada de resenhas e artigos.

¹ Agradecemos a Tiago Carneiro, do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto (CPMT), pelo gentil auxílio com o material sobre o espetáculo *Partido*.

² Referimo-nos mais especificamente a Cesare Pavese, escritor italiano que, de certa forma, consagrou o jovem Calvino como escritor de histórias com teor fantástico e fabular, quando publica uma resenha à sua primeira obra, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), comparando Calvino a um “esquilo da pena”.

³ O romance *I giovani del Po* permaneceu na gaveta do escritor, tendo sido publicado postumamente nas obras completas organizadas por Bruno Falcetto, Claudio Milanini e Mario Barenghi (CALVINO, 2010).

Em correspondência datada de 20 de dezembro de 1951, respondendo a uma carta de Vittorini que expunha um julgamento favorável à publicação do *Visconte*, Calvino demonstra sua hesitação em publicar como livro um texto que considerava, àquela época, “menor”: “Caro Elio, estou felicíssimo que tenha gostado do *Visconde*. Tenho alguma hesitação em publicá-lo em livro: não é dar-lhe demasiada importância? Não é circunscrever-me em uma zona menor, de ‘divertimento’?” (CALVINO, 2000, p. 332, tradução nossa).⁴ As dúvidas do escritor lígure refletem certa relutância com um texto que escreveu em poucas semanas com o intuito de divertir-se, como confessa em outra carta, destinada a Silvio Micheli de 28 de janeiro de 1952:

Eu trabalhava há anos em um romance com a classe operária e tudo mais, mas ninguém consegue lê-lo até o final porque dizem que é uma chatice, e eu, até que encontre ao menos um leitor, não o publico. No entanto, uma pequena história que escrevi em poucas semanas para me divertir, a história de um visconde que é partido ao meio por um canhão dos Turcos, todo mundo gosta, tanto que me convenceram a fazer um livreto que sairá em março. Mas estou cansado de fazer essas fabulazinhas. (CALVINO, 2000, p. 336, tradução nossa).⁵

Pelo teor dessa carta, reconhece-se no jovem Calvino um interesse por temas sociais e políticos, buscando encontrar um caminho pela vertente neorrealista. No entanto, seu público leitor determinou a tendência estilística que o escritor passaria a adotar. O sucesso de público do *Visconte* fez com que Calvino continuasse se dedicando à escrita fabular, acrescentando ao primeiro livro mais dois: *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959). *O barão nas árvores*, como foi traduzido no Brasil, se tornou um *best-seller* na Itália durante dois anos,

⁴ “Caro Elio, lietissimo che il *Visconte* ti piaccia. Io ho qualche esitazione a pubblicarlo in libro: non è dargli troppa importanza? Non è circoscrivermi in una zona minore, di ‘divertimento’?” (CALVINO, 2000, p. 332).

⁵ “Io lavoravo da anni a un romanzo con la classe operaia e tutto [*I giovani del Po*], ma nessuno riesce a leggerlo fino in fondo perché dicono che è una barba, e io finché non trovo almeno un lettore non lo publico. Invece un raccontino che ho scritto in poche settimane per divertirmi, la storia d’un visconte che viene dimezzato da una cannonata dei Turchi, quello piace a tutti, tanto che m’han convinto a farne un libretto che uscirà a marzo. Ma io sono stanco di fare le favolette” (CALVINO, 2000, p. 336).

o que reitera a preferência do público leitor de Calvino por suas obras fantásticas.⁶

Essa preferência, entretanto, não se restringia ao público italiano. Também no Brasil Calvino começou a ser conhecido por suas obras fantásticas, já que foram traduzidas, primeiro, aquelas que compunham sua trilogia (*Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante*, *Il cavaliere inesistente*), intitulada *I nostri antenati*. Inicialmente, esses três livros tiveram uma tímida expressão no panorama nacional; foram publicados na década de 1970 pela hoje extinta editora Expressão e Cultura, com tradução de Joel Silveira.⁷ Anos depois, no final da década de 1980, as obras de Calvino passaram a ser publicadas no Brasil pela editora Nova Fronteira⁸ e, no caso do *Visconte*, com tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho, em 1988. No entanto, foi somente a partir dos anos 1990, quando uma grande editora, a Companhia das Letras, passou a editar as obras calvinianas, que o escritor alcançou o prestígio e o reconhecimento do público brasileiro.

Enquanto no Brasil a produção calviniana ainda era apresentada timidamente aos leitores brasileiros, na Itália Calvino discutia a possibilidade de vender os direitos cinematográficos de *O barão nas árvores* para a casa de produção de Dino De Laurentiis, fato que se consolidou em 1971. Como as duas últimas obras da trilogia *I nostri antenati* lhe renderam grande reconhecimento, Calvino já não acreditava que seu visconde partido ao meio pudesse ainda suscitar alguma produção importante⁹ (a publicação das obras que seguiram o *Visconte*, de certa

⁶ Em 1963, uma leitora, Antonella Santacroce, escreve uma carta a Calvino, apresentando-lhe um ensaio que havia escrito, no qual fazia apologia às suas narrativas fantásticas e uma invectiva contra a narrativa realista. Nesse contexto, Calvino já havia se resignado e se reconhecido como um escritor cuja função social era divertir (CALVINO, 2000, p. 753-755).

⁷ Em 1970, Joel Silveira traduziu *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente* e, em 1971, *O barão rompante*. Os dois primeiros títulos (ver CALVINO, 1996 e CALVINO, 1997) permaneceram os mesmos na tradução canonizada de Nilson Moulin, enquanto, para a terceira obra, Moulin preferiu traduzir o título como *O barão nas árvores*.

⁸ Entre as obras de Calvino editadas pela Nova Fronteira, destacam-se, além de *O visconde partido ao meio*, *A especulação imobiliária* e *Se um viajante numa noite de inverno*.

⁹ Conforme informações extraídas da carta escrita por Calvino a Eric Linder, seu agente literário, datada de 10 de novembro de 1971 (CALVINO, 2000, p. 1129).

forma, o ofuscaram). Mal sabia o escritor que seu despretenso romance seria adaptado para vários palcos na Itália e também no Brasil.

Foram necessários, portanto, vários anos para que a obra de Calvino se consolidasse no cenário brasileiro, daquela acanhada investida da editora Expressão e Cultura ao relativo sucesso de público e de venda obtido pela Companhia das Letras. Assim, 29 anos depois da primeira publicação da tradução do *Visconde*, essa obra começou a ressoar entre os brasileiros: *O visconde partido ao meio* teve seu título literalmente cortado quando traduzido para o teatro em *Partido*, montagem do grupo Galpão lançada em 1999. O espetáculo nasceu de um encontro feliz e intenso entre o grupo mineiro e o diretor Cacá Carvalho. Foram ao todo 100 apresentações em sete cidades, incluindo uma fora do país – Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro, Florianópolis, Santo André, Porto Alegre e Caracas –, que alcançaram um número de 27.492 espectadores.¹⁰

O processo de criação de *Partido* é apresentado com riqueza de detalhes no *Diário de montagem do espetáculo Partido* (2014), assinado por Cacá Brandão, responsável pela dramaturgia e pelos textos da peça, que foi publicada em livro em 2007 pela editora Autêntica. Nos primeiros encontros entre o grupo de atores e o diretor, não estava definido ainda qual livro de Calvino, dentre os três que compõem a trilogia *Os nossos antepassados*, seria levado aos palcos. Cacá Carvalho já havia trabalhado com *O cavaleiro inexistente* na Itália, mas estava muito interessado no tema do homem partido ao meio. Brandão, por sua vez, entusiasmou-se com o cavaleiro Agilulfo e sua armadura vazia. Chegaram a pensar também em uma narrativa que cruzasse os três livros que Calvino escreveu na década de 1950. Essa hesitação entre uma história ou outra ou mesmo a possibilidade de produzir um encontro entre elas ecoa as palavras do escritor lígure, no prefácio publicado na trilogia, em 1990:

Eu quis fazer delas uma trilogia da experiência da realização como ser humano: em *O cavaleiro inexistente*, a conquista do ser; em *O visconde partido ao meio*, a aspiração a uma completude para além das mutilações impostas pela sociedade; em *O barão nas árvores*, um caminho para uma completude não individualista a ser alcançada por meio da fidelidade a uma autoderminação

¹⁰ Agradecemos a Leticia Leiva, Assistente de Comunicação do Galpão, que, em conversa por e-mail, nos forneceu informações sobre as apresentações do espetáculo *Partido*.

individual: três níveis de aproximação da liberdade. E, ao mesmo tempo, quis que fossem três histórias, como se diz, “abertas”, que antes de mais nada se mantenham de pé enquanto histórias, pela lógica da sequência de suas imagens, mas cuja verdadeira existência comece no jogo imprevisível de perguntas e respostas que suscitam no leitor. Gostaria que pudessem ser vistas como uma árvore genealógica dos antepassados do homem contemporâneo, em que cada rosto oculta algum traço das pessoas que estão a nossa volta, de vocês, de mim mesmo. (CALVINO, 1997, p. 19-20).

Tanto o diário de Brandão quanto o belo texto de Eduardo Moreira, “Cacá Carvalho e um teatro partido ao meio” (2010), revelam que a peça existiu desde o começo como desejou Calvino para suas histórias, tal qual um jogo de perguntas e respostas que investiga as histórias e vivências não só dos personagens de Calvino, mas, sobretudo, dos próprios atores, como queria o diretor. A imagem de “um homem cortado em dois no sentido longitudinal” (CALVINO, 1997, p. 10), que girou por um tempo na cabeça de Calvino até se transformar na história do visconde Medardo, chegou aos palcos brasileiros bem multiplicada: o visconde, interpretado por Paulo André, não foi dividido ao meio; ele se apresenta inteiro no palco, assim como o menino (Antônio Edson). O corpo de cada um dos outros personagens foi dividido e multiplicado pela maquiagem de Mona Magalhães e pelo figurino de Marcinho Medina: o lado direito caracterizava um personagem e o esquerdo, outro. Teuda Bara apresentava-se ora como a ama Sebastiana, ora como um huguenote, e Beto Franco era por vezes Pedroprego e por outras um cavalo, por exemplo. Um encantador jogo de metamorfoses, tão caro a Calvino.

A tradução da narrativa de Calvino para o teatro é marcada ainda pelo acréscimo de dois objetos que acabam se transformando em verdadeiros personagens: o livro e a mala. O livro que o menino carrega na cabeça quase todo o tempo da peça e as diversas malas que os outros personagens arrastam pelo palco, “verdadeiros nichos em que cada ator levava para a cena sua própria ascendência, com fotos e objetos dos antepassados e que constituíam uma espécie de tesouro e fardo pessoal que cada um carregava durante todo o espetáculo” (MOREIRA, 2010, p. 103). O objeto livro e suas páginas multiplicadas no palco e na voz do menino lembram a todo tempo o processo de criação do grupo, ressaltando o trabalho com a metalinguagem, caro também a Calvino. As malas, por sua vez, não deixam esquecer a máxima que norteou a

direção de Cacá Carvalho: “a imersão no pessoal”, a intimidade de cada um levada à cena para a construção dos personagens e de si mesmos, enquanto seres partidos e multiplicados. O espetáculo *Partido* se vale, portanto, da duplicidade dos atores, que representam dois personagens, e da dos objetos que compõem o cenário como uma forma de garantir a saída da limitação de uma representação fiel ao original, ressaltando a própria ambiguidade e a ironia como características essenciais por enfatizar tanto uma postura de interrogação e de busca quanto o duplo sentido e a polissemia das coisas.

FIGURA 1 – Fotografia dos atores no espetáculo *Partido* (1999)



Fonte: Guto Muniz (Fotógrafo).¹¹

O objeto livro surge no espetáculo já no início, quando o menino, depois de ler pausadamente as inscrições nas malas espalhadas pelo palco,

¹¹ As fotos do espetáculo *Partido*, feitas por Guto Muniz na temporada de estreia em 1999, nos foram disponibilizadas com o intuito de pesquisa pelo Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto (CPMT). Algumas dessas fotos também estão disponíveis em: <http://www.focoincena.com.br/partido>. Acesso em: 04 jun. 2019.

passa à leitura das primeiras frases de um livro, o livro de Calvino: “Havia uma guerra contra os turcos. O visconde Medardo de Terralba, meu tio, cavalgava pelas planícies da Boêmia rumo ao acampamento dos cristãos. Acompanhava-o um escudeiro chamado Curzio” (CALVINO, 2007, p. 18). Em *Partido*, o menino, além de narrador da história, é também escudeiro do visconde, que o convida a partir e a acompanhá-lo aos campos de batalha. O verbo partir é explorado em toda sua polissemia, assim como o objeto livro se desdobra em várias metáforas. Partir é também sair do livro, abandonar a leitura por um momento, “virar a página” e se arriscar no imprevisível da guerra e da vida. “O senhor é branco como uma folha de papel” (CALVINO, 2007, p. 19), diz o menino a Medardo, que lhe responde: “Entre a realidade e o sonho não há mais que a espessura de uma folha de papel. Viemos deste livro como você quis. E você, veio de onde?” (CALVINO, 2007, p. 19). O menino ora lê ora carrega o livro na cabeça, e vai narrando a história do visconde e também a sua, na tentativa de encontrar o que lhe falta e, às vezes, desistindo por alguns momentos da leitura, por medo de enfrentar a realidade de sua história de solidão ou de simplesmente se deparar com o perigo da guerra que decidiu encarar. O livro, portanto, é vida e morte.

As malas, que carregam o legado de cada um dos atores e personagens, descortinam um mundo de lembranças e segredos, pedaços de histórias e de vidas de outros tempos que se abrem e fecham; podem ser casas, armas e máquinas, confirmando o poder de metamorfose das coisas, assim como do homem contemporâneo, que está em busca de uma nova forma de se tornar completo ou de assumir a sua incompletude. Cada personagem carrega sua mala como se estivesse prestes a partir para outro lugar, ainda que seja apenas para fora do livro. Se, na narrativa de Calvino, a importância do menino vai crescendo aos poucos, até se tornar o personagem principal do livro, em *Partido* ele divide com Medardo o protagonismo da história. A cena final (FIGURA 2), em que Paulo André, o visconde, se debate no palco, fica nu, fala seu nome e de onde veio, sempre repetindo a palavra “partido”, mostra que o trabalho de criação da peça chegou onde queria o grupo, o diretor e também Calvino: descobrir que o homem é dividido e que na divisão do outro podemos encontrar o traço de nós mesmos, assim como o menino viu sua incompletude no visconde partido ao meio.

FIGURA 2 – Fotografia da cena final do espetáculo *Partido* (1999)

Fonte: Guto Muniz (Fotógrafo).

A cena final do espetáculo *Partido*, lindamente registrada pela fotografia de Guto Muniz, apresenta um tom mais pessimista que rompe, de certa forma, com a característica leve e fabular presente no romance de Calvino. A reconciliação entre as duas partes do visconde Medardo não é indício de um final feliz, pelo contrário, trata-se do reconhecimento do personagem, mas também do ator, de que sempre esteve partido. A composição barroca do cenário e da iluminação do palco parece reforçar ainda mais a sensação de abandono do homem moderno, “sozinho neste mundo cheio de responsabilidades e fogos-fátuos” (CALVINO, 2007, p. 75). Se, na obra de Calvino, o reencontro das duas partes do visconde torna completa e finalizada a história, exceto para o narrador, o menino, que é deixado pelo doutor Trelawney, no espetáculo do Galpão, evidencia-se que a reconstituição do visconde não é suficiente para que o mundo se torne completo novamente.

2 Uma nova poética do sujeito partido e sua tradução teatral

Dividir, recompor; cortar, reconstruir; partir, retornar: esse foi o trabalho empreendido pelo grupo Galpão quando se propôs a traduzir para o teatro o romance de Calvino. A palavra escrita desdobrou-se em inúmeras linguagens, e o corpo do ator passou a se expressar com autonomia e liberdade, sem interferências impositivas do texto de partida. A vida dos atores, sua própria subjetividade e suas experiências, muitas vezes ambíguas e obscuras, foram ao palco com eles, ratificando ainda mais a ideia da fragmentação do homem contemporâneo, como quis evidenciar Calvino em seu romance. Mas, na peça, os conflitos do ator, seus dilemas e contrastes são intensificados, por isso, mais do que longitudinalmente divididos ao meio para interpretar dois personagens (com exceção do menino e do visconde), seus corpos oferecem abrigo ao sujeito ficcional. Expor-se publicamente num palco permite aos atores despojar-se de suas máscaras sociais e experimentar um processo de autoconhecimento, como evidenciou Brandão:

Nes[s]e espetáculo, o ator experimenta um processo de conhecimento de si mesmo através da ação e da imaginação ativa e em guarda diante dele próprio: esse conhecimento é o reconhecimento de uma verdade oculta que faz oscilar as certezas anteriores e encontrar a monstruosidade do mundo que o cerca. Dessa forma, não é o texto de Calvino que vai ao palco. Como um “pré-texto”, o livro funciona como um sino sob cujas badaladas a alma do ator repercute, encontra a frequência de sua própria vida e engravida as falas que virão a sair de seus lábios. Emitidas do palco, tais falas vêm à dramaturgia, horizonte último onde se encontram o mundo do texto, o mundo do teatro e, por antecipação, o mundo do espectador. Desse encontro, partem as milhentas possibilidades de sentido que nem mesmo Calvino imaginou. (BRANDÃO, 2014, p. 114-115).

A tradução¹² do *Visconde* para o teatro permite outra recepção do texto de Calvino: além das palavras, a expressão em gestos, movimentos,

¹² Adotamos o conceito de “tradução” ao invés de “adaptação” para refletirmos sobre o trabalho artístico empreendido pelo grupo Galpão, pois *Partido* constitui-se como outra obra de arte. Nesse sentido, mesmo que os atores e o dramaturgo tenham lido o romance de Calvino em português, também eles precisaram assumir a posição criativa de um escritor/poeta para a realização do espetáculo. Considerando a teoria de Walter

sons e músicas ressoa no imaginário do espectador, atribuindo outras cargas de sentido ao texto literário. Para a montagem de *Partido*, que contou com um primoroso equilíbrio entre a arte e a vida, a imaginação e as possibilidades limitantes da realidade, a poesia e o humor, a tradução intersemiótica e a recriação, os atores participaram com o diretor Cacá Carvalho e o dramaturgista Cacá Brandão na composição do texto dramático e das cenas. Conta-nos Brandão, em seu *Diário de montagem do espetáculo Partido*, que a peça foi se delineando em *workshops*, nos quais todos, juntos, recriavam o *Visconde*:

Arildo começa sua versão: “A história é contada do ponto de vista de um menino, o sobrinho do Visconde...”. O diretor pede para que Arildo repita isso. Arildo se concentra mais na união entre as duas metades do Visconde a partir da paixão delas por Pamela. Teuda lembra que a história acaba quando o Doutor vai embora e o Menino vê o barco partir sem que ele possa ir junto. “Aí está a chave do trabalho”, diz o diretor, “a criança que tudo viu, mas não pode partir com o Doutor”. [...] A primeira chave do diretor, portanto, é a da história de uma criança sozinha virando adulto: “O menino é o próprio Visconde que se partiu na adolescência”. Ele e eu, penso. (BRANDÃO, 2014, p. 11-12).¹³

Desde os primeiros encontros, a constituição de *Partido* revelou-se extremamente desafiadora e, aos poucos, o grupo foi se deslocando do texto para criar; afinal, como dizia Carvalho: “A gente tem de ler o livro, e não ser lido por ele” (BRANDÃO, 2014, p. 12). Nesse sentido, foi justamente por suas múltiplas dificuldades de transposição para o palco (a principal delas: como interpretar um homem partido ao meio?), que o *Visconde* pôde ser considerado o melhor dos textos que compõem a trilogia para ser encenado, pois a tradução, conforme Haroldo de Campos, só pode ser realizável diante de um texto pleno de dificuldades intrínsecas: “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2013, p. 85).

Benjamin e Haroldo de Campos, a tradução reivindica a liberdade criativa do tradutor, o que corrobora a escolha terminológica por nós adotada: a tradução tem autonomia do seu original, já a adaptação, não.

¹³ Os atores mencionados nesse fragmento são Arildo de Barros, que interpretou o Dr. Trelawney e um huguenote, e Teuda Bara, que interpretou a ama Sebastiana e uma huguenote.

Toda tradução, à maneira da literatura, deve usar a linguagem de forma ativa e transformadora. Haroldo de Campos, em seu texto “O que é mais importante: a escrita ou o escrito?”, apropria-se da expressão de Walter Benjamin “redoação da forma” [die *Wiedergaber der Form*] para sintetizar o trabalho do tradutor, pois cabe a ele dar ou redoar a forma (cf. CAMPOS, 1992, p. 78). Para traduzir é necessário, portanto, um trabalho transformador e transcriativo da linguagem, que deve priorizar a forma ao invés de um sentido puramente comunicacional. Ora, tal foi o propósito do espetáculo assinado pelo grupo Galpão: o romance de Calvino ultrapassa o plano verbal ao assumir os palcos, alterando, inclusive, a forma, o gênero textual.

Para Benjamin, a tradução tem uma função redentora e apresenta-se como uma manifestação da vida, da sobrevida do original. Esse pensamento, que se refere à tradução de uma língua para outra – o texto de Benjamin, “A tarefa do tradutor”, é publicado em 1923 como prefácio às suas traduções de poemas de Baudelaire – é muito profícuo para pensar também a tradução de um sistema semiótico a outro, que é o caso de *Partido*. Constituir-se como uma sobrevida do original parece-nos pertinente para pensar o trabalho do Galpão com o romance de Calvino, pois o espetáculo, assim como argumentou Benjamin sobre o essencial numa obra de arte, não se preocupa com o que é comunicado, mas com o “inapreensível, o misterioso, o ‘poético’” (BENJAMIN, 2011, p. 102). E, em uma tradução, segundo Benjamin, o “poético” só poderia ser restituído se o tradutor se tornasse um poeta ele mesmo e, assim, reconstituísse o original na língua da tradução. A “tradução como forma”, portanto.

Uma vez que decorre do original, para o pensador alemão, a tradução garante-lhe uma sobrevida em outra cultura, não havendo, assim, uma preocupação com a restauração de um sentido primeiro; pelo contrário, a tradução deve procurar chegar a uma espécie de metamorfose do original, que, dada a “lei de sua traduzibilidade”, reivindicaria ser traduzido, mantendo sua sobrevivência histórica:

A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir das fontes, sua configuração na época do artista, e o período de sua “pervivência”, em princípio eterna, nas gerações posteriores. [...] Nelas [nas traduções], a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento. (BENJAMIN, 2011, p. 105).

A tarefa do tradutor, para Benjamin, portanto, não é simplesmente mediar ou reproduzir sentidos, mas exprimir, por meio do novo texto, a intimidade das línguas – e, portanto, também das artes – que não são estranhas entre si; “é redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação” (BENJAMIN, 2011, p. 117). Essa intimidade não pressupõe a semelhança entre a tradução e o original, mas uma afinidade em suas intenções, que não se mostram nas línguas tomadas isoladamente, mas em suas metamorfoses. A língua pura de que trata o pensador é o que toda língua “quer-dizer”, um anseio que se repete constantemente nas línguas, uma semente que nelas se oculta porque é incomunicável. A tradução é que apresenta e atualiza esse segredo.

Quando recusa o papel secundário, de servidão, e se assume como recriação, a tradução revela essa intimidade. Assim, a obra de partida passa a ser devedora de sua tradução, pois é esta que lhe permite o desvelar da língua pura, espaço potencial da retomada das diferenças. *Partido* é, assim, uma tradução rasurada de *O visconde partido ao meio*; trata-se de um processo no qual os integrantes do Galpão, ao se tornarem leitores de Calvino, viraram a página e se propuseram a criar. Se levar o *Visconde* para os palcos revelou-se um propósito desmedido, se era impossível ser fiel ao escritor italiano, restava somente traí-lo.

Paul Ricoeur, em seu texto “O paradigma da tradução” (2011), propõe substituir a alternativa especulativa traduzibilidade *versus* intraduzibilidade para a alternativa prática fidelidade *versus* traição. Embora Ricoeur opte por nomenclaturas que apresentam historicamente uma carga semântica específica, ele ressignifica, em alguma medida, tais termos ao chamar de fidelidade a parte traduzível do original, enquanto que traição seria o lugar da intraduzibilidade. No entanto, diante da intraduzibilidade da obra, o tradutor seria desafiado, traindo-a por consentir uma perda, mas, ao mesmo tempo, aproveitando tal momento para se colocar como criador. Nessa perspectiva, ao traír Calvino, o grupo Galpão produziu outra obra de arte.

Contra toda a tradição da imitação, de uma tradução fiel e que copia o original, Ricoeur propôs, assim como Benjamin, uma nova poética do traduzir pautada na produção da diferença, quando o tradutor toma o seu lugar de criador. Apropriando-se da tradução como um espaço de experimentação, o tradutor permitirá que as línguas/artes se choquem, que suas diferenças abalem violentamente uma a outra, ampliando nosso

modo de ver, como considerou Carvalho: “O modo de ‘ver’ no teatro, tão diferente da literatura, às vezes nos ajuda a ver melhor a vida” (BRANDÃO, 2014, p. 115).

Do texto para o palco houve um trabalho de transformação e renovação, que permitiu ao grupo Galpão, após o encontro com Calvino, ir além dele, em alguma medida romper com ele, recordando que, para o espetáculo funcionar, é necessário partir, ir embora, “virar a página” e novas palavras procurar: palavras que se adequassem ao público brasileiro, palavras que representassem os anseios e as histórias dos atores, palavras que refletissem a cor e o tom do Galpão. Por isso, o grupo rompe com a quarta parede fazendo com que o espectador tome o seu lugar na peça e se reconheça também partido, fragmentado, incompleto:

Vem te encontrar
Partido ao meio
Tuas palavras vem procurar
Vem te recordar
Partir
Teu rosto é nuvem
Se desmancha no ar
E o tempo é um rio que
Não podes deter, vem. (CALVINO, 2007, p. 18).

A voz do coro e o seu convite à incompletude que abre o espetáculo é também a voz de encerramento da peça, voz que recorda que tudo é ficção, voz que afirma o fim do livro, o fim da peça, voz que reitera a necessidade da diferença:

Vamos, o livro acabou, ficaste só
Anda, vai, o livro acabou
Logo, vai, quem foi que disse
Que eu te queria igual a mim? (CALVINO, 2007, p. 76).

Se o espetáculo não precisa ser igual ao livro, nem o menino igual ao visconde e tampouco o espectador igual ao autor, é porque “a página precisa ser virada para que a fábula prossiga” (CALVINO, 2007, p. 22).

Assim, a história do visconde Medardo de Terralba, que foi partido ao meio por uma bala de canhão em uma guerra contra os turcos, está também no palco, mas em sua sobrevida. Partido em duas metades, o visconde volta para casa – primeiro apenas sua metade má, o Mesquinho,

e depois a outra, o bom. A Calvino interessa, mais que essa dicotomia, a divisão e a incompletude, que representam bem o homem contemporâneo à escrita do romance, saído do pós-guerra mutilado e incompleto. Em *Partido*, também são estes os aspectos que mais importam; o excesso de bondade é tratado com humor, inclusive pela plateia. Encontram-se, também no espetáculo, o carpinteiro Pedroprego, cujas forcas destroem mais papéis do que pessoas, Pamela e sua família, o Dr. Trelawney, os huguenotes e os leprosos, de forma que a sequência narrativa do romance de Calvino não sofre muita interferência. A sobrevida que o espetáculo apresenta está no potencial dos objetos cênicos, no trabalho criativo dos atores e do diretor, que se entregam em suas subjetividades, e na compreensão de que a totalidade, a inteireza e a completude são inalcançáveis também no Brasil, na virada do milênio. Conforme argumentou Brandão, dessa maneira ele e o grupo puderam construir um trabalho “com melhor entendimento, agilidade e liberdade” (BRANDÃO, 2014, p. 63).

Ao final do romance de Calvino, o visconde se torna novamente um homem inteiro, uma mistura de maldade e bondade, mas, como alerta o menino narrador, “com a experiência de uma e de outra metade refundidas, [...] devia ser bem sábio” (CALVINO, 1997, p. 111). O Dr. Trelawney, que havia se tornado por um tempo o companheiro do menino, parte para a Austrália com o capitão Cook em um navio cheio de marinheiros, e o menino descobre-se um contador de histórias de si mesmo e se embrenha no bosque, sem conseguir partir. Em *Partido*, Medardo não suporta mais a divisão ao meio e, no palco cheio de ossos espalhados, revela-se Paulo André e parte, jogando fora o livro – “Jogue fora o livro, Menino” (CALVINO, 2007, p. 73), diz o visconde. O menino permanece, abraça o visconde e entrega-lhe uma vela, mas, ao se perceber sozinho, ele interpela, receoso, seu tio, o visconde Medardo. Chegou-lhe, porém, a hora de crescer: o menino, que começara a peça como uma criança que se julgava completa, em Terralba, terra do alvorecer, a termina como uma pessoa adulta, sob um pôr do sol, e reconhece-se, nesse momento, também ele partido, incompleto.

FIGURA 3 – Fotografia dos atores no espetáculo *Partido* (1999)



Fonte: Guto Muniz (Fotógrafo).

Se o encontro entre o menino e o visconde é uma dilaceração, como anuncia Calvino na epígrafe deste texto, o encontro entre o grupo Galpão e Calvino não poderia ser diferente. O contato entre as duas artes culmina também em um dilaceramento, em uma explosão, que permitiu ao grupo transformar o texto de partida, acrescentando a ele outras vozes, outros sentidos sociais e culturais. Se a arte da América Latina se colocou, durante muito tempo, como tradutora da cultura europeia, o grupo Galpão, mesmo aparentando ir ao encontro dessa premissa num primeiro momento, posiciona-se de forma transgressora ao rasurar sua origem e impor-se com uma obra autêntica e livre.

Referências

- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. *In: BENJAMIN, W. Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas cidades: Ed. 34, 2011. p. 101-119.
- BRANDÃO, C. A. L. *Diário de montagem do espetáculo Partido*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2014.
- CALVINO, I. I giovani del Po. *In: CALVINO, I. Romanzi e racconti*. Organização de Bruno Falchetto, Claudio Milanini e Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2010. v. 3, p. 1011-1126.
- CALVINO, I. *Lettere: 1940-1985*. Organização de Luca Baranelli. Milão: Mondadori, 2000.
- CALVINO, I. *O visconde partido ao meio*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CALVINO, I. *Os nossos antepassados*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CALVINO, I. *Partido*. Adaptação e dramaturgia por Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica: PUC Minas, 2007.
- CAMPOS, H de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. *In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 77-104.
- CAMPOS, H. de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? *Revista USP*, n. 15, p. 78-89, 1992. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i15p76-89>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25669> Acesso em: 25 fev. 2019.
- MOREIRA, E. Cacá Carvalho e um teatro partido ao meio. *In: MOREIRA, Eduardo. Grupo Galpão: uma história de encontros*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010. p. 98-105.
- RICOEUR, P. O paradigma da tradução. *In: RICOEUR, Paul. Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 33-57.

Recebido em: 1º de março de 2019.

Aprovado em: 16 de julho de 2019.