

# POÉTICA E TRADUÇÃO TEATRAL: “OS GIGANTES DA MONTANHA” DO GRUPO GALPÃO (2013)

Anna Palma, Amanda Bruno de Mello<sup>1</sup>

**RESUMO:** Em junho de 2013, o Grupo Galpão estreou o espetáculo *Os gigantes da montanha* (no original, *I giganti della montagna*) – peça que o italiano Pirandello (1827-1936) deixou incompleta –, tendo como texto de base a tradução feita por Beti Rabetti em 1991 e publicada em 2005 pela 7Letras. Este artigo analisa a poética da tradução textual realizada por Rabetti, assim como da tradução intersemiótica realizada pelo Galpão na passagem do texto escrito à peça, que é uma combinação de linguagens verbais e não verbais. Elementos relativos à recepção do texto e da peça também foram considerados. Como fundamentação teórica, foram utilizados os conceitos sobre a linguagem teatral desenvolvidos por Tadeusz Kowzan, além das classificações de traduções elaboradas por Peeter Torop e as considerações de Zurbach e Barbosa sobre as diferenças entre o texto teatral para a leitura silenciosa e aquele para a encenação.

**PALAVRAS-CHAVE:** poética; tradução teatral; Luigi

Pirandello; “Os gigantes da montanha”; Grupo Galpão.

**ABSTRACT:** *Os gigantes da montanha* (*The mountain giants* or *I giganti della montagna*, in its original language) by Brazilian theater company Grupo Galpão premiered in June 2013. It was based on the translation made by Beti Rabetti in 1991 and published in 2005 by 7Letras of the play - left incomplete - by Luigi Pirandello (1867-1936). This article analyses the poetic of the textual translation of Rabetti as well as the intersemiotic translation of Grupo Galpão from the written text to the play, which is a combination of verbal and non-verbal languages. Some elements related to the play as well as to the text reception were also considered. Besides the considerations of Zurbach and Barbosa on the differences between the theatrical text for silent reading and the one for staging, the concepts about theatrical language developed by Tadeusz Kowzan and the classification of translation types elaborated by Peeter Torop, represent the theoretical framework for this work.

**KEYWORDS:** poetic; theatrical translation; Luigi Pirandello; “The mountain giants”; Grupo Galpão.

<sup>1</sup> É doutora em Estudos da Tradução pela Pós-Graduação em Estudos da Tradução (UFSC). Atualmente é professora adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, e suas linhas de pesquisas principais são: poética da tradução, estudos da tradução, Giacomo Leopardi (participa da equipe que está traduzindo o *Zibaldone di pensieri* ao português brasileiro), Romantismo europeu (em 2012-3 colaborou na organização e tradução de uma antologia bilíngue, publicada pela Autêntica editora), tradução teatral de autores italianos (participa do NTT – Núcleo de Tradução Teatral – da UFMG e tem orientado alunas em pesquisas sobre a tradução de peças, no Brasil, de Luigi Pirandello).

O Grupo Galpão, de Belo Horizonte (MG), “é uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro. Criado em 1982, o grupo desenvolve um teatro que alia rigor, pesquisa, busca de linguagem, com montagem de peças que possuem grande poder de comunicação com o público”<sup>2</sup>. Durante o primeiro semestre de 2013 o Grupo apresentou, em Belo Horizonte, uma tradução teatral da obra de Luigi Pirandello (1827-1936) *I giganti della montagna* (figuras 1 e 2)<sup>3</sup>. O espetáculo se tornou a ocasião para discutir a tradução teatral para o público brasileiro contemporâneo, de autores já consagrados ou de obras clássicas, com a perspectiva de aproximar conceitos teóricos da tradução teatral e literária à realização da mise-en-scène, analisando as escolhas das diferentes linguagens envolvidas no teatro<sup>4</sup>.



Fig. 1

*Os gigantes da montanha* é o último dos mitos teatrais aos quais Pirandello se dedicou. É dividido em três atos que foram publicados separadamente. O primeiro, com o título *Os fantasmas*, em 1931, o segundo em 1934 e o terceiro, que o autor italiano não conseguiu terminar, mas cujo final foi comuni-

<sup>2</sup> Citando as palavras do site da companhia, disponível em <<http://www.grupogalpao.com.br/port/ogrupoo/>>. Acesso em: 27/12/2013.

<sup>3</sup> Todas as figuras neste artigo estão disponíveis em: <[https://www.google.com.br/search?q=os+gigantes+da+montanha&espv=210&es\\_sm=93&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=SNm9UpibA8\\_ukQff4oCIAg&ved=0CAkQAUoAQ&biw=1366&bih=642](https://www.google.com.br/search?q=os+gigantes+da+montanha&espv=210&es_sm=93&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=SNm9UpibA8_ukQff4oCIAg&ved=0CAkQAUoAQ&biw=1366&bih=642)>. Acesso em: 27/12/2013.

<sup>4</sup> Essas análises e observações foram em parte discutidas durante os encontros do grupo de estudos do NTT (Núcleo de Tradução Teatral), criado em 2013 na Faculdade de Letras da UFMG.



Fig. 2

cado ao filho. Esta última parte foi publicada, portanto, de forma esquemática, segundo as anotações que Stefano Pirandello produziu da narração do pai morrente, sob o título *IV Momento (ricostruito)*. Foi representado pela primeira vez, na Itália, em 1937.

A peça narra a história de uma companhia de atores dirigida pela Condessa Ilse, determinada a levar aos palcos uma única obra: *A fábula do filho trocado*<sup>5</sup>. Trata-se de um gênero que não encontra mais sucesso no público do teatro e o grupo, que já não consegue mais representar esta peça, se dirige para a Vila (casa senhorial fora da cidade) dos Scalognati. É uma construção velha e decadente, habitada por estranhas figuras e na qual acontecem singulares prodígios, tudo sob a “direção” de um mago: Cotrone. O mago convida Ilse e sua companhia a ficarem na Vila e a representarem a *Fábula do filho* para os seus moradores. Ilse, porém, não aceita. Ela quer representar para um público verdadeiro, e acha que ainda existe a sensibilidade para apreciar a poesia e a alma do jovem poeta que a escreveu, que já morreu. Os únicos habitantes nas cercanias são os gigantes da montanha, e Cotrone propõe levar até eles a peça. Mas os gigantes, que levam uma existência unicamente ligada à dimensão material, não estão interessados mais à arte. Eles, mesmo assim, acham que a companhia pode se apresentar para o povo durante uma festa de casamento que estava para acontecer. Seguir a sugestão dos gigantes, ou seja, levar uma peça escrita para um público sensível e habituado à poesia para ser representada

<sup>5</sup> A versão em português utilizada pelo Grupo Galpão como texto base principal, e também como referência neste trabalho, é a tradução de Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti), publicada pela 7Letras em 2005.



diante de um povo vulgar e completamente despreparado, não pode ser que uma maneira de sancionar a própria morte. Ilse sabe disso, mas mesmo assim, aceita. De fato, ela é brutalmente assassinada e esquartejada apenas o público percebe que a companhia não está disposta a representar e cantar segundo o gosto dele e assim, no epílogo desta última obra pirandelliana, se consuma a tragédia da morte da arte na sociedade moderna.

Sobre tradução teatral, as referências teóricas são poucas, se considerarmos o número de publicações dedicadas aos estudos da tradução. Com tradução teatral estamos aqui nos referindo à tradução de textos teatrais de uma língua e cultura para o teatro de outras línguas e culturas. Teatro como performance no palco, na atuação de todos os atores envolvidos a partir da leitura do texto original, até a realização da peça no tempo e espaço cênicos. Neste trabalho não vamos discutir e citar estudos específicos sobre tradução teatral, nos referindo apenas a autores e publicações utilizados como guias da nossa pesquisa. A nossa análise do espetáculo teatral que o Grupo Galpão está realizando desde o ano de 2013 em vários palcos brasileiros, mas também em praças e lugares públicos, com entrada franca, foi feita com base nos conceitos sobre a linguagem teatral expostos por Tadeusz Kowzan (1968), citado no artigo “Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation”, de Ekaterini Nikolarea (2002). Desse estudo tentaremos traçar, a partir da poética que determinou as escolhas tradutórias no texto de Pirandello ao português brasileiro e da poética na tradução das outras linguagens cênicas realizada pelo Grupo Galpão, os elementos marcantes do conjunto que constitui a tradução teatral de *Os gigantes da montanha*.

Segundo Kowzan (apud NIKOLAREA, 2002), que parte dos estudos sobre teatro da Escola de Semiótica de Praga, a distinção entre signos naturais (ex.: a luz de um relâmpago) e signos artificiais não pertence ao mundo do teatro, apesar de ser comum nos estudos de sistemas de signos. Pareceu-nos uma distinção fundamental, que explica em termos semióticos um conceito muito simples e próprio do teatro já que, conseqüentemente, podemos afirmar: todos os signos, no teatro, são artificiais. Sendo assim, todos eles podem ser controlados e previstos,

na medida em que for possível e previsível, pelas pessoas envolvidas na realização de uma peça.

Se todos os signos são artificiais, necessariamente todos adquirem uma função comunicativa, expressão da arte polissêmica do teatro. Kowzan distingue e lista treze sistemas de signos, pertencentes a duas categorias principais: a) a categoria dos signos auditivos; b) a categoria dos signos visuais. Essas categorias são ulteriormente divididas em:

1. Signos auditivos do texto falado, emitidos pelos atores. Existem somente no tempo (palavra e tom);
2. Signos visuais chamados “expressões do corpo”, se encontram no corpo dos atores, e existem no tempo e no espaço (mímica, gesto e movimento);
3. Signos visuais, chamados “aparência exterior do ator”, situados também no ator, porém existem somente no espaço;
4. Signos visuais, chamados “aparência da cena”, se acham exteriormente aos atores e existem no tempo e no espaço (objetos de cena, cenários, iluminação);
5. Signos auditivos, chamados “efeitos sonoros não articulados” que estão externamente aos atores e existem somente no tempo (música, efeitos sonoros).

Todas as categorias acima contribuem à realização de uma peça teatral e, considerando que uma peça é normalmente baseada em um texto verbal escrito, então um texto teatral pode ser considerado como um sistema de linguagens verbais e não verbais, de códigos linguísticos e extralinguísticos, explícita ou implicitamente presentes. Nos textos teatrais modernos, o próprio autor muitas vezes aponta os objetos de cena, sua posição, a roupa das personagens, a música e o ritmo, a iluminação e os cenários. Mas mesmo nos casos em que essas linguagens não são comunicadas verbalmente, elas são, podemos dizer, fruto da(s) leitura(s) do texto, feita(s) pelos atores, diretores e todos os técnicos envolvidos. Citando Zurbach (2007, p. 23): “Quer destinado à leitura, quer destinado ao palco, o texto de teatro mantém a sua condição, a sua função implícita”.

A combinação de todos os códigos presente na representação teatral pode ser considerada, a nosso ver, a poética de um texto teatral, que se realiza

completamente no momento em que é colocada em ato, e que é uma e múltipla ao mesmo tempo, já que seu desempenho é o resultado de combinações de diferentes signos presentes no tempo e/ou no espaço. E a tradução teatral?

A tradução teatral pode ser considerada a tradução dessa poética? Parece lícito colocar como premissa que a tradução de um texto teatral para outra língua e cultura deveria considerar como estratégia principal a recodificação de tal poética, ou a tradução de todos os códigos, e de suas combinações, presentes explícita e implicitamente no texto original. Mas isso, no teatro, é algo sempre muito relativo. As análises da tradução escrita de Beti Rabetti e do espetáculo de *Os gigantes da montanha* do Grupo Galpão serão utilizadas para apresentar vários aspectos da poética da tradução teatral e algumas possíveis interpretações. Para isso, vamos utilizar os metatextos da tradução escrita e do espetáculo do Grupo Galpão, examinando algumas opções cênicas e textuais de diferentes códigos presentes na peça. O texto original de Pirandello, *I giganti della montagna* (1933/37), será a referência principal para as observações sobre as escolhas tradutórias.

A tradução de *Os gigantes*, realizada por Beti Rabetti e terminada em 1991, foi publicada somente em 2005. Na introdução escrita para o livro a tradutora (responsável também pela dramaturgia da peça realizada em 1991, no Rio de Janeiro, pela Companhia de Encenação Teatral), fala sobre algumas escolhas durante a tradução, justificando-as e listando as principais dificuldades deste trabalho. Destacamos algumas observações nas seguintes citações: “A presente tradução [...] seguiu rigorosamente o texto original de Pirandello, publicado, em sua íntegra, pela Editora Mondadori, de Milão, em 1938” (RABETTI, 2005, p. 7); “Num primeiro momento, traduzi integralmente os originais a partir da leitura direta, em voz alta, para registro em fita cassete” (RABETTI, 2005, p. 9); ela também comenta sobre “algumas questões de difícil tradução: expressões idiomáticas; termos e expressões em desuso; expressões não rigorosamente dialetais, mas extremamente vinculadas ao universo ‘fabuloso’ de um Pirandello siciliano” (RABETTI, 2005, p. 9), que resolveu com a ajuda do filólogo siciliano Ivan Garofalo. Sobre a poética, Rabetti diz: “A tradução preocupou-se em manter o nível poético do

texto, não hesitando mesmo em ‘adequar’ certos termos ou expressões” (RABETTI, 2005, p. 10).

O livro *Os gigantes da montanha*, traduzido e organizado por Beti Rabetti, além de uma introdução sobre o processo tradutório, apresenta vinte e cinco notas de rodapé, sugerindo que o volume foi pensado justamente também para o leitor e não somente para a cena. Essa opção editorial, de texto acompanhado por notas, transforma, a nosso ver, o texto teatral em texto literário, já que sua compreensão depende da leitura de paratexto. Especialmente porque as notas, em sua maioria, justificam escolhas lexicais e do português citando o original que estão traduzindo ou, em outros casos, explicam o significado que um nome de uma personagem tem em italiano e que, conservado na tradução idêntico ao original, não produz a mesma reação no ouvinte brasileiro. A seguinte citação ajuda a entender os diferentes mecanismos de compreensão a disposição do leitor de um texto e do espectador de uma peça teatral e os consequentes cuidados durante a realização de uma tradução para o teatro:

Se pensarmos que um leitor tem a possibilidade de voltar algumas páginas, ou mesmo algumas palavras, e reler um trecho ou outro para facilitar sua compreensão mais adiante, o mesmo não ocorre ao espectador do teatro. Daí a preocupação que o tradutor deve ter em evitar frases longas - não no sentido escolar de períodos sem pontuação, perfeitamente cabíveis nesse caso, mas no sentido de estruturas semânticas que demoram além da capacidade da memória humana para se completarem. Deve-se, ainda, evitar apostos de difícil apreensão, perífrases, frases de articulação oral complicada, transliterações e palavras pouco usuais na língua, uma vez que o espectador não tem a possibilidade de parar para consultar as notas de rodapé, o dicionário ou o próprio texto (ARAÚJO; BARBOSA; LEANDRO, 2008, p. 107).

A nota número quatro, a primeira do texto de *Os gigantes*, é o exemplo que melhor pode elucidar o conceito exposto acima. Nela é explicado o termo “Vila”, com a qual Pirandello começa o texto que descreve o primeiro cenário. De fato, se “Villa” no original não necessita de nota para o leitor italiano, o mesmo não ocorre com o leitor brasileiro. Mas



o que acontece com o público brasileiro da peça? O Grupo Galpão optou pela utilização das falas do texto traduzido por Rabetti, e a palavra vila, no começo da cena, pode ser entendida como o sinônimo de vilarejo pelos espectadores que não conhecem o texto de Pirandello, assim como aconteceu com as autoras deste artigo e todas as pessoas conhecidas que foram questionadas sobre o significado de vila. Essa confusão semântica atrapalhou o entendimento do lugar em que se ambientava a peça, já que ao ouvir falar sobre os habitantes da “vila La Scalogna”, não se imaginava moradores de “uma casa senhorial fora da cidade”, como esclarece a nota da tradutora, mas os habitantes de um pequeno burgo chamado La Scalogna. Sobre o nome Scalogna é importante, também, ressaltar que é um nome próprio na peça de Pirandello que, ao mesmo tempo, é um nome comum em italiano, carregado de todo um significado cultural. Este termo pode ser traduzido com falta de sorte, desgraça, fatalidade, azar.

Outra observação importante sobre os nomes das personagens, é que a grande maioria foi transcrita de maneira idêntica na tradução brasileira, sem indicações sobre a pronúncia fonética nos casos em que a leitura ficaria complicada. Alguns deles tiveram o significado elucidado em nota, como Milordino, do qual se diz que é diminutivo italiano da palavra inglês Milord já nas primeiras páginas em que as personagens são elencadas, enquanto outro nome, Lumachi, recebeu uma nota durante o texto, com a qual a tradutora adverte que “Lumachi é nome falante do personagem, pois lumaca designa lesma, caracol” (PIRANDELLO, 2005, p. 28). Foram traduzidos, ou transcritos, em português, os títulos nobiliários (conde, condessa), o nome Batalha (em italiano Battaglia) e o apelido Velha dado a Carocchia, um dos gigantes da montanha que não comparecerão na peça, já que o último o momento do terceiro ato foi apenas resumido por Pirandello ao filho Stefano. O Grupo Galpão utilizou os mesmos nomes da tradução de Rabetti, sem os gigantes, que não entram como personagens na peça, e algumas outras adaptações (ver a tabela 1).

Sobre a tradução do Grupo Galpão<sup>6</sup>, alguns elementos podem ser salientados pelas palavras gravadas em algumas entrevistas e disponíveis em vídeo na Internet. O diretor musical Ernani Maletta, em entrevista para o programa Bom dia Brasil (Globo Minas), comenta que *Os gigantes da montanha* não é um musical, mas durante a peça são cantadas bem treze músicas. Outra indicação que é apresentada como característica do espetáculo é do diretor Gabriel Villela, que o define como muito barroco, com grandes contrastes nas cores e nas formas “A história é italiana, o jeitinho de contar é mineiro”<sup>7</sup>. Segundo as entrevistas, que ressaltam o caráter “local” da peça de Pirandello, Minas estaria presente em cada parte do espetáculo, até no cenário feito de madeira de demolição.

PERSONAGGI [sem os Giganti]	PERSONAGENS [da peça do Grupo Galpão]
<i>La Compagnia della Contessa:</i> Ilse, la contessa Il conte, suo marito Diamante, la seconda Donna Cromo, il Caratterista Spizzi, l'Attor Giovine Battaglia, generico-donna Sacerdote Lumachi, col carretto Cotrone, detto il Mago	<i>A Companhia da Condessa:</i> Condessa Ilse Conde Diamante Cromo Spizzi Batalha ----- Cotrone
<i>Gli Scalognati:</i> Il nano Quaquéo Duccio Doccia La Sgriccia Milordino Mara-Mara con Fombrellino, detta la Scozzese Maddalena ----- Fantocci L'angelo Centuno e la sua centuria	<i>Os Scalognati:</i> Quaquéo Duccio Doccia A Sgriccia ----- Mara-Mara Madalena Sonâmbula Soldado Mesmas personagens de <i>os Scalognati</i> Anjo 101

Tab. 1

Em outro vídeo oficial, no qual a peça está ainda na fase de preparo, Gabriel Villela diz que o espetáculo já está cenicamente desenhado do começo ao fim, e define a prática na preparação dos atores como “um exercício de estilo, que é um exercício

<sup>6</sup> Durante a pesquisa muitas vezes foi solicitada uma entrevista sobre a peça ao Grupo Galpão, mas nunca obtivemos respostas. Pela falta, por enquanto, no comércio de um DVD com o vídeo da peça, optamos por recursos extra-oficiais, como a utilização de vídeo com entrevistas e partes da peça disponibilizados na Internet, uma gravação do espetáculo feita por uma das autoras deste artigo, por ela transcrita no limite permitido pela qualidade do áudio e com a única finalidade de coletar material para pesquisa.

<sup>7</sup> Disponível em: < <http://globotv.globo.com/rede-globo/bom-dia-minas/v/grupo-galpao-estreia-os-gigantes-da-montanha-em-belo-horizonte/2604609/>>. Acesso em: 27/12/2013.

de imagem, de extroversão do texto, usado a partir do recurso da menor máscara que se conhece no mundo que é o nariz do palhaço, ou de clown, que estão como partes da indumentária criada para o espetáculo”<sup>8</sup>. As personagens da companhia da Condessa Ilse utilizam, de fato, o nariz de palhaço – sobre uma máscara pintada no rosto dos atores – como elemento unificador da condição de ator de teatro e, especialmente, como caracterizador do Grupo Galpão e de suas realizações de peças clássicas da dramaturgia ocidental, de autores como Shakespeare, Molière, Goldoni, Brecht, Tchekhov. No caso de *Os gigantes* de Pirandello, o elemento cômico dado pela mímica e pela máscara dos diferentes “palhaços” na cena não é acompanhado pela alteração das falas das mesmas personagens, que seguem o texto original de Pirandello traduzido “fielmente” pela Beti Rabetti. É o ritmo da cena que foi alterado, através de recursos musicais inseridos em forma de canções, com a função de fazer uma ponte entre as culturas italiana e mineiro-brasileira, mas também como texto para ajudar na compreensão da peça, trabalhando o universo da memória coletiva do espectador através de sons e ritmos. Os recursos podem ser considerados, ao mesmo tempo, intra e intertextos acrescentados pela tradução teatral do Grupo Galpão, já que as músicas são inserções de outros textos e de outros códigos colocados na obra de Pirandello e pertencentes a diferentes culturas, espaços e tempos.

Dentro dos estudos da tradução, a tradução teatral de *Os gigantes da montanha* feita pelo Grupo Galpão deve ser considerada, com base na terminologia com a qual Peeter Torop classifica diferentes tipos de tradução, um conjunto de diferentes traduções. Com certeza, estamos na presença de algo a mais do que a utilização de diferentes códigos utilizados para realizar no palco o texto teatral de Pirandello. O que caracteriza essa mise-en-scène é, sem dúvidas, o acréscimo de elementos ao texto original, em vista do público para o qual o espetáculo foi projetado. Como sabemos, existe a possibilidade de várias traduções adequadas para um mesmo

prototexto (ou texto de partida), e segundo Torop uma tradução é adequada todas as vezes em que a recodificação e a transposição passam pelas fases de análise e síntese conservando as peculiaridades das inter-relações, e isso se torna possível utilizando diversos meios (TOROP, 2010, p. 102). A classificação feita pelo estudioso da Escola de Tartu distingue os tipos de tradução (inter-linguística e intralinguística que sejam) em dois grupos principais. Ao grupo das traduções em que prevalece o plano da expressão pertencem: 1) a *tradução precisa* (interlinear); 2) a *tradução macro-estilística* (conteúdo subordinado à forma); 3) a *tradução-citação* (imita forma e conteúdo lexical); 4) a *tradução micro-estilística* (reproduz na forma a peculiaridade do prototexto). O segundo grupo é composto pelas traduções cuja dominante é o plano do conteúdo, e são: 5) a *tradução descritiva* (paráfrase); 6) a *tradução temática* (reproduz o sentido em uma forma facilmente receptível); 7) a *tradução livre* (o conteúdo do texto é reproduzido de forma livre); 8) a *tradução expressiva* (orientada à recepção, até com meios que não derivam do prototexto) (TOROP, 2010, p. 129).

Durante o espetáculo, a companhia sob a direção de Gabriel Villela introduz também espaços narrativos (que podem ser chamados de metatextos, já que falam sobre a peça) para apresentar e explicar o desenvolvimento da peça dirigindo-se diretamente ao público. Com relação à compreensão da história, os principais são a fala inicial e a que introduz o último ato. Na primeira, a atriz que representa a Sonâmbula, Teuda Bara, cumprimenta o público assim:

Boa noite Belo Horizonte! Nós estamos aqui, nesta praça para celebrar a arte e a vida. Imaginai uma história, em que dois mundos se encontram. De um lado o mundo da magia, governado pelo mago Cotrone e povoado por criaturas estranhas, metade fantasmas, metade fantoche; do outro o mundo do teatro, representado pela chegada da companhia da Condessa Ilse, que insiste em representar a ‘Fábula do filho trocado’. Convidamos a todos a embarcar nessa viagem inacabada do poeta e dramaturgo italiano Luigi Pirandello. Com vocês... [ritmo de tambores ao longe], *Os gigantes da montanha!* [gritos e sons que repre-

<sup>8</sup> Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=Ae3lyaZKODU&list=UUmIG\\_Pm\\_Q6hUjoYkrb6xNGw](http://www.youtube.com/watch?v=Ae3lyaZKODU&list=UUmIG_Pm_Q6hUjoYkrb6xNGw)>. Acesso em: 27/12/2013.



sentam espectros e fantasmas]<sup>9</sup>.

Nessa oração introdutória é nomeada, pela primeira de inúmeras vezes, a “Fábula do filho trocado” [La favola del figlio cambiato], intra e intertexto de uma peça em versos de Pirandello, já que partes dela são também representadas pelos atores da companhia da Condessa dentro da atuação de *Os gigantes*. Na introdução a sua tradução, Beti Rabetti conta que elaborou notas com traduções de partes da fábula sempre que julgou necessário para melhor entendimento de algumas passagens da peça, ou para a caracterização de certas personagens (RABETTI in PIRANDELLO, 2005, p. 10-1). Essa “ajuda” não foi praticada, porém, pelo Grupo Galpão, que talvez não o tenha considerado como um elemento importante para a compreensão global de *Os gigantes da montanha*.

O metatexto que introduz a parte final é uma fala da personagem Cromo que, com uma entonação menos empostada, diferente da que tinha usado até então, recita:

‘Eu tenho medo’. Essas foram as últimas palavras escritas pelo poeta e dramaturgo italiano Luigi Pirandello, criador da fábula *Os Gigantes da Montanha*. A cena final, em que Ilse é esquarterada pelos Gigantes, não chegou a ser escrita, tendo sido apenas relatada por Pirandello ao seu filho, Stefano, na véspera do dia da sua morte, em 10 de dezembro de 1933. Apenas o nosso autor ficou em frente. A partir desse momento, nossas palavras também se dissolvem em uma língua inventada, como em um verdadeiro sonho do poeta<sup>10</sup>.

Será, de fato, um granelô imitação da língua grega, falando sobre teatro, o “idioma” da parte final da peça em que cores, gestos e músicas adquirem ainda mais conotações simbólicas apelando à memória cultural dos espectadores que, portanto, decifram a peça com base em seu conhecimento de mundo (ver figuras 3 e 4).

Depois da apresentação acima transcrita, Cromo anuncia: “A representação da companhia para



Fig. 3



Fig. 4

os gigantes ou a trágica morte de Ilse”. A primeira música escolhida para a parte final é a canção ‘*Osurdato Nnammurato* [O soldado enamorado] em napolitano, as outras, utilizadas para fechar o espetáculo, são *Bella ciao*, que no fim vira *Il mondo*, duas canções italianas. Sobre *Bella ciao*, é importante ressaltar que, para os italianos, é um símbolo político de resistência na luta contra o fascismo durante a segunda grande guerra, ainda hoje cantada nas manifestações de rua na Itália e também em outros países da Europa, sempre com a mesma conotação política.

A tradução teatral do Grupo Galpão adquire, em certos aspectos, a forma própria de uma poética do “burlesque”. De fato, os recursos musicais para cativar o público que poderia não gostar de

<sup>9</sup> Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=x928rjQhxYc>>. Acesso em: 27/12/2013.

<sup>10</sup> Transcrição da gravação feita pelas autoras deste artigo.

uma peça de difícil compreensão, como *Os gigantes da montanha*, a transformam em uma inversão paródica da mensagem pirandelliana. Para melhor entender, citamos em seguida alguns fragmentos da “ação do terceiro ato” da tradução de Beti Rabetti.

Assim, os atores sentem-se mortificados ao perceber que aquelas pessoas não têm a mínima noção do que sejam as representações teatrais e se sentem pior ainda quando alguém, que teria ouvido falar alguma coisa sobre o assunto, se destaca e envolve todos os demais, dizendo que o teatro é uma grande diversão. Compreende-se, então, que se referem ao teatro de bonecos, com as suas bastonadas na cabeça e nos lombos, ou então, às bufonarias dos palhaços, ou às exposições de bailarinas e cantoras dos cafés-concertos (PIRANDELLO, 2005, pp. 125-6).

“- Mas quem é? O que é que ela está querendo? – pretendem que a Condessa pare de declamar, tão inspiradamente, aquelas palavras incompreensíveis: desejam que ela cante uma bela cantiga e que dance para eles. Contrariados pela tenacidade de Ilse, começam a ficar furiosos (PIRANDELLO, 2005, p. 129).

O Conde, voltando a si, grita sobre o corpo da mulher, dizendo que os homens haviam destruído a poesia no mundo. Mas Cotrone entende que não é o caso de culpar ninguém pelo que aconteceu. Não, Não é que a poesia tenha sido rejeitada, mas apenas isto: os pobres servos fanáticos pela vida, onde hoje o espírito não fala – mas onde algum dia poderá falar – dilaceraram inocentemente, como se fossem fantoches rebeldes, os servos fanáticos da Arte, que não sabem falar aos homens porque se excluíram da vida, mas não o bastante para se contentar apenas com seus próprios sonhos; e que, além disso, pretendem impor, aos que têm outras coisas a fazer, que acreditem nesses sonhos (PIRANDELLO, 2005, p. 130).

Nesses trechos da “ação do terceiro ato” de *Os gigantes da montanha*, se sintetiza todo o significado desta peça de Pirandello, em que se chora pela morte da poesia e do verdadeiro teatro, devido aos “fanáticos pela vida” material, e ao mesmo tempo se culpam os atores-fantoches que se têm distanciado sempre mais do público, servos fanáticos eles também, mas da Arte. Pirandello sugere, po-

demos pensar, que a distância entre esses mundos é provocada pela ignorância pertencente aos dois lados, explicando e ao mesmo modo justificando os comportamentos extremos (dos servos dos Gigantes e da Condessa Ilse) que levam à destruição do elemento mais frágil e delicado, “a poesia no mundo”. Apesar da maneira em que o dramaturgo siciliano tenta justificar o ato brutal com o qual o “fantoche” Ilse é esquarterada, se entende muito bem que a poesia é a única possível vítima da violência do mundo vulgar dos servos, a única possível perdedora e, ainda, que seu desaparecimento seja talvez a única maneira para que haja uma possível reconciliação entre esses dois mundos agora tão distantes, da vida e da arte. Tanto que a morte de Ilse alivia até os outros atores da companhia e o próprio Conde: “Mas será possível perceber que ele, mesmo chorando e prestando seus nobres sentimentos de fidelidade à Poesia morta, sentiu-se repentinamente mais leve, como que liberado de um pesadelo; e assim também está Cromo, como os demais atores” (PIRANDELLO, 2005, p. 130). Mas como o Grupo Galpão “traduziu” tantas sensações e sentimentos que Pirandello previu na atuação do último ato de *Os gigantes*?

Se considerarmos, como hipótese para a análise, como data do fim da poesia a publicação desta obra de Pirandello, o ano de 1936, que é também o ano em que morreu o autor, não podemos que imaginar a representação de *Os gigantes* para o público de hoje senão como uma peça pensada para um público que não conhece a poesia, já que ela “morreu” há quase cem anos. Ou seja, partindo da concepção desta obra pirandelliana, estaríamos vivendo na era post mortem da poesia. A história da companhia da Condessa Ilse, portanto, não pode que ser contada usando as artes tanto desejadas, na obra de Pirandello, pelos servos dos gigantes, que são músicas e canções populares, nariz de palhaço e os outros recursos necessários para divertir uma plateia que foi ao teatro para se divertir, se distrair, para descansar depois de horas de duro trabalho ao qual as necessidades da vida os impelem, em que a poesia não teria como sobreviver pelo simples fato que é de constituição muito delicada e não poderia vencer batalhas brutais, e nem gostaria, pelo seu caráter de não violência que não (re)conhece inimigos.

O Grupo Galpão não traiu Pirandello, o trou-



xe à realidade de seu público, que se divertiu e em algumas ocasiões reconheceu e cantou com os atores as canções introduzidas na tradução teatral da companhia mineira, transportados pelos encantos da cena, feita da magia dos fantasmas de Cotrone e não podendo entender mesmo a *Fábula do filho trocado*, porque impossível de ser compreendida sem as notas explicativas que Beti Rabetti colocou na sua tradução e ausentes na versão original. E só quando o leitor curioso decide procurar e ler integralmente a *Fábula de Pirandello*, ele entende que conhecer ou não essa obra não faz diferença para o público de *Os gigantes*, simplesmente porque não precisa conhecer, simplesmente porque a Poesia já morreu no momento em que a peça é representada no palco, e não ficou ninguém que desejasse sua volta. Quanto apresentado até aqui pode ser resumido com as conclusões que seguem.

Quando se discute uma tradução para o teatro e sua consequente montagem, é preciso ter em mente que o significado da peça é construído pelo conjunto de todos os elementos da encenação, que entram na construção do significado do texto. Mas, por outro lado, também é preciso lembrar que o texto oralizado é efêmero e, portanto, deve ser compreendido imediatamente (BARBOSA, 2007).

Como vimos, na montagem do Grupo Galpão, o texto traduzido por Rabetti não sofreu grandes alterações no que diz respeito à construção frasal ou ao léxico. Algumas delas parecem ter sido feitas com a intenção de aproximar a realidade da Cia. da Condessa à realidade do Grupo Galpão (e do teatro brasileiro contemporâneo), enquanto outras mais estritamente linguísticas adaptam as construções típicas do italiano às do português brasileiro (especialmente no que diz respeito ao uso de possessivos). É o caso de “deveria ter correspondido ao amor do poeta” onde se lia “deveria ter correspondido ao seu amor” (PIRANDELLO, 2005, p. 45).

No entanto, algumas escolhas da tradução escrita foram mantidas na encenação, mesmo que de difícil compreensão. Um exemplo é a fala de Cotrone – “E é preciso que acreditem em você para que acredite em si mesmo?” (p. 21) – que na cena foi resolvida através da entonação e da proximidade dos personagens. Já o problema para o uso da palavra “vila” (‘vilarejo’) no lugar do italiano “villa” (‘grande casa no campo’ ou ‘vilarejo’ mas, neste

caso, o primeiro significado) – que, na tradução de Rabetti, foi acompanhado de uma nota – não foi resolvido na encenação: a impressão que se tinha era de que a Cia. da Condessa tinha chegado a um vilarejo, não a uma casa.

Com relação à macroestrutura, o texto sofreu algumas mudanças significativas, como a diminuição do número de personagens, o corte de falas (principalmente dos personagens secundários) e o enxerto de outras. Em alguns momentos, a peça é interrompida para que o ator que faz o personagem de Cromo explique o que está acontecendo ou que está para acontecer. Especialmente significativa é a sua última fala, que narra o desfecho da história, pois a cena da morte da condessa é representada apenas com o uso do gramelô e com o dilaceramento de um fantoche.

O Grupo Galpão possui um trabalho consolidado local e nacionalmente e uma linguagem própria, espetacular, por isso atrai um público numeroso e fiel para as suas apresentações de rua. Com *Os Gigantes da Montanha* não é diferente, e sua turnê nacional tem sido bem recebida pelo público. No entanto, após assistir à peça algumas vezes e conversar com o público que não conhecia o texto de Pirandello, é possível afirmar que a compreensão primária do enredo não foi possível em todos os momentos da montagem. Pode ter sido uma escolha do grupo e do diretor a de privilegiar, a partir da iluminação, da música, do cenário e do figurino, a percepção sensorial do mistério e da magia que rondam a peça de Pirandello e remetem à Sicília e ao próprio fazer teatral, em detrimento da compreensão do texto. Talvez isto esteja ligado à alegoria da morte do teatro presente na falência da Cia. da Condessa e no final da peça, em que a atriz principal é esquartejada enquanto atuava pelo público embrutecido pelo trabalho.

A grande questão é se essa escolha do Grupo Galpão seria diferente caso uma tradução diferente da peça tivesse sido usada. Parece difícil discutir a adequação de um mesmo texto para a cena e para a leitura silenciosa em uma montagem que não preenche totalmente as lacunas do texto (ou não as preenche de forma a facilitar sua compreensão) e, nesse caso específico, em que medida a versão de Rabetti, com as suas estratégias tradutórias, influenciou a peça do Grupo Galpão.

Pela classificação toropiana das traduções acima citada, poderíamos concluir que a tradução teatral feita pelo Grupo Galpão é a chamada *tradução expressiva*, ou seja, nela foram utilizados até recursos que não estavam presentes no prototexto, já que foi orientada à recepção. Mas, se isso é verdade na tradução da quase totalidade dos treze sistemas de signos no teatro assinalados por Kowzan, pelo que concerne o sistema constituído pelas palavras, podemos dizer que o texto falado foi conservado quase idêntico à tradução ao português de Beti Rabetti, que se manteve “fiel” ao texto original. A do texto falado poderia ser chamada, portanto, uma tradução-citação, com a imitação da forma e do conteúdo lexical. Os outros sistemas de signos utilizados no espetáculo teatral foram, portanto, traduzidos livremente pela companhia mineira pensando no seu público, como o próprio diretor afirmou em suas declarações e ao mesmo tempo, queremos acrescentar, realizando sarcasticamente a mensagem de Pirandello, ou seja, trazendo ao palco o único teatro possível, ainda, segundo a história de *Os gigantes*: o teatro de palhaços, de fantoches e de cantoras bailarinas. Menos pessimista do que o autor italiano, o Grupo Galpão apostou, portanto, na existência de ainda, pelo menos, dois públicos: o conhecedor e o não conhecedor da poesia. E, ainda, na função de educar o povo à poesia através da maravilha que continua sendo, e sempre será, o papel do verdadeiro teatro.

## REFERÊNCIAS:

- ARAÚJO, A. R. G.; BARBOSA, T. V. R.; LEANDRO, M. C. X. As dificuldades de traduzir para teatro: o prólogo das Eumênides de Ésquilo. *Cadernos de Tradução (UFSC)*, Florianópolis, v. 2, 2008. p. 101-124
- BARBOSA, T. V. R. . *Tradução de teatro grego: Édipo Rei, de Sófocles*. In: *Cadernos de Tradução (UFSC)*, v. 2, p. 89-106, 2008.
- NIKOLAREA, Ekaterini. *Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation*. In: *Translation Journal*. v. 6 nº. 4. October 2002. Disponível em: < <http://www.bokorlang.com/journal/22theater.htm>>. Acesso em: 27/12/2013.
- PIRANDELLO, Luigi. *I giganti della montagna* (1933/37). Disponível em: < [http://www.pirandelloweb.com/teatro/1932\\_i\\_giganti\\_della\\_montagna/i\\_giganti\\_della\\_montagna.htm#atto\\_1](http://www.pirandelloweb.com/teatro/1932_i_giganti_della_montagna/i_giganti_della_montagna.htm#atto_1)>. Acesso em: 27/12/2013.
- PIRANDELLO, Luigi. *Os gigantes da montanha*. Trad.: Maria de Lourdes Rabetti. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 07-11.
- RABETTI, Maria de Lourdes. Sobre os gigantes da montanha e sua tradução. In: PIRANDELLO, Luigi. *Os gigantes da montanha*. Trad.: Maria de Lourdes Rabetti. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 07-11.
- TOROP, Peeter. *La traduzione totale*. Trad.: Bruno Osimo. Rev.: Ksenija Eliseeva. Milano: Hoepli, 2010.
- ZURBACH, Christine. *A tradução teatral: o texto e a cena*. Casal de Cambra: Caleidoscópio. 2007.

