

<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2013v1n31p57>

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NAS CARTAS DE ITALO CALVINO

Andréia Guerini
Universidade Federal de Santa Catarina
andrea.guerini@gmail.com

Tânia Mara Moysés
Universidade Federal de Santa Catarina
taniamoyses@uol.com.br

Resumo: Este artigo discute alguns aspectos das contribuições do escritor italiano Italo Calvino (1923-1985) para os Estudos da Tradução, através de ideias sobre tradução intersemiótica contidas em seu epistolário (*Lettere 1940-1985* e *I libri degli altri: Lettere 1947-1981*).

Palavras-chave: Literatura italiana. Carta. Tradução intersemiótica. Calvino.

THE INTERSEMIOTIC TRANSLATION IN THE LETTERS BY ITALO CALVINO

Abstract: This article discusses aspects related to the contributions of the Italian writer Italo Calvino (1923-1985) to the Translation Studies, through the ideas about intersemiotic translation contained in his epistolary (*Lettere 1940-1985* e *I libri degli altri: Lettere 1947-1981*).

Keywords: Italian literature. Letter. Intersemiotic translation. Calvino.

Introdução

A transmutação dos metais de base em ouro, almejada pelos alquimistas medievais e renascentistas, por meio da pedra filosofal ou da quinta-essência, envolvia a combinação de elementos químicos, físicos, matemáticos, místicos etc., incluindo também os artísticos e os semióticos, esses últimos com outras nomenclaturas, mas, como os demais, com a capacidade intrínseca de mudança ou transfiguração requerida pela alquimia.

Se a alquimia (cuja história remonta ao neolítico na linha do tempo) buscava algo *absolutamente mais precioso* em relação aos componentes usados, a literatura conseguiu, na *transmutação* como sinônimo de tradução linguística, segundo Dante, um resultado reverso, isto é, *absolutamente menos precioso* do que o texto original, como afirma no *Convívio* (1304-1307): “[...] sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia (I.VII: 14)¹.

Como se percebe, a inquietude da imperfeição tradutória não deixa de ser uma pendência *ad aeternum*, que se multiplica no leque das novas possibilidades da tradução, não apenas por conta da era da reprodutibilidade técnica, para usar as palavras de Walter Benjamin, mas também pelo *novo* em termos artísticos que essa era permite de maneira indireta.

Não por acaso, o termo *transmutação* continua ainda hoje associado à tradução, mas, desta feita, com referência à transfiguração de signos linguísticos para os não linguísticos e vice-versa, pois é um dos modos como é chamada a tradução intersemiótica² assim definida por Jakobson em seu célebre ensaio “Aspectos linguísticos da Tradução” (1959). Diz Jakobson: “A tradução intersemiótica ou a *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (1969, p. 65) e, como se observa com Umberto Eco em *Dire quasi la stessa cosa* (2003), tem uma abrangência bem mais ampla, entendida como tradução

entre sistemas de signos diferentes, sem que um deles seja obrigatoriamente linguístico.

Dessa forma, o termo *transmutação* sugere à mente uma imagem que já está nela, o que permite sua ressignificação no campo ampliado da tradução, que vai muito além dos aspectos puramente linguísticos. Assim como na alquimia, a tradução intersemiótica situa-se, usando os termos de Eco, muito além da *mudança da substância*, pois requer a *mudança da matéria*. Uma obra pictórica pode ser reproduzida por meio da serigrafia, ou de outras possibilidades gráfico-pictóricas e o que muda aqui é a *substância*, assim como ocorre com a transcrição de um trecho musical em outra tonalidade (ECO, 2003, pp. 255-256). Mas, por exemplo, na representação coreográfica de uma obra pictórica, na interpretação de uma poesia em desenhos ou de um romance em quadrinhos, o que muda é a *matéria*, isto é, haverá uma transmutação (ECO, 2003, pp. 315-316).

Se o fulcro da experimentação alquímica era, ao mesmo tempo, algo concreto e esotérico, apesar de o mundo atual não mais parecer “tão esotérico assim”, há de se refletir sobre o mundo da tradução com algumas “incógnitas”, se não as quisermos denominar “mistérios”, sobretudo porque, muitas vezes, estabelece-se uma relação entre escritor e tradutor (e seus respectivos meios de expressão), obrigatoriamente vinculada ao desenvolvimento científico e tecnológico de cada época, que sobrepuja não apenas anos, mas séculos.

Como alerta José Lambert em *A teoria literária e as dinâmicas da era das mídias – modelos estáticos versus modelos dinâmicos*, embora “as tradições da pesquisa literária [sejam] muito mais ricas na área da comunicação impressa do que nas outras áreas”, a literatura, notadamente no final do século XX, passou a ser abordada como um tipo de comunicação (2011, p. 38). Depreende-se que a literatura se encontra na linha de fronteira e sem volta.

Mas essa constatação já vinha sendo preparada com o cinema, o rádio e a televisão, com a eletroeletrônica a serviço da informática

e da comunicação, e o florescimento e desenvolvimento de todos esses meios, durante todo o século XX, permitiu o entrelaçamento de suas funções, o qual continua em geométrica progressão no primeiro decênio do século XXI. Durante esse período, os escritores têm se ocupado das relações de suas obras ou das obras *dos outros* com as novas formas de expressão e divulgação, diante do panorama aberto para a *transmutação* da literatura escrita.

Alguns experimentaram várias formas de expressão como “transmutadores” (como Pasolini no cinema, por exemplo, com o *Decameron* de Boccaccio), ou como “autores”, como ocorre com Italo Calvino, por meio de seu “direito de autor” sobre a “mudança da matéria” de algumas de suas obras, possibilitada pela tradução intersemiótica, como testemunha em várias cartas de seu epistolário, constituído dos livros *Lettere 1940-1985* (2001) e *I libri degli altri: Lettere 1947-1981* (1991).

As duas obras permitem ao pesquisador ricas escavações em duas minas epistolares que reconstituem, respectivamente, a biografia intelectual de Calvino e o seu trabalho editorial, graças ao princípio de catalogação dos organizadores. Em um universo de 1303 cartas, 150 tratam, direta ou indiretamente, do tema da tradução. O objetivo deste artigo é evidenciar algumas dessas, com o foco para as contribuições do escritor para os estudos de *tradução intersemiótica*.

Lambert afirma que a “extensão do nosso conceito de texto, decorrente dos conhecimentos das áreas da semiótica e dos estudos da comunicação, afeta nossa visão tradicional sobre a literatura ao longo do assim chamado modelo ocidental” (2011, p. 40), e podemos dizer que Calvino também já se inteirava dessa possibilidade, pois, embora falecido precocemente em 1985, ele trilhou os caminhos da “era das mídias”.

Para além da relação da literatura com o cinema e a TV, Calvino já previa, em suas reflexões e expectativas, a literatura combinatória auxiliada por suportes computacionais que viessem a permitir processamento, disposição, consulta e leitura variada de seus “hi-

pertextos”, embora esses ainda percorressem um caminho que ia do suporte manuscrito à impressão: diante disso, preocupado com a fruição da leitura na “multiplicidade” e com a tradução, suas obras são “acionadas” pelos recursos de seus índices, elaborados, poderíamos dizer, por meio do *software* mental do escritor, como se observa em sua obra, de *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (1963), passando com ênfase oulipiana pela narrativa combinatória de *Il castello dei destini incrociati* (1969/1973), *Le città invisibili* (1972) e *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979) até *Palomar* (1983).

No momento em que, segundo Lambert, “estivermos cientes do fato de que a literatura é um tipo de comunicação, não somente a literatura contemporânea se alterará, mas também a do passado: todo o arcabouço conceitual aplicado aos fenômenos literários precisa ser atualizado” (2011, p. 42). Calvino já atentava para a ideia da *literatura como comunicação* em várias cartas, como na de 07 de maio de 1975, destinada à poeta e tradutora Paola Cusumano, sobre um projeto (irrealizado) de uma antologia da revista *Il menabò*:

[...] ho sempre l’impressione che pensate sulla parola in astratto, e non sulla parola che fa parte di una istituzione di comunicazione che è la letteratura, ed è dentro questa istituzione, in rapporto a questa tradizione, cioè in una società concreta, insieme data e in movimento, che sempre si lavora (L, p. 1272)³.

A obra de Calvino repercute essa ideia, inclusive sob o aspecto da *traduzibilidade*, em ensaios célebres como *Sul tradurre* (1963), *L’italiano, una lingua tra le altre* e *L’antilingua* (1965) e *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982), que se confirmam na experiência adquirida ao longo dos 36 anos de trabalho editorial na Einaudi também como tradutor, colaborador, revisor e crítico de tradução, desde as experimentações juvenis

com Pavese até os estudos como escritor-crítico, atento às teorias contemporâneas, mas, sobretudo, ao aprendizado decorrente das afinidades intelectuais com os seus “clássicos”, sobretudo Leopardi, conforme seu testemunho no epistolário e nos ensaios *Perché leggere i classici* (1981) e *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio* (1988)⁴.

Embora o trabalho editorial, segundo Calvino, tivesse permitido sua dedicação mais aos livros dos outros que aos próprios, preferia definir-se como um escritor de contos⁵, não obstante a vasta obra como ensaísta e epistológrafo. Mesmo assim, no período de quatro décadas, ele também escreve comédias, dramas radiofônicos, prosas para teatro, e roteiros e *scripts* para o cinema, séries televisivas, canções e libretos de ópera, reunindo em grande parte um material ainda inédito, além do publicado no terceiro volume de *Romanzi e Racconti* (pp. 441-761), como explica o organizador Mário Barenghi (RR, v. III, p. 1257).

Sucede que o mundo de Calvino já girava em torno da tradução intersemiótica, ainda que imperceptivelmente, na infância, com a fruição das revistas em quadrinhos, no gosto pelo desenho e pela caricatura (que o alcançam na maturidade), para crescer com o interesse pelo cinema que começa na adolescência (comprazia-se em escrever sinopses de filmes) e no sonho de juventude de tornar-se autor de teatro.

Não é de se estranhar que, começando a dedicar-se à narrativa, todo aquele mundo de imagens e movimento lhe despertasse o desejo de escrever. Tanto que, numa carta de 29 de julho de 1946, escreve a Silvio Micheli: “Vorrei farti un articolo *Narrativa come canto, narrativa come simbolo o narrativa come indagine?*: il titolo già spiega di cosa si tratta” (L, p. 162)⁶. Pode-se inferir que, mesmo que intuitivamente, a capacidade de transmutação do texto para além da tradução inter/intralinguística parece algo claro na mente do jovem escritor. Dessa forma, traçamos a seguir alguns testemunhos epistolares de seu caminho pelas trilhas da tradução intersemiótica, para que possamos refletir sobre eles, inclusive

tendo em vista o que afirma Eco nos exemplos acima referidos, quando remete à interpretação – “na passagem de matéria a matéria a *interpretação* é mediada pelo adaptador, e não deixada à mercê do destinatário” (2003, p. 331) – como um dos temas centrais dos Estudos da tradução, assinalando, paralelamente à *transmutação*, um outro termo geral para tradução intersemiótica: a *adaptação*⁷.

Literatura e cinema

Em uma carta de 14 de março de 1953 à roteirista Suso d’Amico⁸, Calvino pede ajuda para negociar a cessão de direitos autorais para a filmagem do conto *Furto in pasticceria*, tendo em vista encontrar-se em seus “*primi passi cinematografici*”, mas também desejando participar da elaboração do roteiro, o que não acontece com sua participação direta no *script*, mas por meio da inspiração em seu texto: o estratagema final do conto, relacionado ao ladrão faminto por doces⁹ foi utilizado em um contexto diferente no filme do diretor Mario Monicelli, intitulado *I soliti ignoti* (1958) e considerado sua obra-prima (Lda, pp. 86-87)¹⁰.

No mesmo período em que se encontra diante da possibilidade da primeira experiência com o cinema, Calvino já se dedica teoricamente ao assunto, fato que se observa na sincronia temática de suas cartas e ensaios: em maio de 1953, ele publica, na revista *Cinema Nuovo*, o ensaio *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, com uma afirmação polêmica: “A me il cinema quando somiglia alla letteratura dà fastidio. E la letteratura quando somiglia al cinema anche” (S, v. II, p. 1888). Manifestando-se contra o uso do dialeto no cinema e dos “*urli incomprensibili di certi film anche buoni*”, anuncia possíveis desdobramentos dessa polêmica (que viria a intensificar-se no debate intelectual sobre a língua, nos anos Sessenta, sobretudo com Pasolini¹¹), bem como propõe a narrativa e o cinema de aventura, os únicos aptos, segundo ele, a serem populares como coisas boas de serem realizadas, mas reco-

nhece que “[...] il bisogno di teorizzarle nasce proprio quando non le sappiamo fare” (S, v. II, p. 1890).

Literatura e televisão

Calvino tem a oportunidade de participar ativamente da elaboração de um dos episódios do telefilme *Boccaccio '70*¹², realizado em episódios, dos quais o intitulado *Renzo e Luciana* (1961), dirigido por Mario Monicelli, é a tradução intersemiótica do conto *L'avventura di due sposi* (publicado em *Gli amori difficili* (1958) e também em RR, v. II, pp.1161-1165). Calvino compartilha o roteiro com Suso D'Amico, Giovanni Arpino e o próprio Monicelli na transmutação de um de seus mais conhecidos contos, que celebra o amor entre Arturo Massolari e Elide, um casal de operários separados pelos turnos de trabalho, cuja ausência individual se manifesta no calor deixado no leito: o mesmo lado da cama é ocupado por um e pela outra, no movimento de chegada e partida.

Antes disso, houve uma troca epistolar com Fernaldo Di Giammatteo (diretor do *Film-lexikon degli autori e delle opere*¹³ e, possivelmente, um mediador para uma proposta anterior de filmagem do conto) como revelam as cartas de 17 de fevereiro e 21 de março de 1959. Nessas cartas é evidente a ideia expressa no ensaio acima sobre a necessidade da dessemelhança estética entre literatura e cinema (subentende-se também o telefilme). A primeira carta é como um miniconto, com toda uma nova ótica sobre o comportamento dos personagens (observe-se que, no telefilme, até seus nomes são outros), aborrecidos mutuamente por um objeto comprado ou por uma melhoria feita na casa (Calvino ainda estava indeciso quanto ao motivo), e com a inclusão de um terceiro personagem (um colega de trabalho do marido como seu “distraído” confidente), mas com o mesmo tipo de final harmônico (não há tempo para discussões, por conta dos desencontros causados pelos períodos laborativos) (L, p. 581).

Na segunda carta, o *incipit* revela a satisfação de Calvino por ter encontrado um efeito cinematográfico para as vicissitudes dos personagens: “Caro Fernaldo, è tutta una questione di illuminazione della camera da letto” (L, p. 582). Diante da impossibilidade de expressar a ideia do calor deixado no leito em signos linguísticos, isto é, com um recurso de *outra substância*, Calvino sugere um recurso com *mudança da matéria*: a cena representativa do sentimento de ausência de cada cônjuge se realizaria por meio de duas lâmpadas colocadas na cabeceira da cama. Ao deitar-se, o primeiro cônjuge apaga a sua lâmpada e se desloca para o lado vazio a fim de apagar a outra, e ali se demora: “Questa cosa è cinematografica perché fa sì que il motivo *solitudine a letto* sia rappresentato non staticamente [...] questa storia che se si spegne da una parte resta accesa dall'altra e bisogna spostarsi per spegnere” (L, pp. 581-582). Além disso, o enredo é modificado com fatos novos representados nas subdivisões do episódio, nas quais os temas principais são a proibição de casamento pela direção da fábrica e, em consequência, a realização da cerimônia em segredo.

Em uma carta de 19 de março de 1961, Calvino escreve a Suso d'amico: “Cara Suso, sono felice se le mie idee saranno utili a te e a Monicelli per l'episodio matrimonial-aziendale” (L, p. 677). Contudo, parece haver uma passagem de ida e volta na gênese de *L'avventura di due sposi*, pois, segundo Barengi, encontra-se entre os papéis do escritor, com “l'aspetto di un trattamento cinematografico un testo di 11 pagine dattiloscritte che narra delle traversie di una coppia di giovani operai che vogliono sposarsi” (RR, v. III, p. 1259). Entre os vários episódios do roteiro fílmico, o último, *Gli orari che non combinano*, constituirá tanto o tema do conto quanto de dois outros textos de Calvino (musicados por Sergio Liberovici), uma cena da ópera *La panchina* (baseada no conto *La villeggiatura in panchina* de Marcovaldo) e da letra de *Canzone triste*, além do episódio televisivo dirigido por Monicelli.

Podemos observar com Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação*, que a experiência acima, nascida de um roteiro cine-

matográfico, mostra que “o cinema é geralmente considerado a mais inclusiva e sintética das formas de *performance* [...] a dança, um musical, um programa televisivo, cada qual tem suas próprias convenções de composição e, inclusive, alguns diriam, sua própria gramática e sintaxe que são operadas a fim de estruturar o significado para o público” (2011, p. 57).

Escrever para a televisão

Calvino tece ideias consonantes sobre a tradução de seus textos em filmes para o cinema e para a televisão, mas também pensa em escrever diretamente para a televisão, como demonstra nas cartas de 08 de fevereiro e 07 de abril de 1954 ao diretor da RAI Sergio Pugliese¹⁴ sobre o roteiro (referente a uma série com um protagonista comum, não publicado) para uma comédia televisiva intitulada *Lo spalaneve sentimentale*. Segundo ele, a fórmula desse tipo de produção não deve basear-se no diálogo teatral, mas no diálogo, na imagem, na ação e no ritmo do conto e deve diferenciar-se do cinema por mover-se em um “espaço simbólico”. Pelos indícios dessas cartas, a representação seria feita em palco de estúdio, pois ele considera a possibilidade da inserção de trechos de filmes para a cena da queda de neve (elemento essencial para o protagonista, como se observa pelo título), visto que sua ideia é para um tipo de ação cômica (inclusive de aventura ou *grand-guignol*) inteiramente redutível a um primeiro plano (L, pp. 392-393).

Diante da repetição enfadonha dos programas de humor da TV atual, o caráter inovador do que Calvino define como um “esperimento da parte mia di racconto per la TV”, move-o no desejo de capacitar-se às possibilidades de expressão abertas por ela a partir dos anos Cinquenta: “M’interessa molto collaborare alla nascita d’un nuovo linguaggio espressivo, che deve parlare a un pubblico così vasto e vario. E l’aspetto ‘meraviglioso’ che ha ancora la TV mi pare quanto mai sollecitante a nuove espressioni di fantasia” (L, pp. 392-393).

Do “texto” cinematográfico para o texto escrito

Parece-nos relevante o fato de Calvino refletir também sobre a tradução intersemiótica, tendo o cinema como origem e o texto como destino, na linha de fogo de uma polêmica editorial, como ocorre em três cartas destinadas a Michelangelo Antonioni¹⁵, datadas de 03, 12 e 30 de outubro de 1962. Na primeira, Calvino alerta o cineasta para a dificuldade técnica em criar uma narração dialogada com o “material bruto” (composto inclusive de roteiros já publicados) fornecido pelo cineasta sobre seus filmes com o objetivo de transformá-lo em um livro do tipo *Quattro film* de Ingmar Bergman (Einaudi, 1961), Seu parecer é curiosamente uma indagação, que já vem precedida da resposta: “La tua poesia è molto più essenzialmente cinematografica, cioè, no affidata alla parola, ma all’immagine, al ritmo, ai silenzi. Come trovare l’equivalente di tutto questo in un libro?” (L, pp. 710-711). Ao tempo em que argumenta sobre a necessidade de encontrar um escritor que saiba preencher algo que foi deixado a cargo da imagem, já que não houve um texto escrito antes do filme, Calvino reconhece nisso a magnitude de Antonioni como diretor, por sua capacidade de “pensar por imagens”, isto é, dizendo o que deseja dizer como algo que surge do contato direto com as coisas. Nessas circunstâncias, Antonioni teria a difícil tarefa de recontar o filme com a mesma visão e sentimento de sua produção, isto é, com a tradução intersemiótica: “Ma capisco che chiedere questo a un regista è impossibile: sarebbe chiederli di tradurre il suo mezzo d’espressione con un altro” (L, p. 711).

Essa carta suscita a irritação do cineasta, como se observa pelas explicações de Calvino na segunda, sobre a polêmica interna na editora a respeito de seus filmes, com o cinema e a literatura exacerbando paixões e traduções nos bastidores da política editorial, pois caberá a Calvino, com o apoio do próprio Giulio Einaudi, o estabelecimento da trégua (L, p. 715), visto que, como se observa pela datação das cartas e pelo teor da terceira, tudo se resolve no

período de um mês: Antonioni se compromete a prefaciá-la obra, e Calvino conclui que a leitura dos roteiros será atraente, porque o leitor terá a lembrança das imagens dos filmes. Assim, *Sei film (Le amiche. Il grido. L'avventura. La notte. L'eclisse. Deserto Rosso)*, será publicado pela Einaudi em 1964 (L, p. 716).

Propostas de tradução intersemiótica: prática e teoria

Literatura e filme épico

As recusas e aceitações de Calvino quanto à tradução de algumas de suas obras para o cinema, ou teatro ou música nos permitem alinhar também algumas reflexões úteis ao campo da teoria da tradução. Curiosamente, a adaptação para o cinema de *Il cavaliere inesistente* (1959), em 1971 (direção de Pino Zac, numa técnica mista que combina atores e desenhos animados),¹⁶ não tem qualquer referência no epistolário, mas há pelo menos quatro cartas que testemunham a possibilidade da tradução intersemiótica do livro e a resposta de Calvino a ela. Na primeira, datada de 05 de fevereiro de 1960, ele escreve a Suso d'Amico para confirmar sua participação como roteirista na filmagem proposta pelo cineasta Duccio Tessari e em seu comentário – “E come [...] si fa a tirar fuori una storia cinematografica plausibile dal più fumistico romanzo che ho mai scritto?” (L, p. 668) – parece haver um tom de falsa modéstia, tanto é que se permite tentar escolher o já consagrado cineasta Ingmar Bergman para a adaptação. Isso ocorre por meio da segunda carta, de 01 de dezembro de 1960, em que ele pede a intervenção do intelectual Giacomo Oreglia (que será mediador entre as culturas italiana e sueca por mais de quarenta anos) para apresentar a Bergman a tradução de Karin Alin (no manuscrito ou em prova, o que mostra sua urgência) para *Il cavaliere inesistente* que está para ser lançada na Suécia e revela sua preferência pelo cineasta, ou seja

pelo transmutador: “Ora, la cosa rivestirebbe una certa urgenza, in quanto Fellini vuole comprare i diritti cinematografici del libro. Se Bergman vi fosse interessato, io cercherei di non fare l’affare con Fellini” (L, p. 667).

Como se sabe, caberá a *Pino Zac* a realização do filme, mas, na terceira carta, de 01 de dezembro de 1967, Calvino responde a Gianni Mantesi¹⁷ sobre sua proposta de adaptação teatral de *Il cavaliere inesistente* com uma récita de marionetes. Segundo Calvino, isso faria da armadura vazia uma marionete, enquanto a guerreira/monja (Bradamente/Teodora), reduzida a uma titereira, teria a sua função de relevo violada, com a destruição do contraste guerra/convento que move o romance.

Diplomaticamente, ele elogia Mantesi – “Sono molto ammirato di come Lei è riuscito a trasformare in teatro *tutto* il mio testo, e a farlo continuare filato senza interruzioni. È veramente una prova di bravura che mi ha lasciato a bocca aperta” – para, em seguida, elencar os defeitos decorrentes da proposta. A partir da contra-argumentação de Calvino, que devolve o datiloscrito ao pretense transmutador de seu livro, no aguardo de “outras propostas” – “Per questo non mi sento, in questa fase, di dichiarare che questo adattamento è ‘approvato dall’autore’” (L, pp. 966-967) –, sintetizamos suas ideias nos seguintes tópicos, que acolhemos como contribuições do escritor aos Estudos da Tradução:

- a. Quando se tratar de um texto pausado, com interrupções e distensões, a sucessão ininterrupta das cenas teatrais causa um *defeito de ritmo* pela densificação exacerbada que subtrai o “respiro” à representação.
- b. A excessiva fidelidade à letra (palavra por palavra) trai o ritmo¹⁸.
- c. Ao ritmo se confia o “tom” do texto.
- d. A “moldura” da narrativa não deve ser quebrada pela artificialidade sobre os personagens ou elementos essenciais do texto, para não descaracterizá-los com a redução do efeito da obra original.

- e. A atenuação do papel do personagem-chave tolhe à narrativa o papel de relevo que ele exerce nela.
- f. Se o texto se baseia em um contraste, esse deve ser mantido.
- g. A fidelidade literal pode agir em detrimento de uma fidelidade mais profunda (L, pp. 965-967).

A quarta carta, dirigida ao compositor Bruno Gillet e datada de 23 de janeiro de 1976 (portanto, de cinco anos após o lançamento do filme de Pino Zac), responde ao projeto de musicar uma adaptação teatral de *Il cavaliere inesistente*¹⁹. Segundo Calvino, a proposta de introduzir os personagens em *flashback* eliminaria o papel dominante do cavaleiro da armadura vazia e também o contraste com seu escudeiro Gurdulù, pois seria um personagem entre os outros; além disso, se a ideia de criar um paralelismo inverso entre os destinos amorosos de Bradamante e Sofronia (como uma variação do “amor-ausência” trovadoresco de Jaufré Rudel) para o adaptador seria essencial, para o autor é acessório. Assim, ele sugere que Gillet procure apoiar sua ideia nos exemplos literários sobre a questão do “amor como distância” em *L’amour et l’Occident* (1972) de Denis de Rougemont.

Essa sugestão ou escolha de Calvino remete à ideia da intenção autoral que é recorrente no epistolário, nas cartas-resposta às resenhas e ensaios sobre seus livros. Evidentemente a questão “intenção do autor” não é o foco deste artigo, mas observamos que aparece muito explícita também nas cartas sobre tradução intersemiótica, como se nota na resposta final a Gillet: [...] ne correspond pas à mes intentions, et ça change tous les rapports entre les éléments de l’histoire. Ton histoire, quoique bien fidèle à ce qui est écrit dans le livre, est une *autre* histoire, comme sens philosophique et comme rythme du récit” (L, p. 1293).

Observamos que essa resposta é coerente com o que foi dito a Gianni Mantesi sobre o papel decisivo dos personagens centrais e sobre a manutenção do contraste quando fundamento do texto, em prol da “fidelidade profunda”.

Literatura e filme de guerra

Assim como na alquimia, que buscava o ouro pela ação de transmutadores reconhecidamente sábios, Calvino parece não confiar a tradução intersemiótica a um cineasta iniciante, como demonstra na carta de 08 de abril de 1974 a Giorgio Viscardi²⁰ sobre uma proposta de adaptação para o cinema de seu livro de estreia, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), quase três décadas após a publicação:

Lei sa della mia forte resistenza interna ad autorizzare una riduzione cinematografica del *Sentiero dei nidi di ragno*. A questi motivi che mi hanno finora trattenuto, s'aggiunge, nel Suo caso, il fatto che Lei è un esordiente, magari una promessa del cinema di domani, mas questo comporta per me una grossa parte di rischio (L, p. 1236).

Entretanto, uma característica fundamental que se observa em Calvino epistológrafo é a sua disposição mental e moral para responder a todos os seus missivistas, tanto que expõe a Viscardi suas objeções sobre filmar sobre o fascismo ou a Resistência com um fechamento à carta amistoso e elegante. Como fazemos no caso das propostas de tradução intersemiótica de *Il cavaliere inesistente*, apresentamos algumas ideias de Calvino sobre os filmes de guerra, como contribuições à história da tradução intersemiótica:

- a. O maior problema em filmes de guerra ocorre quando a ambientação história não convence.
- b. A atmosfera de um bombardeio aéreo sobre uma cidade é difícilíssima de traduzir, assim como os combates para quem não os viveu.
- c. Não incluir um outro texto do autor, aparentemente sobre a mesma temática, para resolver uma batalha, quando esse possui outra chave estilística.

- d. Não se cria um desenho de narrativa cinematográfica, com os seus momentos de tensão e de respiro, quando a fidelidade ao texto leva ao excesso de diálogos²¹.
- e. A ideologia deve brotar apenas dos fatos e das imagens.
- f. Não se deve afastar do texto abrindo o foco para a generalidade, para não ferir a capacidade de persuasão, de convencimento que o original contém (L, pp. 1236-1238).

Como observa Tom Burns, em *Cinematic translation: the case of the war film*, o cinema parece ser um meio ideal para a narrativa de guerra, com os meios visíveis e sonoros para fazer o espectador experimentar a “realidade” do combate, o drama dos personagens e as situações de estresse psicológico. E, quando se trata de adaptações de clássicos literários, o espectador fatalmente deseja observar se há “fidelidade” entre o texto e a cena. E os exemplos de tradução intersemiótica apontados por ele, *Nada de Novo no Front Ocidental* (1928) de Erich Maria Remarque e *Adeus às armas* (1929) de Hemingway (2001, p. 58), lembram a familiaridade do jovem Calvino com a literatura americana, aprendida com Pavese e Vittorini, o que provavelmente o impulsiona para a busca da “fidelidade profunda” nos filmes de seus livros, como reflexo de um modo específico de ver, não só de sua geração, mas de sua época e de sua formação intelectual.

A nosso ver, diante do que Calvino escreve em suas cartas, suas ideias referendam o fato de que uma análise de tradução intersemiótica de um filme de guerra deve ter presente o lugar e o tempo aos quais ela se refere. Essa carta nos permite pensar sobre a análise de um filme (mesmo irrealizado) sobre *Il sentiero dei nidi di ragno*, na qual seriam observadas a ambientação durante a Segunda Guerra e a experiência pessoal de Calvino como *partigiano*, que permeia indiretamente o romance através do olhar do menino Pin, e nela se incluíam, sem dúvida, os recursos técnicos para a filmagem, a qual dependeria do nível de desenvolvimento tecnológico do cinema dos anos Setenta do século XX, suas possibilidades de

efeitos especiais, etc., além da observação dos “modos de assistir aos filmes” característico da época.

Mas não parece tão simples assim, pois o próprio Calvino faz uma reflexão inquietante sobre o modo como os literatos transmitem a imagem de uma época para quem não a viveu e que se reflete na “reprodução”. Segundo ele, se essa for realizada sem o sabor de testemunho imediato que poderia ter, ao agigantá-lo, acabará por revelar, em detrimento do filme, a parte de inautenticidade que, contudo, toda imagem literária também contém (L, p. 1237).

Conclusão

As cartas de Calvino sobre tradução intersemiótica revelam que suas ideias brotam de uma ação ou da expectativa de uma ação tradutória, em que a teorização se dá sobre coisas e fatos concretos. Por isso dizemos com Julio Plaza:

Se a própria prática da tradução é inseparável do saber teórico, visto que este se embute naquela, uma teoria da TI, para ser fiel a essa prática, tem de se resolver nos interstícios (intervalo). Tal como uma montagem ideogrâmica, a justaposição de ambos (teoria e prática) não produz um terceiro termo, mas revela uma relação essencial entre ambos (1987, p. 10)

Seria a relação entre teoria e prática uma espécie de pedra filosofal ou da quinta-essência dos tradutores intersemióticos? Tudo depende do valor do material que se transmuta e da capacidade do transmutador em transitar pelos diversos meios de expressão, sobretudo na “era das mídias”. Mas talvez seja o caso de acrescentar que algo precioso e abstrato paira sobre ambas as matérias envolvidas na transmutação e só se tornará concreto por meio da arte.

Notas

1. ALIGHIERI, Dante. *Convivio*. Disponível em: <<http://www.filosofico.net/conviiviodante.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2012.
2. A convertibilidade recíproca entre os significantes de signos, em todas as suas formas de expressão, apoia-se nos estudos da semiótica, desde a antiguidade greco-latina, na medicina e na arte (Galeno, Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Descartes, Leibniz), é objeto de reflexão no século XVIII (Kant, Vico, Diderot, Locke) até chegar ao pioneirismo da teoria dos signos com Peirce e com trabalhos em várias perspectivas semióticas como a linguística de Saussure e Jakobson, a dialógica de Bakhtin, a social de Barthes, a da “obra aberta” de Umberto Eco (MOISÉS, 2004, pp. 414-417).
3. As citações das obras de Calvino serão apresentadas nas seguintes formas, de uso comum na literatura crítica, seguidas do(s) número(s) da(s) página(s): *Lettere* – L; *I libri degli altri* – Lda; *Saggi* – S, v. n^o; *Romanzi e racconti* – RR, v. n^o.
4. Ver, a propósito, os artigos de nossa autoria: *Calvino e a tradução* (Cadernos de Tradução (UFSC), v. 25, p. 29-50, 2010) e *Calvino e Leopardi: consonâncias e dissonâncias sobre tradução* (Caligrama (UFMG), v. 15, pp. 85-106, 2010).
5. “Il fatto è che io sono stato sempre più uno scrittore di racconti che un romanziere, e mi viene naturale di *chiudere* – formalmente e concettualmente – anche una storia che resti *aperta* di condensare in un breve spazio narrativo tutti gli elementi che danno un senso compiuto alla storia” (L, p. 1406). Carta de 13 de novembro de 1979 a Lucio Lombardo Radice, cujo tema é *Se una notte d’inverno un viaggiatore*.
6. Em 1946, Silvio Micheli venceu o prêmio *Viareggio* com o romance *Pane duro*. *Dirigiu a revista Darsena Nuova*, da qual saíram apenas 05 números (dezembro/1945 a junho-julho/1946. Nela colaboraram, além de Calvino, nomes como Franco Fortini, Natalia Ginzburg e Cesare Pavese (L, p. 160, nota 1).
7. Neste artigo, usamos *tradução intersemiótica*, *transmutação* e *adaptação*, de acordo com o contexto de referência de Calvino. Sabemos quanto da história da tradução é marcada pelas discussões sobre a “questão da interpretação” (Mounin

nos oferece um panorama sobre o assunto em *Teoria e Storia della traduzione* (1965)), que, embora não seja nosso foco neste artigo, permite-nos pensar nas formas de *entendimento* necessárias ao tradutor, e não somente a ele, tanto que poderíamos acrescentar à reflexão de Eco, além do tradutor como mediador, a importância do papel do receptor, seja ele pesquisador, espectador ou profundo fruidor, e Calvino passa por todas essas instâncias em seu trabalho de escritor.

8. Ver: SUSO D'AMICO. È morta Suso Cecchi D'Amico: la regina delle sceneggiatrici. Disponível em: <http://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2010/07/31/news/e_morta_suso_cecchi_d_amico_la_regina_delle_sceneggiatrici-5972048/>. Acesso em 01 jan. 2012.

9. Em carta de 10 de abril de 1972 a Giovanni Falaschi, Calvino confirma que o conto se refere, como material narrativo e personagens ao período *partigiano*: “è una storia che avevo sentita raccontare in una notte di fame in montagna dal protagonista (ex ladro)” (L, p. 1163).

10. Com as versões oficiais *Crackers* (1984) de Louis Male e *Welcome to Collinwood* (2002) de Anthony e Joe Russo, *I soliti ignoti* tornou-se um polo de inspiração para outros filmes. Ver: GRICINELLA, Luca. Ricordatelo con i suoi film. I soliti ignoti. Disponível em: <<http://blaluca.wordpress.com/2010/12/01/ricordatelo-con-i-suoi-film-i-soliti-ignoti/>>. Acesso em 20 fev. 2012. MARIO MONICELLI. Disponível em: <<http://www.mariomonicelli.it/>>. Acesso em 20 mar. 2013.

11. Em carta de 22 de fevereiro de 1965 a Guido Aristarco (crítico cinematográfico e roteirista), Calvino declara “quanto a Pasolini sa bene cosa penso delle sue velleità cinematografiche in generale”, ideia que já afirmara diretamente ao colega em um bilhete de 03 de julho de 1964, em que lhe elogia a poesia Vittoria como uma das mais belas, enquanto lhe pergunta de chofre: “Quando smetti di fare il cinema?” (L, pp. 853-854).

12. Ver: MONICELLI, MARIO. *Boccaccio'70*. Disponível em: <http://www.mariomonicelli.it/films/43_boccaccio.htm>. Acesso em: 25 fev. 2012.

13. Ver: NOTE BIOGRAFICHE SU FERNALDO DI GIAMMATTEO. Disponível em: <http://www.biblioteche.unibo.it/bdu/eventi-culturali-1/il-cinema-sugli-scaffali-1/note_biografie_Fernaldo.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2012.

14. “Autor e crítico teatral, Sergio Pugliese é um dos mais significativos representantes da comédia brilhante-sentimental” [...] Diretor da EIAR [Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche], hoje RAI (Radiotelevisione Italiana), foi um dos criadores da TV na Itália e diretor principal dos programas televisivos da RAI no período 1952-1965”. SERGIO PUGLIESE. Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/sergio-pugliese/>>. Acesso em: 01 fev. 2012.

15. Ver: MICHELANGELO ANTONIONI. Disponível em: <<http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/michelangelo-antonioni/170512>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

16. Ver: IL CAVALIERE INESISTENTE DI PINO ZAC - 1/3 (THE NONEXISTENT KNIGHT BY PINO ZAC). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-fBW5rk1dJ0>>. Acesso em: 01 fev. 2012.

17. Gianni Mantesi é dublador, ator e diretor. Algumas informações sobre ele aparecem nos sítios de dublagem (atividade importante na Itália, onde todos os filmes estrangeiros são dublados). Ver: IL MONDO DEI DOPPIATORI. GIANNI MANTESI. Disponível em: <<http://www.antonioanna.net/doppiaggio/voci/vocigmant.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2012.

18. É importante observar que a frase de Calvino “[...] fedelissimo alla lettera, ma non al ritmo” (L, p. 966) trata da tradução palavra por palavra e não se confunde com a “letra” de Antoine Berman, segundo o qual “a tradução é a tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*” (2007, p. 25). A “fidelidade profunda” ao seu texto, como exige Calvino nas contestações aos desvios “que arruinam completamente o efeito” constantes na proposta de Viscardi, parece mais próxima da letra de Berman, entre outras coisas, por sua exigência de ritmo.

19. Em 1961, Gillet traduzira o romance *Il visconte dimezzato* em uma ópera-bufo em um ato, com a colaboração de Calvino que escreveu os textos de algumas árias (hoje em RR, v. III, pp. 673-677).

20. Giorgio Viscardi foi diretor de telefilmes da RAI em 1978 e consta como *vision supervisor* da RAIUNO para o programa *Pavarotti & friends 1999*. Ver: PAVAROTTI & FRIENDS 99. Disponível em: <http://www.inbaseline.com/project.aspx?view=AllAlphabeticalCredits&sort=full_name&project_id=4692287> Acesso em: 02 fev. 2012.

RAI TECHE. STORIA RAI. Teatro. Disponível em: <<http://www.teche.rai.it/storia/teatro/teatro033.html>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

21. Para Calvino isso faz aparecerem os defeitos de seu romance juvenil, que ele caracteriza como “ancora molto immaturo” (L, p. 1238).

Referências

ALIGHIERI, Dante. *Convivio*. Disponível em: <<http://www.filosofico.net/conviiviodante.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras; Florianópolis: PGET/UFSC, 2007, 143 p.

BURNS, Tom. Cinematic translation: the case of the war film. In: *Cadernos de tradução*. Tradução Intersemiótica. Org. Thaís Flores Nogueira Diniz. Florianópolis: UFSC/CCE/Núcleo de Tradução, v. 1, n. VII, 2001, pp. 53-65. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/430>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

CALVINO, Italo. *Lettere* (1940-1985). A cura di Luca Baranelli. Introduzione di Claudio Milanini. Cronologia a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Avvertenza di Luca Baranelli. 2ª ed. Milano: Mondadori, 2001.

_____. *I libri degli altri* (Lettere 1945-1981). A cura di Giovanni Tesio. Nota di Carlo Fruttero. Nota al testo di Giovanni Tesio. Torino: Einaudi, 1991, 658 p.

_____. *Saggi* (1945-1985). A cura di Mario Barenghi. Introduzione di Mario Barenghi. 3ª ed. V. I e II. Milano: Mondadori, 2001.

_____. *Romanzi e racconti*. A cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. V. II e III. Milano: Mondadori, 2004.

ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003, 391 p.

GRICINELLA, Luca. Ricordatelo com i suoi film. I soliti ignoti. Disponível em: <<http://blaluca.wordpress.com/2010/12/01/ricordatelo-con-i-suoi-film-i-soliti-ignoti/>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

GUERINI, Andréia; MOYSÉS, Tânia Mara. Calvino e Leopardi: consonâncias e dissonâncias sobre tradução. *Caligrama*. Belo Horizonte, v. 15, n. 1 (2010), pp. 85-108. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/30/105>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

_____. _____. Calvino e a tradução. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. I, n. 25 (2010), pp. 29-50.

Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2010v1n25p29/13958>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011, 280 p.

IL CAVALIERE INESISTENTE DI PINO ZAC - 1/3 (The nonexistent knight by pino zac). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-fBW5rk1dJ0>>. Acesso em: 01 fev. 2012.

IL MONDO DEI DOPPIATORI. Gianni Mantesi. Disponível em: <<http://www.antoniogenna.net/doppiaggio/voci/vocigmant.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2012.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1969, 162 p.

LAMBERT, José. *Literatura e Tradução*. Organizado por Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Carlos Costa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, 222 p.

MARIO MONICELLI. Disponível em: <<http://www.mariomonicelli.it/>>. Acesso em 07 jan. 2012.

MICHELANGELO ANTONIONI. Disponível em: <<http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/michelangelo-antonioni/170512>>. Acesso em: 18 jan. 2012.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004, 520 p.

MONICELLI, MARIO. *Boccaccio'70*. Disponível em: <http://www.mariomonicelli.it/films/43_boccaccio.htm>. Acesso em: 26 jan. 2012.

MOUNIN, Georges. *Teoria della traduzione*. Traduzione di Stefania Morganti. Torino: Einaudi, 1965, 227 p.

NOTE BIOGRAFICHE SU FERNALDO DI GIAMMATTEO. Disponível em: <http://www.biblioteche.unibo.it/bdu/eventi-culturali-1/il-cinema-sugli-scaffali-1/note_biografie_Fernaldo.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2012.

PAVAROTTI & FRIENDS 99. Disponível em: <http://www.inbaseline.com/project.aspx?view=AllAlphabeticalCredits&sort=full_name&project_id=4692287>. Acesso em: 02 fev. 2012.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987, 210 p.

RAI TECHE. STORIA RAI. Teatro. Disponível em: <<http://www.teche.rai.it/storia/teatro/teatro033.html>>. Acesso em: 02 jan. 2012.

SERGIO PUGLIESE. Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/sergio-pugliese/>>. Acesso em 01 fev. 2012.

SUSO D'AMICO - É morta Suso Cecchi D'Amico: la regina delle sceneggiatrici. Disponível em: <http://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2010/07/31/news/e_morta_suso_cecchi_d_amico_la_regina_delle_sceneggiatrici-5972048/>. Acesso em 01 fev. 2012.

Recebido em 26/03/2012

Aceito em 10/07/2012