

## **Transcrição interartística de *Il visconte dimezzato* pelo Grupo Galpão**

**Interartistic transcreation of *Il visconte dimezzato* by Grupo Galpão**

Alessandra Camila Santi Guarda<sup>1\*</sup>

\*Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)  
e-mail: alessandracamila.s.g@gmail.com

**Resumo:** O espetáculo *Partido* - livre adaptação de *Il visconte dimezzato* (1952), de Italo Calvino foi montado no final da década de 90, sob a direção de Cacá Carvalho, com texto de Cacá Brandão. Em 1951, Italo Calvino, movido por uma insatisfação pessoal e com o mundo, inicia um projeto de escrita diferente do que havia tentado até então, isto é, o primeiro livro que veio a constituir mais tarde a trilogia *I nostri antenati*. Em *Il visconte dimezzato*, Calvino parte em uma jornada por temas contemporâneos – como a dualidade e o esvaziamento – com um tratamento nos moldes do fantástico. *Il visconte dimezzato* revela um olhar para temas como as memórias de guerra do escritor por meio dessa visão fantástica, além de acionar o profundo conhecimento de Calvino dos clássicos ao colocar em diálogo diversas imagens de autores como Robert Louis Stevenson e Ludovico Ariosto. Neste artigo, buscamos, então, compreender de que forma os valores do conto filosófico de Calvino encontram seu espaço ressignificados no texto teatral do Grupo Galpão, considerando as diferenças espaço-temporais, de linguagem e de formato entre as duas obras. Dão suporte a esta leitura as produções literárias e ensaísticas de Italo Calvino entre outros autores.

**Palavras-chave:** *Partido*; Grupo Galpão; *Il visconte dimezzato*; Italo Calvino; transcrição interartística.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras Português/Italiano e suas respectivas literaturas na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIOESTE. Bolsista CAPES, sob orientação da Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves. Membro do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens (CNPq) e do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina (NuECP-PPGL/UNIOESTE). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura e interartes, Língua, cultura e literatura italianas. Desenvolve pesquisa sobre a epistolografia e o ensaísmo crítico literário de Italo Calvino. E-mail para contato: alessandracamila.s.g@gmail.com.

**Abstract:** The play *Partido* - free adaptation of *Il visconte dimezzato* (1952), by Italo Calvino, was produced at the end of the 90s, under the direction of Cacá Carvalho, with text by Cacá Brandão. In 1951, Italo Calvino, driven by personal dissatisfaction with the world, began a writing project different from what he had attempted until then, that is, the first book that later constituted *I nostri antenati*. In *Il visconte dimezzato*, Calvino sets out on a journey through contemporary themes – such as duality and emptiness – with a treatment along the lines of the fantastic. *O visconde partido ao meio* reveals a look at themes such as the writer's war memories through this fantastic vision, in addition to triggering Calvino's deep knowledge of the classics by putting into dialogue several images from authors such as Robert Louis Stevenson and Ludovico Ariosto. In this article, we therefore seek to understand how the values of Calvino's philosophical tale find their space re-signified in Grupo Galpão's theatrical text, considering the spatio-temporal, language and format differences between the two works. The literary and essay productions of Italo Calvino, among other authors, support this reading.

**Key words:** *Partido*; Grupo Galpão; *Il visconte dimezzato*; Italo Calvino; Interart transcreation.

## INTRODUÇÃO

Em 2007, por ocasião do aniversário de 25 anos do Grupo Galpão<sup>2</sup>, patrocinada pela Petrobras, a companhia reuniu em livros os textos de suas peças mais significativas, como *A comédia da esposa muda*, *Corra enquanto é tempo*, *Romeu e Julieta*, *Um Molière imaginário*, *Um trem chamado desejo* e *Partido*. Também participaram do projeto de publicação a editora PUC/Minas e a editora Autêntica.

*Partido* foi montada no final da década de 90, sob a direção de Cacá Carvalho, com texto de Cacá Brandão, livremente adaptada de *Il visconte dimezzato* (1952), de Italo Calvino. Cacá Brandão (*apud* Grupo Galpão, 2007), na introdução ao texto dramático, explica que antes do mundo “partido” pelo conflito das torres gêmeas nos EUA – que polarizou ainda mais as culturas, enquadrando-as de forma maniqueísta por interesses políticos e econômicos, sem ancoragem no campo dos valores humanos – já tínhamos o ser humano “partido ao meio”, fraturado. Esse era o tema, segundo o dramaturgo, que

---

<sup>2</sup> “O Grupo Galpão é uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro, cuja origem está ligada à tradição do teatro popular e de rua. 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”. Para saber mais sobre o Grupo, ver: <https://www.grupogalpao.com.br/sobre>

lhes interessava explorar por meio de Italo Calvino e de seu visconde. Segundo Brandão (*apud* Grupo Galpão, 2007, p. 7), “Como em *Romeu e Julieta* e em *Um Molière imaginário*, o Galpão definiu-se por essa montagem pela sua capacidade tanto de revelar os homens tal como são quanto para movê-los ‘para o que deveriam ser’”. Tal propósito, sentido e motivação éticos são para Brandão o que o move na pesquisa das veredas do texto e da montagem quando inicia seu trabalho de dramaturgia, afinal, “Se não for para isso e para uma compreensão melhor de mim e do mundo, para que fazer teatro?” (Brandão *apud* Grupo Galpão, 2007, p. 7).

É preciso lembrar que o dramaturgo monta seu texto em função de um espetáculo, quase como um trabalho de autoria coletiva envolvendo dramaturgo, diretor, atores e, nesse caso, escritor. Se pensarmos em como certas mudanças acabam por ser feitas após a estreia – o que ocorreu no caso de *Partido* –, poderíamos incluir, também o público nessa autoria. Tendo isso em mente, é interessante a descrição do processo de montagem feita por Brandão nessa introdução.

Brandão nos conta que, no processo de Cacá Carvalho, o foco era o ator, com seu material biográfico, seus conflitos pessoais, que deveriam constituir matéria prima para seu trabalho, portanto o dramaturgo tinha de se dividir em dois logo de início:

por um lado, eu deveria trabalhar sobre o texto, dando-lhe uma estrutura teatral e conformando-o com base em seu propósito, sentido e motivação técnicos tomados como critérios norteadores de sua construção e de outras leituras; por outro eu tinha de incorporar os diversos materiais trazidos pelos atores nas inúmeras e longas oficinas que se sucederam. A primeira tarefa exigia a hermenêutica do texto original e a produção da poesia dramática com vistas ao espetáculo pretendido; a segunda exigia saber olhar aquilo que se apresentava nas oficinas, garimpar o material oferecido nelas e incorporá-lo à dramaturgia. (Brandão *apud* Grupo Galpão, 2007, p. 8)

Não se trata, então, de um trabalho fácil, visto que o texto de Calvino não era uma peça, mas um romance fantástico, algo chamado pelo próprio autor de conto filosófico.

Isso fazia com que se necessitasse também, como salientado por Brandão, da invenção de novas tensões, de novos conflitos, desenvolvimentos e unidades que de fato são exigidas pela poesia teatral.

Segundo Brandão, seu maior interesse por essa montagem se devia pela busca de uma peça que se desviava da linguagem circense comumente presente nos espetáculos do Galpão, que trabalhasse a construção de personagens não-arquetípicos, e que assumia um tom pesado, mítico, de forte impacto em um público que se queria muito mais modificado que agradao – objetivo plenamente atingido, segundo o relato do dramaturgo. Poderíamos arriscar, aqui, a pensar na criação de personagens conceituais tal como definiram Deleuze e Guattari (2010, p. 79):

Na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual. Assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação. Quem é Eu? é sempre uma terceira pessoa.

Neste sentido o personagem conceitual é o portador, é o que dá forma ao conceito dentro da problematização, no plano de imanência, é ele o verdadeiro articulador do sentido no texto.

Com relação à produção escrita de Italo Calvino, sabemos que este buscou, durante toda a sua trajetória, pensar o livro e o mundo. Calvino não se deteve em um só gênero: escreveu contos, romances, ensaios, críticas de cinema e teatro, relatos de viagens, foi escritor, crítico, ensaísta, editor, curador, libretista. Também se destacam de sua produção literária e ensaística textos que apresentam formulações conceituais caras aos estudos literários da contemporaneidade, que contemplam o desejo de pensar categorias estéticas e filosóficas para compreender a produção literária e de outras linguagens artísticas de seu tempo.

*Il visconte dimezzato* é prova de tais atributos ao discutir a fratura do homem contemporâneo, colocando em diálogo a própria tradição literária tão familiar ao escritor,

ressignificando-a e gerando um texto que ressoa em nós, mesmo passado tanto tempo, mesmo em outro cenário, em outro milênio. A proposta deste artigo é refletir sobre uma obra teatral nascida dessa reverberação e compreender como os valores da obra de Calvino confluem por meio do processo de transcrição, ou seja, a

[...] tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfiam tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele 'que é de certa maneira similar àquilo que ele denota'). O significado, o parâmetro semântico, serão apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois, no avesso da chamada tradução literal (Campos, 1992, p. 35).

Neste jogo da transcrição interartística, atentamos para a confluência espaço-temporal: o conto *Il visconte dimezzato* (1952), de Italo Calvino, e o texto dramaturgico *Partido*.

## IMAGENS POÉTICAS DA FRAGMENTAÇÃO

Calvino escreveu as três histórias que mais tarde compuseram a trilogia *I nostri antenati* ao longo dos anos 50 movido por uma insatisfação pessoal e com o mundo que o cercava. No prefácio à edição de que nos utilizamos para este texto, o autor comenta os fatos e anseios que o levaram a essas obras, afirmando se tratar de três histórias escritas na década de 50, com o elemento comum de serem inverossímeis e de se passarem em épocas distantes e em países imaginários. Trata-se de um ciclo composto por *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*.

No prefácio da trilogia, Calvino narra que começou a escrever com histórias de *partigiani* e praticava seu ofício por meio de uma escrita neorrealista: contos em que escrevia rápido e com frases curtas sobre pessoas do povo, mas de um tipo curioso, irregular. Ainda em uma perspectiva neorrealista, escreveu *Il sentiero dei nidi di ragno*, porém os críticos começavam a dizer que Calvino era “dado às fábulas”, possivelmente pelas histórias de *partigiani* tão aventureiras, dotadas de doses de suspense que, para Calvino, eram o “sal” para a narrativa.

Talvez a crítica engajada não considerasse suas histórias neorrealistas o suficiente por tratarem de personagens e ocorrências não mais atuais, no sentido mais estrito do termo. E o fato é que o período *partigiano* havia passado e, nas palavras de Calvino, “a música das coisas havia mudado” (Calvino, 2014, p. 8). Depois de ter tentado, sem sucesso, escrever romances neorrealistas sobre os temas da vida popular daqueles anos, Calvino chegou a duvidar de si mesmo enquanto escritor e, como um passatempo particular, começou a escrever o que se tornou *Il visconte dimezzato*.

O autor deixa claro que não havia nenhum propósito de defender certa estética em detrimento de outra e que não tinha qualquer intenção de alegoria ideológica ou política em sentido estrito. O que ele tinha era uma imagem, um impulso de um tema que acreditava significativo, que tivesse um significado contemporâneo. Posteriormente, o autor entende que decerto se ressentia da atmosfera tensa daqueles anos – período do auge da guerra fria –, o que o levou a refletir que,

Ao escrever uma história de todo fantástica, sem me dar conta, acabei exprimindo não só o sofrimento daquele período particular como também o impulso para sair dele; ou seja, não aceitava passivamente a realidade negativa e ainda lograva inserir nela o movimento, a fanfarronice, a crueza, a economia de estilo, o otimismo imbatível que tinham sido marcas da literatura da Resistência. (Calvino, 2014, p. 9).

Antevemos, nesta reflexão, o valor da “leveza”, conceito posteriormente desenvolvido pelo escritor, e observamos indícios de que o emprego do fantástico em *Il visconte dimezzato* representou uma fuga ao peso em direção à liberdade de pensamento.

Calvino confessou, no prefácio citado, que já há certo tempo pensava na imagem de um homem cortado ao meio, com as duas partes se movendo independentemente. Era uma imagem vaga que começava a se delinear, e a história foi se organizando aos moldes do conceito de “exatidão”, isto é, em um esquema perfeitamente geométrico de modo a seguir o pensamento de que “Partido ao meio, mutilado, incompleto, inimigo de si mesmo é o homem contemporâneo” (Calvino, 2014, p. 10).

Este homem “cortado ao meio” pode ser lido como um personagem conceitual, na medida em que “os personagens conceituais são pensadores, unicamente pensadores, e seus traços personalísticos se juntam estreitamente aos traços diagramáticos do pensamento e aos traços intensivos dos conceitos” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 84).

Para Calvino, vivemos em um mundo cuja individualidade mais simples é negada, e a tal ponto que as pessoas se encontram reduzidas a uma soma abstrata de comportamentos preestabelecidos. *Il cavaliere inesistente*, escrito no final da década de 50, parte do pensamento de que “o problema hoje não é mais o da perda de parte de si mesmo, mas o da perda total, o de não ser mais nada” (Calvino, 2014, p. 15).

Imagens poéticas da fragmentação e do vazio são representadas na obra ficcional de Calvino, e a narrativa *Il visconte dimezzato* é uma de suas obras mais célebres nessa temática. Não deve ser realmente, portanto, uma tarefa nada fácil a de tentar transpor obra tão profundamente significativa no tratamento dos problemas do homem contemporâneo. É compreensível o desafio de Cacá Brandão e do Grupo Galpão nesse empreendimento. Há, talvez, certos aspectos da obra de Calvino e de seu estilo como literato que auxiliem nesse processo.

Na edição italiana que utilizamos de *O visconde partido ao meio*, há uma cronologia do autor, escrita por Mario Barenghi e Bruno Falchetto em 1991, que relembram o interesse de Calvino por diferentes áreas de atuação. Os dados bibliográficos

apresentados pelos autores atestam que, entre os dezesseis e os vinte anos, Calvino já escrevia histórias breves, além de ter passado pela poesia e ter sonhado se tornar autor de teatro. Em cartas a Eugênio Scalfari, seu colega de liceu, ele parece determinado a afirmar-se como autor de textos teatrais, ora inclinado a se dedicar à ficção, ora novamente inclinado a favorecer a atividade dramática, para depois, em carta de novembro de 1942, dizer “Não gosto de me ouvir sendo chamado ‘escritor de teatro’. Escritor tudo bem, mas então escrevo o que me apetece” (CALVINO, 2000, p. 97, tradução nossa).

Sabe-se que ele escreveu diversos dos textos do gênero, porém muito de sua produção da juventude permaneceu inédita e inacessível. Essa faceta de Calvino não desapareceu por completo – mesmo que preterida e abafada por seu trabalho como romancista, contista e ensaísta – encontrando vazão em outros aspectos de sua atuação literária, pois o próprio Barengi (2009) enfatiza que diversos textos de Calvino apresentam alta teatralidade, como é o caso do próprio Visconde. Podemos apenas esperar, então, que isso tenha contribuído para a viabilização do trabalho do Grupo Galpão.

O Grupo é formado por

12 atores que trabalham com diferentes diretores convidados, como Fernando Linares, Paulinho Polika, Eid Ribeiro, Gabriel Villela, Cacá Carvalho, Paulo José, Paulo de Moraes, Yara de Novaes, Jurij Alschitz e Marcio Abreu, além dos próprios componentes – Eduardo Moreira, Chico Pelúcio, Júlio Maciel, Lydia Del Picchia e Simone Ordones —, que também já dirigiram espetáculos do grupo, o Galpão forjou sua linguagem artística a partir desses encontros diversos, criando um teatro que dialoga com o popular e o erudito, a tradição e a contemporaneidade, o teatro de rua e de palco, o universal e o regional brasileiro.

[...] Sem fórmulas e sem métodos definidos, o Galpão sempre pautou sua prática por um teatro de grupo, que não só monta espetáculos, mas que se propõe também a uma permanente

reflexão sobre a ética do ator e do teatro, inserido em um amplo universo social e cultural.<sup>3</sup>

A dramaturgia é de Cacá Brandão. Trata-se de um texto enxuto, contudo de uma linguagem expressivamente poético-filosófica, lembrando a escrita ensaística e poética de Calvino, o que demonstra uma profunda leitura do escritor italiano. A peça é composta por um único ato, com 29 cenas e é marcada por um ritmo veloz. Os personagens relevantes de Calvino estão todos ali: temos Medardo, Visconde de Terralba; seu sobrinho; Curzio, seu escudeiro; Dr. Trelawney; ama Sebastiana; mestre Pedroprego; Pamela, com sua mãe, pata e cabra; Esaú e Ezequiel, dos Huguenotes, junto de sua esposa; e Galateu e os leprosos.

Ao longo do texto dramaturgicamente há algumas imagens em preto e branco ilustrando momentos do espetáculo, nas quais podemos observar que Brandão, Carvalho e o Grupo Galpão como um todo compreenderam bem a mensagem de divisão de Calvino que se estende para muito além de somente o Visconde: para caracterizar a divisão ao meio, a companhia decidiu maquiar metade da face de todos os atores, resultando em um efeito visual perspicaz que ressalta a fratura de cada um dos personagens e, em última medida, de todos nós.

A cena de abertura já nos dá o tom da transcrição: pela rubrica descobrimos que o narrador da obra romanesca, aqui chamado de Menino, entra pela plateia com um chapéu-livro cantando e sobe ao palco, onde encontra malas espalhadas com inscrições:

**MENINO:**

"Havia uma guerra... contra os turcos..." Havia uma guerra contra os turcos! "O Visconde Medardo di Terralba...", meu tio! (Tira seu chapéu-livro da cabeça e começa a ler.) "Havia uma guerra contra os turcos. O Visconde Medardo di Terralba cavalgava pelas planícies da Boêmia rumo ao acampamento dos cristãos para apresentar-se ao quartel imperial. Acompanhava-o um escudeiro chamado Curzio" (Grupo Galpão, 2007, p. 18).

---

<sup>3</sup> Cf.: <https://www.grupogalpao.com.br/sobre>

Vemos acima que o texto dramaturgico decide introduzir a narrativa pelo viés da metalinguagem e do intertexto direto com o início do livro de Calvino. A seguir, um coro formado pelos próprios personagens anuncia a chegada de Medardo por meio de uma canção:

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/Te encontrar/Partido ao meio/Te encontrar/Vem te encontrar/Encontrar/Partido ao meio/Partido ao meio/Ao meio (GRUPO GALPÃO, 2007, p 18).

Em seguida, o Visconde aparece por detrás das malas, em meio à cantoria do coro, que brinca em torno dele, e se dirige ao sobrinho. Brincando novamente com a metalinguagem, Medardo afirma que ele e os demais vieram do livro, como o Menino quis. No diálogo que se segue, Medardo questiona o que o Menino quer e de onde ele veio, perguntas para as quais ele parece não saber a resposta, mas retorque: “Meus antepassados também foram cavaleiros, mas não sobrou nenhum para me contar as suas aventuras. Não sei quem sou” (Grupo Galpão, 2007, p. 20). O trecho denota a solidão do narrador de Calvino e sua constante busca por histórias para se entreter, além do sentimento de não pertencimento que transparecia na narrativa, o que talvez seja tão visível somente para os leitores que já tiveram contato com o hipotexto.

Para dar prosseguimento à história, Medardo convida o Menino para combater como Curzio, seu escudeiro, pois “É preciso combater. Sobretudo contra a gente mesmo. E mesmo que a guerra sempre vença, é preciso partir” (Grupo Galpão, 2007, p. 20). O diálogo é latente de significações durante quase toda a peça, perpassado por alusões ao ato de ler como um ato de vivência que se tem dentro e fora do livro: “A página precisa ser virada, Menino, para a história continuar e a gente viver a juventude” (Grupo Galpão, 2007, p. 20). Vemos, então, que o Menino entra na narrativa como que mergulhando no

livro e criando um segundo nível de narrativa entrelaçado ao primeiro, incorporando Cúrzio e indo ao campo de batalha com o Visconde. Em determinados pontos, a narrativa secundária – a do livro – é interrompida pelo medo do Menino em continuar a história. Suas dúvidas são pacificadas pelo Visconde, que os retorna à história colocando o chapéu-livro novamente em sua cabeça.

O tema da divisão é levantado pela primeira vez na trama quando a batalha entre cristãos e turcos se inicia. De modo bastante alegórico, os lados gritam um para o outro termos antitéticos, como esquerdo e direito, razão e emoção, Dionísio e Apolo, em um tom crescente e culminando em Terra e Céu.

Após o Visconde ser atingido pela bala de canhão – seguindo a narrativa de Calvino, mas transformando descrições em breve diálogo – a cena 6 acaba com o Menino refletindo sobre a condição de Medardo, que agora tem uma parte faltando, e sua própria condição: “Será que ele saberá como voltar? Eu não sei o que me falta, mas hei de encontrar!” (Grupo Galpão, 2007, p. 25).

Por meio do jogo metateatral, vislumbra-se a leitura do Menino que introduz a próxima cena, de modo criativo: a peça faz com que ama Sebastiana lhe diga que pare de ler, pois há rumores de que o tio está retornando. O retorno do Visconde possui, no texto dramático, um tom muito mais leve pelo modo como foi transcrita, com os personagens soltando frases pontuais, produzindo uma sensação cômica: “[...] MÃE: Só um olho!/PEDROPREGO: E meia boca!/ESAÚ: Falta um braço e uma perna [...]” (Grupo Galpão, 2007, p. 29).

Essa estrutura de diálogo, com falas curtas e intercaladas, se repete em vários momentos do texto, sempre trazendo um tom de comicidade e leveza. As falas que acabam por ter mais de uma linha são minoria, mas quando isso acontece é onde encontramos os ecos mais diretos da obra de Calvino. Um exemplo disso é quando o Menino conversa com Esaú e este diz “Roubei! Agora quero cometer todos os pecados possíveis [...] Até mesmo aqueles pecados que sou muito pequeno para entender” (Grupo

Galpão, 2007, p. 49). Um intertexto mais claramente marcado ainda é a transcrição quase que completa da ode do Visconde à divisão:

Você está vendo? Você está vendo, Menino? Que se pudesse partir ao meio toda coisa inteira! Que todos pudessem sair de sua obtusa e ignorante inteireza. Você está vendo? Eu era assim como você: inteiro. E para mim as coisas eram naturais e confusas, estúpidas como o ar. Acreditava ver tudo, e só havia a casca. Se você virar a metade de você mesmo, e lhe desejo isso, jovem, há de entender coisas além da inteligência comum dos cérebros inteiros. Terá perdido a metade de você e do mundo, mas a metade que resta será mil vezes mais profunda e preciosa. (Grupo Galpão, 2007, p. 55).

A reflexão sobre a divisão não se dá somente por trechos calvinianos, pois na cena 21, em que o Visconde declara seu amor a Pamela, ele continua a exaltá-la em falas originais da produção que nada deixam a desejar para o espírito da discussão:

PAMELA:

O seu rosto parece o papel onde a morte assina o nome.

MEDARDO:

E ele deveria ser elegante como esta caligrafia toda aqui? O meu rosto exprime imagem mais intensa da alma, mais direta e coesa, comparada à imperfeita e dividida aparência que os homens sustentam como sua integridade. (Grupo Galpão, 2007, p. 58).

Em certos diálogos mais complexos, a peça transforma constatações ou reflexões que nos foram passadas pelo narrador de Calvino em falas, como quando Medardo discorre sobre as falhas na fé dos Huguenotes, na cena 19.

O ritmo, como já comentamos, difere-se muito daquele de Calvino, o que é compreensível e mesmo desejável considerando que estamos lidando com uma transcrição interartística. Quando a metade boa do Visconde surge e declara seu amor para Pamela, nos aproximamos com muito mais rapidez do final em relação à obra calviniana. Apenas uma cena depois estamos diante da junção de Medardo, que se dá de

forma quase que completamente diferente de como se lê no romance, pois aqui ela representa fracasso:

MEDARDO:

Não posso mais aceitar a ideia de uma partição definitiva. Menino! Menino, o meu lado baixo era tão verdadeiro quanto o outro, e eu quis conhecê-lo até o fim. Não deu certo, mas talvez só a condenação que se abate sobre nós seja capaz de nos fazer conhecer. Não!!! Não! Eu recusava e escondia com vergonha quase mórbida os meus anseios mais altos, em nome de um honroso e respeitável futuro. Eu não dei certo. Jogue fora o livro, Menino. (Sai de dentro da caixa, o palco está cheio de ossos espalhados.) Ama! Ama, por favor! Ama, me ajude! Ama, eu não sei mais. Eu quero o bem e quero o mal.

AMA:

O que resta do senhor queimará numa fogueira de ossos.  
(Grupo Galpão, 2007, p. 73).

Começando pela ama, os personagens rejeitam e afastam Medardo, expulsando-o, em uma cena que culmina no encontro entre ficção e realidade, na fala do ator que o representa:

Meu nome é Paulo André – Partido – Gomes Batista – Partido – Filho de Rosa Maria Oliveira Batista – Partido – e Laércio Gomes Batista – Partido – nasci no dia 24 de fevereiro do ano de 1963 – Partido – na cidade de Itabirito, Minas Gerais, onde vivi toda minha vida com meus quatro irmãos – Partido – e minha avó  
(Grupo galpão, 2007, p. 75).

O que se segue, então, é a saída de André/Medardo do palco, enquanto o Menino invoca uma fala diretamente retirada do romance, mas ressignificada, ao pedir que o tio não o deixe sozinho naquele mundo cheio de responsabilidades de fogos-fátuos. Inicialmente, no romance, essa fala se dirigia ao Dr. Trelawney, e não ao tio, que pouco contato tem com o sobrinho na narrativa. Outra mudança de enunciador ocorre com uma das frases mais icônicas do texto de Calvino: é Medardo quem diz, ao sair, no lugar do sobrinho, que “Às vezes a gente se imagina incompleto e é apenas jovem” (Grupo Galpão,

2007, p. 75). E o que efetivamente fecha a peça, enfim, é uma canção do coro, que canta o fim do livro.

Na acepção de Giorgio Agamben (2009, p. 79), é contemporâneo “também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história”. É preciso que o homem/escritor que se quer contemporâneo o seja também com os textos e autores do passado, premissa cumprida por Calvino, uma vez que ele conhece os clássicos e deles se faz contemporâneo. Neste sentido, a projeto de transcrição do texto de Calvino pelo dramaturgo Cacá Brandão é um gesto do escritor contemporâneo.

Calvino demonstrou profunda e íntima relação com a literatura e com os clássicos e soube trazê-los para nós sempre sob uma nova luz. Para construir seu visconde partido ao meio, sua mente logo se dirigiu ao duplo de Robert Louis Stevenson, com *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) e sua divisão. E é importante compreender que não há projeto estético, ético com intenção maniqueísta, não há indicação de reflexão sobre o bem o mal, e o próprio autor foi taxativo nessa questão, afirmando no prefácio que nem mesmo por um instante havia pensado no bem e no mal, e explica: “Como um pintor pode usar um contraste óbvio de cores porque lhe serve para ressaltar uma forma, eu usara igualmente um contraste notório para evidenciar o que me interessava, isto é, a divisão ao meio” (Calvino, 2014, p. 10). No prefácio da edição italiana encontramos mais detalhes sobre esse aspecto e sobre o projeto ideológico da obra:

Para mim importava o problema do homem contemporâneo (do intelectual, para sermos mais precisos) partido ao meio, isto é incompleto, ‘alienado’. Se escolhi partir ao meio meu personagem de acordo com a linha de fratura ‘bem-mal’, o fiz porque isso me permitia uma maior evidenciação de imagens contrapostas, e se ligava a uma tradição literária já clássica (por exemplo Stevenson) de forma que eu podia jogar com ela sem preocupação. Enquanto os meus amigos moralistas, chamemo-los assim, se dirigiam não tanto ao visconde quanto aos personagens circundantes, que são as verdadeiras

exemplificações do meu assunto (Calvino, 2002, p. VI, tradução nossa).

Calvino buscou, portanto, se utilizar da divisão entre bom e mau como um tema clássico da literatura, mas fazendo dele o uso que melhor se moldava aos seus objetivos, isto é, como uma escolha estética que evidencia os contrastes entre ambas as metades do visconde.

Brandão valorizou tais aspectos no processo de construção da dramaturgia, imergindo nos clássicos e também ressaltando a divisão ao meio. Em um primeiro momento, logo na introdução, Brandão afirma:

Para adaptar o texto, li toda a obra de Calvino, a Bíblia inteira, J. Conrad, R. L. Stevenson, Shelley, histórias infantis e fantásticas, tratados de psicologia, ética e moral, Fernando Pessoa, entre outras fontes. Quase nada disso veio à tona no produto final, como sempre, mas só com essas leituras e pesquisas consegue-se criar um universo ao redor, no qual o escritor precisa habitar e se mover. (Brandão *apud* Grupo Galpão, 2007, p. 8).

Ele retoma novamente essas referências ao final da montagem, na véspera da estreia, quando entrega ao elenco frases retiradas da Bíblia, de Stevenson, Conrad, Fernando Pessoa e *O médico e o monstro* para os atores escolherem a que melhor lhes parecesse para suas falas finais “e diante da situação cênica proposta pelo diretor para encerrar o espetáculo” (Brandão *apud* Grupo Galpão, 2007, p. 9).

Diante do que vimos em termos de aproximações e distanciamentos entre romance e texto dramático, podemos concluir que o produto desse processo intermediário e interartístico é mais do que uma adaptação ou transposição.

Com relação à adaptação, Irina Rajewski (2012) apresenta duas vertentes dos estudos da intermedialidade, com o intuito de compreender os fenômenos que ocorrem entre mídias de modo geral, e ocorrências concretas da intermedialidade em textos individuais. Para isso, a autora aproxima os estudos da intermedialidade em três grandes

grupos de fenômenos: as transposições midiáticas, as combinações midiáticas e as referências intermidiáticas. O que diferencia as categorias é a natureza da relação que se estabelece entre duas diferentes mídias em uma ocorrência concreta, denominada por configurações ou produtos da mídia (Rajewsky, 2012, p.4-7).

Para a autora, a intermedialidade evoca às relações entre duas ou mais mídias, envolvendo os diversos tipos de interação de cunho midiático que elas possam ter. Como o próprio significado do vocábulo, -inter, o espaço destas relações se situaria no “entre-lugar” da linguagem.

Na introdução de *Partido*, Cacá Carvalho discorre sobre a questão:

Eu não tinha como propósito uma adaptação. Nada deveria se adaptar. O próprio Houaiss já diz que adaptar é também tornar a obra mais de acordo com o público ao qual se destina. O meu público primeiro eram os atores e todos da produção e criadores. Não se adaptar, mas trabalhar sobre o tema da divisão para a produção de material que será espetáculo. E nisso o texto passou pelo mesmo processo. Achar-se e perder-se para adaptar a experiência vivida em espetáculo a ser visto. Enfim, uma dramaturgia de trabalho, onde o que se diz é para fazer comunicar aquilo que se faz, e para isso o texto de Calvino não nos bastava. (Carvalho *apud* Grupo Galpão, 2007, p. 10-11)

Cria-se, portanto, um objeto completamente novo e com nuances diversas, o que não poderia deixar de acontecer, uma vez que seria absurdo esperar da peça uma transposição detalhada do romance. Trata-se, é claro, de mídias diferentes, com propósitos, meios e modos de significar diversos. Sonia Pascolati (2013), retomando o tema da intermedialidade, afirma que o termo hoje recobre um procedimento complexo que remete à fusão de mídias e tem como *modus operandi* o hibridismo. A autora evoca Irina Rajewsky (2012), para diferenciar os tipos de práticas intermidiáticas, separadas em três tipos:

O primeiro contempla objetos resultantes de ‘transposição midiática’ como adaptações de textos literários ou HQs para o

cinema. Um segundo grupo designa fenômenos como ópera, filmes e espetáculos teatrais que lançam mão de mais de uma mídia, configurando uma ‘combinação de mídias’. A presença de referências a uma mídia (pintura) na elaboração de um objeto em uma dada mídia (cinema) constitui o terceiro sentido possível do termo intermedialidade [...] (Pascolati, 2013, p. 64)

Para além dessas modalidades, a autora ainda menciona que Rajewsky (2012) diferencia procedimentos de transposição midiática como sendo extracomposicionais ou intracomposicionais, chamando atenção para como este último é muito mais interessante artisticamente do que o primeiro, uma vez que força as barreiras entre as mídias e as aproxima numa integração que torna impossível distinguir fronteiras.

A peça do Grupo Galpão poderia, então, nesse contexto ser considerado apenas uma adaptação? Já sabemos que o processo que levou a sua criação não foi um processo simples e direto, pois envolveu a aproximação de diversas fontes e modos de produção artística. Precisamos lembrar também que Cacá Brandão, na introdução, menciona a difícil tarefa que se lhe apresentava; fundir dois universos, e talvez a resposta para nossas questões esteja justamente nesse aspecto, o desafio de dar conta da densidade poético-filosófica de Italo Calvino para o universo múltiplo do signo teatral. Exemplo de uma das passagens do Coro dá mostras de uma bem-sucedida realização dos propósitos do dramaturgo.

O livro acabou

Vamos, o livro acabou, ficaste só  
Anda, vai, o livro acabou  
Logo, vai, quem foi que disse  
Que eu queria igual a mim?

Eu só amo aquilo que é diferente de mim  
Eu não sei, não sei quem disse  
Que eu te queria igual a mim.

Não Igual. Não A mim, vai  
Vai viver o teu próprio deserto

E fazer dele o teu lar  
Joga fora o livro e esquece a nossa peça.

O livro acabou  
Só te apega àquilo  
Que está dentro de ti  
E em ti poderás criar  
O mais insubstituível ser

E agora vai  
O deserto é teu e de mais ninguém.  
(Grupo Galpão, 2007, p.76).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do texto dramaturgico, embora não tendo acesso ao espetáculo gravado, foi possível verificar como o Grupo Galpão mergulhou com entusiasmo e plena compreensão em relação ao que estavam lidando ao transcriar *Il visconte dimezzato*, seja pelas diversas referências metalinguísticas à obra literária ao longo da introdução da peça escrita por Brandão e Carvalho –, pelas poucas imagens da peça que ilustram o texto, ou por todos os elementos de aproximação e ressignificação mencionados na análise.

Cabe recordar que Cacá Brandão, na introdução, afirmou que a difícil tarefa que se lhe apresentava de fundir dois universos começou a efetivamente fluir quando se entendeu que divisão não era apenas no visconde, mas antes em todos os personagens: “O Visconde, pela própria consciência de sua divisão, era, na verdade, o mais ‘inteiro’ de todos” (Brandão *apud* Grupo Galpão, 2007, p. 8), e o grupo conseguiu habilmente representar essa divisão na cena teatral.

Cacá Carvalho chama o espaço da introdução que cabe ao diretor, astutamente, de “Como enxergar um pedaço”. Nele, reflete sobre a peça declarando que se trata de uma parte escrita, de um pedaço de uma inteireza que resulta de uma série de tantos pedaços construídos e desconstruídos em nove meses de montagem. Para ele, “a tarefa era perder-se para achar-se fora do livro de onde se partiu. Partir do livro. Partir o livro. Partir tudo

o que já estava partido e que só tentava dizer-se inteiro” (Carvalho *apud* Grupo Galpão, 2007, p. 10). Nessa tarefa, enfim, tudo se misturava: espetáculo, processo, grupo, atores, modo de produção de material, de produção de texto... Carvalho entendeu que era preciso “sair inteiro e voltar partido. E, uma vez partido, refletir sobre a inteireza” (Carvalho *apud* Grupo Galpão 2007, p. 10).

Por meio da narrativa, Calvino propõe uma reflexão sobre o homem contemporâneo e sua incompletude, com a alegoria do *Visconde partido ao meio*. A transcrição de uma peça teatral que buscou ressignificar sua obra só mostra como Calvino, contemporâneo de seu tempo, continua a se contemporizar a cada leitura, cuja escrita nos provoca a pensar sobre categorias de análises literárias que possam nos ajudar a compreender o que é o contemporâneo na obra deste e de outros autores. Dessa forma, estudamos aqui o jogo intertextual e intermediário do Grupo Galpão, que reflete o modo como o próprio escritor coloca em profícuo diálogo estéticas e temas de outros autores, como Stevenson e Ariosto.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARENGHI, Mario. *Calvino*. Bologna: il Mulino, 2009.

BARENGHI, Mario. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna: il Mulino, 2007.

CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. São Paulo, SP: Companhia de Bolso, 2014.

CALVINO, Italo. *Il visconte dimezzato*. Milano: Oscar Mondadori, 2002.

CALVINO, Italo. *Por que ler os Clássicos?* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Oscar Mondadori, 1993b.

CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985*. Milano: Mondadori, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

GRUPO GALPÃO. *Partido*. Adaptação e dramaturgia de Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2007.

GUARDA, Alessandra Camila Santi. *Uma Viagem Com Calvino: Passeios Entre Literatura, Crítica e Ensaística*. 2020. 93 f. Dissertação( Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, PR . Disponível em: <<http://tede.unioeste.br/handle/tede/4829>>. Acesso em: 10 out. 2021.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. In: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

PASCOLATI, Sonia. Intermedialidade e teatralidade. *Terra roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 25, n. 1, p. 62-72, nov. 2013.

### **Sites consultados**

GRUPO GALPÃO. Disponível em: <https://www.grupogalpao.com.br/sobre/> Acesso em: 30 jul. 2024.

Data de recebimento: 27/07/2024  
Data de aprovação: 27/09/2024