

ASPECTOS DA TEATRALIDADE

em "Sarapalha", de Guimarães Rosa

Alex Beigui
UNEB

RESUMO

Neste trabalho procura-se reconhecer alguns dos principais elementos dramático-cênicos presentes no conto "Sarapalha", de Guimarães Rosa, atentando, sempre que possível, para a estreita relação entre a obra literária e a sua adaptação para o palco, realizada pelo grupo de teatro Piollin. Neste jogo simbólico, procuramos abordar, de maneira sintética, algumas das principais questões, presentes às discussões contemporâneas, sobre a problemática da linguagem artística, seus códigos, fronteiras e disseminações. Para tanto, dividimos o trabalho em três itens que se inter cruzam, a saber: 1) diálogo e dicotomias entre o teatro e a literatura; 2) do discurso teatral presente na narrativa; 3) da bifurcação entre imagem literária e imagem cênica.

PALAVRAS-CHAVE

imagem literária, imagem cênica, adaptação, *Sarapalha*

DIÁLOGO E DICOTOMIAS ENTRE O TEATRO E A LITERATURA

Devido às inúmeras correntes existentes sobre o Teatro enquanto arte específica da representação cênica, Teatro de Aristóteles, Teatro de Brecht, Teatro Naturalista, Teatro Simbolista, Teatro do Absurdo etc, faz-se necessário tecermos algumas prévias considerações acerca do lugar da "palavra" na encenação contemporânea. Desde Aristóteles até o Teatro do Absurdo, a palavra recebeu um destaque que, se não absoluto, era sem dúvida essencial para os dramaturgos; ia-se ao teatro literalmente para ver o texto no palco. Entretanto, sendo o teatro uma arte aberta a muitos e variados signos, o palco no século XX tornou-se um lugar das possibilidades e a palavra, assim como o texto dramático, transformou-se numa espécie de terceiro ou quarto elemento dentre tantos outros. Dito de outra forma, a escritura dramática cedeu gradativamente à escritura cênica. Tal processo inicia-se, ainda que de maneira radical, com Artaud. Para ele, o absolutismo do texto negava a existência de um teatro "puro" ou eminentemente "teatral". Surge então a era dos chamados "diretores criativos"; fato que marca decisivamente o início de uma crise na linguagem teatral, que agora possui como diretriz primordial a imaginação e tudo que nela cabe. Arte polissêmica, o teatro passa a dialogar com outras fontes e códigos artísticos, o que faz aumentar sua complexidade e dificuldade de circunscrever seus objetos, multiplicando seus interesses e níveis de interpretação.

No nosso século, com a ruptura dos paradigmas, o teatro não é mais um veículo da literatura dramática, nem muito menos o texto um mero pretexto para o palco. Contrárias a esse sentido, haveria, portanto, uma visão literária e uma visão teatral do texto dramático, mas ambas consolidadas em um mesmo projeto: processo de criação. Ocorre então, que a dupla natureza do teatro (texto/espetáculo)¹ foi dividida em duas estâncias radicalmente opostas, resultando em equívocos até hoje existentes. No entanto, a adaptação de obras, *a priori* não criadas para uma real situação de palco, mas cujo resultado cênico é de inegável qualidade estética, vem provar que texto e espetáculo podem não apenas interagir como surpreender quando integrados a um projeto de palco. Nestes casos, a palavra, assim como no texto literário, transforma-se em recurso espaço-temporal; explora-se ao máximo suas camadas sonoras e visuais, transferindo-a para uma realidade tridimensional, onde uma determinada realidade não é apenas contada (narrada), mas mostrada. Deparamo-nos, então, com uma questão ainda pouco entendida e, conseqüentemente, distante de ser resolvida: todo texto literário, ainda que virtualmente, consistiria em um texto grávido de representação teatral? É claro que é bastante cedo para abordarmos uma questão dessa natureza, mesmo porque se trata antes de tudo de uma reavaliação do conceito de texto, além de uma teorização mais profunda do processo de adaptação.

Entretanto, se é prematuro debruçarmo-nos sobre tais reflexões, não podemos negar que elas tocam diretamente o cerne deste trabalho, uma vez que apontar aspectos da teatralidade no texto de Guimarães Rosa significa apontar suas concretas potencialidades cênicas enquanto conto e não enquanto um texto criado para o palco. A palavra aqui surge tanto como símbolo, mediação entre duas linguagens, quanto como ícone, palavra-coisa-forma, repleta de plasticidade. Neste sentido, o texto rosiano nos oferece um rico roteiro de elaboração cênica, espécie de configuração, quadros que elevam a palavra à categoria de arquétipo.² A leitura de "Sarapalha" para o palco transmite-nos a plena certeza desse processo, no qual a principal meta é condensar a palavra não apenas como portadora de sentidos, mas de um conjunto concreto de indicações, posicionamentos, atmosferas, etc. Levar a palavra a sério com suas possibilidades cinestésicas foi o grande desafio e também realização da, bem sucedida, adaptação feita pelo grupo de teatro Piollin.

Adaptação, nesse caso, não significa separar, distanciar, mas pelo contrário, ajustar, apropriar uma coisa a outra. Algumas adaptações de obras da literatura brasileira, na contemporaneidade, parecem comprovar este uso do termo, procurando o equilíbrio entre a força plástica da palavra e a criação das condições de sua produção cênica, diminuindo a distância texto/palco. Se houve a supremacia e o totalitarismo da palavra (texto) no teatro ocidental, tão cara a Artaud, é porque tanto a palavra quanto o que dela pode surgir, dentro e para o teatro, foram minimizados e associados diretamente ao código lingüístico. Contudo, a palavra enquanto criadora de imagens passou despercebida nos estudos acerca do fenômeno teatral; as palavras não são importantes à elaboração cênica apenas por representarem uma mensagem preñhe de representação, mas também por

¹ Quem primeiro se ateuve ao estudo da "dupla natureza" do teatro foi Anne Uberfeld, em seu livro *Lire le théâtre*.

² A palavra *arquétipo* está sendo aqui utilizada sem a pretensão de associá-la, justificando-a, com a simbologia jungiana, mas tão-somente para enfatizar a força da palavra como propulsora de imagens concretas.

funcionarem como mecanismos de provocação à imaginação criadora. É o caso, por exemplo, da marcante adaptação, realizada por Antunes Filho, do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, para o teatro em 1972. Desde então inicia-se uma incessante busca de superar os limites de uma funcionalidade e direcionalidade do texto teatral; abre-se a possibilidade de convergência entre códigos aparentemente estanques.

Antes de adentrarmos nos elementos que possibilitaram essa convergência em "Sarapalha", torna-se necessário elucidarmos o que entendemos por "teatralidade". Para tanto, vejamos inicialmente o conceito proposto por Patrice Pavis no seu *Dictionnaire du théâtre* (1996):

A teatralidade pode se opor ao texto dramático lido, sem a representação mental de uma encenação. No lugar de optar por uma leitura prévia do texto dramático, a interpretação no espaço, isto é, a visualização dos enunciados permite renascer a potencialidade visual e auditiva do texto, a apreensão de uma teatralidade. O que seria pois a teatralidade? O teatro sem o texto; um conjunto de signos e sensações que aspiram uma cena a partir do argumento escrito; é uma percepção aguçada de artifícios, sinais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes que submergem o texto à plenitude de sua linguagem exterior.³

Podemos, a partir do que nos diz Pavis, entender a "teatralidade" como a disponibilidade de algo (aqui de um conto) para o palco. Vale salientar que o palco não constitui a base da teatralidade, embora seja sempre, em última instância, o seu fim. Em "Sarapalha" a teatralidade está consolidada por um conjunto de elementos que instigam o leitor a uma percepção mais completa do conto, entre eles, os sons articulados e não articulados, os fortes apelos visuais, além de uma estrutura dramática consolidada na situação dialógica vivida pelos primos. Assim, como bem frisou Roman Ingarden, a representação pela linguagem desde logo completa a representação visual. Vejamos como tal representação configura-se no conto propriamente dito.

DO DISCURSO TEATRAL

O discurso em "Sarapalha" é marcadamente teatral. Os travessões constantes, marcando a situação de diálogo presente a todo momento na enunciação, inserem o olhar do leitor numa espécie de "aqui e agora" característico da situação de palco, vivida no teatro. O discurso direto, juntamente com as indicações do narrador, revelam-nos uma atmosfera cênica definida que vai desde a descrição minuciosa do tempo e lugar à caracterização (gestos, fisionomias, comportamentos) dos personagens. O universo descrito no conto, embora pareça expandir-se em detalhes e excessos de descrições, conspira para a focalização de um momento, e assim como é próprio ao conto, criar gradativamente o ambiente (foco) que prepara a tensão, tensão esta que corresponde,

³ "La théâtralité peut s'opposer au texte dramatique lu ou conçu sans la représentation mentale d'une mise en scène. Au lieu d'aplatir le texte dramatique par une lecture, la mise en espace, c'est-à-dire la visualisation des énonciateurs, permet de faire ressortir la potentialité visuelle et auditive du texte, d'en appréhender la théâtralité. Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception cecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur." PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, p.358. A tradução é nossa.

na narrativa, ao momento em que Primo Argemiro revela seu amor pela mulher de Primo Ribeiro. Tal tensão é controlada, medida, muito mais por um ritual gestualístico que pelo acontecimento propriamente dito. Marcas como estas funcionam no interior da narrativa como precisas didascálias (indicações de cena), o que acentua ainda mais a tonalidade teatral que o texto sugere, produz, concretiza. A presença dos protagonistas, Primo Argemiro e Primo Ribeiro o tempo inteiro em cena, dividindo o mesmo número de falas, assim como réplicas de extensão semelhante, proporciona um dinamismo constante e, em princípio, posições discursivas de igual importância. A esse fato, soma-se um ritmo progressivo, regulado por fortes imagens sonoras (sons, ruídos, gritos) que contribuem diretamente para uma sonoplastia orgânica do ambiente.

O mundo caótico em "Sarapalha" revela concomitantemente uma crise da linguagem: a situação limite vivida pelos primos (iminência da morte por causa da malária), além da pressão vivida por Primo Argemiro em revelar, através da fala, seu amor por Prima Luísa colocam o ato da comunicação em crise, revelando uma consciente metalinguagem no que diz respeito à dificuldade do narrar, tão explorada nos textos de Rosa.

O passado épico dos fatos (fuga de Prima Luísa) e o presente dramático (situação que se vive) introduzem os personagens numa espécie de labirinto da linguagem, os fatos e acontecimentos narrativos vão se tecendo à medida que a memória dos personagens é ativada; cria-se a partir dessas estratégias da narrativa uma fala que é ao mesmo tempo discurso e ação. Ação e fala interagem de tal forma que, como poderemos constatar mais adiante na análise das imagens cênicas, fruto da adaptação, imagem literária e imagem teatral parecem fundir-se. Essa correspondência, fala-ação, acentua a forte presença, no conto, da função conativa da linguagem, imprescindível no teatro: ao mesmo tempo que os personagens constroem seu discurso são efetivamente construídos por ele. O narrador interrompe o diálogo, estabelecendo determinadas condições para que o mesmo adquira uma arquitetura plástica bem definida; interessa-o não apenas contar (narrar uma experiência), mas mostrar (visualizar a experiência) ao leitor. Isso somente se torna possível, graças à utilização dos diferentes tipos de imagens encontradas no conto, entre elas merecem destaque: a) as imagens sonoras; b) as imagens físicas (personagens); c) as imagens espaço-temporais (ambiente ficcional).

Embora os registros que contribuam para o forte tom dramático-teatral no conto estejam diretamente relacionados com aqueles diferentes tipos de imagens acima assinalados, existe na narrativa "Sarapalha" toda uma estrutura sintática que vai desde a construção do discurso direto livre à utilização de marcas textuais repletas de expressividade; é o caso, por exemplo, do uso desmedido de exclamações, reticências, rupturas, silêncios, etc. Lidas em seu contexto, essas marcas textuais trazem em si um forte apelo emotivo, o que contribui de maneira decisiva para uma melhor caracterização física e psicológica dos personagens, numa possível situação cênica.

Com efeito, o texto rosiano fornece um quadro, se não completo, complexo do uso e atribuição da palavra (texto pronunciado pelos personagens-atores), até os elementos de uma concreta expressão corporal (aparência, gestos, movimentos, etc). Há, além desses fortes indícios cênicos, uma constante busca de referencialidade, marcando-se dentro do discurso do narrador-dramaturgo, a necessidade de delimitação e definição de um espaço, onde o jogo temporal passado (memória) e presente (ação vivida) aconteça.

Podemos constatar essa referencialidade, uso da função referencial da linguagem, na descrição da imagem que antecede, prepara a situação dialógica vivida pelos protagonistas.

É aqui, perto do vau da Sarapalha: tem uma fazenda, denegrída e desmantelada; uma cerca de pedra-seca, do tempo de escravos; um rego murcho, um moinho parado; um cedro alto, na frente da casa; e, lá dentro, uma negra, já velha, que capina e cozinha o feijão. Tudo é mato, crescendo sem regra; mas, em volta da enorme morada, pés de milho levantam espigas, no chiqueiro, no curral e no eirado, como se a roça se tivesse encolhido, para ficar mais ao alcance da mão.⁴

É claro, nessa passagem, o afinilamento do espaço, podemos dizer que se cria mesmo a idéia de "foco teatral", no qual todas as coisas convergem para um único ponto. A abundância de detalhes passa a funcionar como autêntico cenário da ação dramática. Localizado o lugar da ação, passa-se então a comunicar aspectos da vida de dois homens, para os quais a iminência da morte torna urgente e, cada vez mais forte, o debruçar-se sobre o real cotidiano. A exploração máxima dos diferentes níveis desse cotidiano leva o leitor a uma espécie de interlocução simbiótica com o espaço do vivido; cria-se, então, uma relação meta-cênico-narrativa, na qual o conteúdo se objectualiza em prol de uma totalidade maior, capaz de abarcar a experiência sentida. É exatamente neste sentido que Jonathan Culler chama a atenção para a importância de um texto que torna a linguagem perceptível, isto é, que envolva o leitor na "materialidade do significante".

Assim, "Sarapalha" penetra no universo iconográfico do teatro, afastando-se por vezes do uso metafórico da linguagem; talvez, por essa razão, o próprio Guimarães tenha confessado que, dentre os contos que compõem *Sagarana*, seja "Sarapalha" a história de que ele menos gosta.⁵ No entanto, é através da linguagem altamente gestualística que o narrador elabora um precioso roteiro de encenação; os personagens estilizados e a elaboração de uma convenção ao mesmo tempo regional e universal contribuem de modo crucial para o mundo criado na *mise-en-scène*. A estilização dos personagens no conto de Rosa lembra de muito perto o teatro de Meyerhold, no qual há um constante apelo à "fiscalidade" do ator. Para melhor justificarmos tal aproximação nos faremos valer da observação realizada por Arlete Cavaliere sobre a poética cênica meyerholdiana:

Com relação ao texto literário, à obra dramática propriamente dita, Meyerhold procurará surpreender dois diálogos: um extremamente necessário, que compreende as palavras que acompanham e explicam a ação, e outro interior, que deverá, segundo ele, ser captado pelo espectador não através das palavras, mas por meio das pausas, dos silêncios e, sobretudo, pela substituição do monólogo explicativo por aquilo que o encenador considera fundamental para o teatro: a música dos movimentos plásticos. Vê-se, portanto, que no sistema meyerholdiano, a base sólida sobre a qual o ator apóia o seu trabalho, e a partir da qual faz nascer o sentimento é, sem dúvida alguma, a própria corporalidade: sua proposta parte, fundamentalmente, de uma premissa física.⁶

O texto "Sarapalha" traz essa *fiscalidade* de maneira marcante; a cada entrada discursiva, estabelecem-se margens à corporeidade cênica dos personagens-atores. Dentro

⁴ ROSA. *Sarapalha*, p.135.

⁵ "Desta, da história desta história pouco me lembro. No livro, será ela, talvez, a de que menos gosto." Carta de Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*.

⁶ CAVALIERE. *Meyerhold e a Biomecânica: uma poética do corpo*, p.68.

da narrativa rosiana, o corpo configura-se, por trazer em si as marcas do seu tempo e espaço. O corpo é, então, um dos elementos de maior importância para o entendimento das camadas intratextuais que completam a tecitura do seu processo criativo. É claro que todos esses aspectos estão consolidados, no conto "Sarapalha", a partir de um elevado número de componentes dramáticos que o texto contém. Aspectos dessa dramaticidade já foram apontados em estudos de fundamental importância para uma possível analogia texto/palco.⁷

DA BIFURCAÇÃO ENTRE IMAGEM LITERÁRIA E IMAGEM CÊNICA

A adaptação realizada pelo grupo de teatro Piollin surge como um aprofundamento desses aspectos dramáticos, exploração constante dos aspectos expressivos advindos de uma linguagem literária rica em imagens sugestivas de palco. Dessa forma é na/pela linguagem que se encontram os principais instrumentos de elaboração da encenação. Surge daí uma permanente estrutura labiríntica, na qual o texto cênico parte de uma ordem constituída (texto literário) e concretiza-se num jogo de entradas e saídas. Esses deslocamentos assumem, enquanto processo criativo, uma verdadeira peregrinação que visa, como no labirinto,⁸ não apenas a atingir o centro, mas a traçar o caminho que o artista deve manter para sair de lá, isto é, criar as soluções que viabilizem o trajeto.

O processo criativo que aspira à interseção entre dois códigos artísticos acaba por criar um sistema de trocas involuntárias. O que queremos dizer é que, se o teatro apropriou-se, no caso da adaptação de "Sarapalha", da imagem literária, houve também um acréscimo ao conto, resultante dessa "apropriação" produtiva, realizada no ato da leitura. Ler um texto, como foi lido o conto de Rosa, é, antes de tudo, vivificar a força da produtividade estética. Assim, a teatralidade da linguagem literária e a literariedade das imagens cênicas parecem fundir-se. Para uma melhor visualização dessa fusão, observemos



⁷ Entre eles, destaca-se o trabalho de Evelina Hoisel, denominado "O círculo do dramático na obra de Guimarães Rosa", que procura organizar os principais aspectos dessa dramaticidade.

⁸ A idéia de "labirinto" como encontro inevitável com o centro está contida em CHEVALIER, GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p.531.

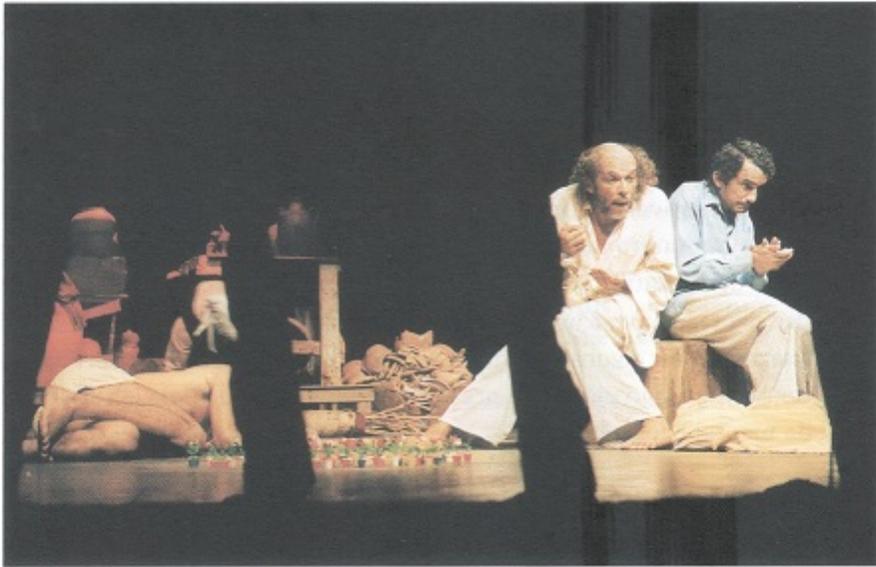


FIG. 1 e 2 – Devaneio dos primos.

FONTE: Bertrand Lira; arquivo do Grupo Piollin.

agora duas das cenas realizadas pelo processo de adaptação do grupo de teatro Piollin, realizada em 1992 e que, devido ao sucesso de crítica e de público, ainda continua a percorrer os palcos do Brasil e do mundo. Tais cenas exemplificam bem a convergência entre os dois códigos artísticos.

Nos dois registros, nós temos a presença cênica dos dois primos, protagonistas do conto; essa imagem refere-se ao momento em que, no espetáculo, Primo Argemiro e Primo Ribeiro dirigem-se ao público para lhe falar da doença. Notemos, pois, como a caracterização da doença, descrita no conto, reflete-se nos corpos dos personagens. Podemos, a partir dessa imagem, estabelecer a direta correlação entre as duas linguagens artísticas. A imagem dos dois primos, em todos os seus detalhes, inclusive na própria atmosfera, está minuciosamente descrita no conto de Rosa; observemos os seus respectivos substratos literários quanto à determinação do espaço: “... tem também dois homens sentados, juntinhos, num casco de cocho emborcado, cabisbaixos, quentando-se ao sol.”⁹

E quanto à caracterização física e comportamental dos personagens:

Primo Argemiro se agarrou com as mãos nos joelhos. Os maxilares estrondam; só param de bater quando ele faz vômitos. E está cor de cera-do-reino quando pega a derreter.¹⁰

E Primo Ribeiro, branco, encaveirado, soprando, e levantando o queixo a cada ofego, caiu sentado no casco de cocho outra vez.¹¹

É importante salientar que, ao aproximarmos os dois códigos (literário/cênico), não queremos dizer que o processo de adaptação restringe-se à fiel transposição dos

⁹ ROSA. Sarapalha, p.135.

¹⁰ IBIDEM. p.144.

¹¹ IBIDEM. p.152.

registros, mas tão-somente queremos afirmar a íntima relação entre ambos. Isto ocorre, acreditamos, não apenas pela forte estrutura dramático/teatral contida em "Sarapalha", mas também por ser o teatro, como bem observou Jindřich Honzl, uma arte da mobilidade dos signos.¹² O teatro, dessa maneira, transforma, hipercodifica, recorta, suprime e, até mesmo, traduz uma determinada mensagem. Se, por um lado, isso dificulta a análise do fenômeno teatral, é inegável que, por outro lado, vendo adaptações como a de "Sarapalha" para a ribalta, torna-a muito mais rica em especulações, fontes e interesses. É evidente que um trabalho dessa natureza não procura abranger toda a complexidade envolvida no processo de adaptação, ou, à maneira rosiana, na travessia texto literário/texto cênico, mas apenas visa a explorar alguns dos traços que possibilitam a reflexão sobre as fronteiras que, embora existentes, não são suficientes para inibir a força de uma leitura criadora ou re-criadora da mensagem estética.



¹² HONZL. A mobilidade do signo teatral, p.126.

RÉSUMÉ

Cette étude examine les éléments dramatiques et théâtrales de le conte *Sarapalha* de João Guimarães Rosa, observance la étroite rapport entre l'oeuvre littéraire et sa transposition pour la mise en scène, réalisable pour le Group du Théâtre Piollin. À travers de jeu symbolique nous chercherons aborder les principales questions sur la problématique au niveau du deux langages artistiques, ses codes, ses frontières, similitude et diversités. Pour cela nous avons divisé le étude en trois points que s'intercroisent, soit: 1) Dialogue et différence chez le théâtre et la littérature; 2) les discours teatrale présent à la narration; 3) la bifurcation parmi l'images littéraire et l'images scéniques.

MOTS-CLÉS

images littéraire, images scéniques, transposition, *Sarapalha*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.
- CAVALIERE, Arlete. Meyerhold e a Biomecânica: uma poética do corpo. *Percevejo*. Rio de Janeiro, n.4, p.68-73, 1996.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- HOISEL, Evelina. O círculo do dramático na obra de Guimarães Rosa. *Estudos Lingüísticos e Literários*, Salvador, n.8, p.11-28, dez. 1988.
- HONZL, Jindrich. A mobilidade do signo teatral. In: GUINSBURG, J., NETTO, J. T. Coelho & CARDOSO, Reni C. *Semiologia do Teatro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- ROSA, Guimarães. *Sarapalha*. In: *Sagarana*. 43.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre 2*. Paris: Éditions Sociales, 1978.