

O TEATRAL DO MUNDO

Luiz Claudio Vieira de Oliveira
UFMG

RESUMO

Este ensaio busca trabalhar o elemento teatral na obra de Guimarães Rosa, entendendo-o como processo de representação do real por meio de sua transformação em texto/discurso, e como processo de carnavalização pela abolição da hierarquia e multiplicação das versões.

PALAVRAS-CHAVE

representação, texto/discurso, mimese

O “teatral do mundo” é uma expressão que aparece em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, exemplificando uma constante em sua obra: a referência ao teatro como o local onde se dá, por excelência, a representação. O sintagma “teatral do mundo” não está considerando, apenas, o teatro ou a representação teatral em seu sentido mais simples, mas tomando a ambos como uma metáfora da mimese. Trata-se da relação entre o real e sua transformação em objeto artístico, ou seja, texto e discurso. Como texto, o real adquire uma forma que lhe é própria e pela qual pode ser visto, de modo mais ou menos evidente, atrelado, ao mesmo tempo, a uma hiper e a uma transtextualidade.¹ É o resultado do entrelaçar dos fios, o tecido com sua trama, sua forma e seus efeitos. Isso facilita a recepção do objeto artístico pelo leitor. Como discurso, o real se torna passível de múltiplas intervenções, de inúmeros enunciadores, transformando-se a cada enunciação e só se mantendo graças a elas. Texto e discurso são duas faces complementares dessa apreensão do real, que paradoxalmente o mantêm e o modificam. Pode-se inferir que o real terá existência enquanto efeito textual e discursivo, só se constituindo ao ser representado ou traduzido mimeticamente em objeto artístico.

O teatro, em Guimarães Rosa, como metáfora da relação mimética estabelecida entre o texto/discurso e o real, difere do conceito de mimese apresentado em vários dos livros d’*A República*,² de Platão, e em especial no Mito da Caverna, citado em “Aletria e hermenêutica”, de *Tutaméia*. Enquanto o Mito considera as sombras projetadas como ilusão, em tudo diversas de um real que as teria originado, Guimarães Rosa as toma como realidade. A diferença entre as concepções é fundamental. Platão, tal como se vê nos vários livros d’*A República*, desconfiava da literatura, concebida como instância produtora de sombras, de fantasmas, ou seja, de ilusões, capazes de obscurecer o conhecimento do real e da verdade.

¹ GENETTE. *Palimpsestes*, p.7-14.

² PLATON. *La République*. Livros III, VII e X.

Para Guimarães Rosa, o acesso ao real ou à verdade só é possível se se aceita a multiplicidade de representações desse real: o que existem são versões que têm o mesmo valor, podendo-se escolher uma ou outra, sendo desnecessária a eleição de uma, privilegiada. Nesse sentido, ocorre um processo de carnavalização em sua obra, ou seja, em lugar de uma “verdade” ou de um “real” preexistentes e originais, existe é o mundo à revelia, a inversão dos valores, a mudança constante. Conforme Bakhtin expõe na introdução de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*,³ o carnaval se caracteriza, entre outras coisas, pela ruptura da hierarquia.

Na obra de Guimarães Rosa, o teatral do mundo, além de expresso pela permanente encenação da linguagem que nela se realiza, consiste também de referências explícitas ao teatro, ao jogo de cena, à equivalência entre teatro e mundo. Já em *Sagarana* encontra-se uma menção ao teatro. Em “A volta do marido pródigo”, Lalino Salãthiel é o criador de ilusões, é o contador e o inventor de estórias, nas quais passa a acreditar e em que atua como personagem. “Quem sabe, a gente podia representar esse drama, hem seu Laio?... como é que chama mesmo?... ‘O Visconde Sedutor’... Foi o que você disse, não foi?”⁴ Da mesma forma que inventa as peripécias do drama e, por meio das palavras, constrói situações em que os outros personagens vão se enredar, Lalino Salãthiel também inventa a própria vida: o real é o que se diz ser o real. E isso lhe possibilita passar de uma instância a outra.

Em “Pirlimpisquice”, de *Primeiras estórias*, o tema da representação teatral é evidente. Aqui se destaca o predomínio das versões. Há um jogo entre as múltiplas variantes: a versão oficial — “A história do Dr. Famoso” —, a dos atores, a dos opositores, e a do Zé Boné. Falhando a versão oficial por um pequeno detalhe, entram em cena os episódios alternativos, desencadeados pela atuação do Zé Boné. A falha é sintoma de que o real, aqui tomado metonimicamente pela postura pedagógico-autoritária dos padres, que se queria organizado e rígido, não se mantém e é capaz de ruir. A verdade — um conjunto de virtudes religiosas e civis, consubstanciadas na peça oficial — não se sustenta ante a força das representações, capaz de subtrair os atores ao real em que ela vigoraria.

Tem lugar aqui o conceito de “a outra cena”, de O. Mannoni.⁵ É um conceito eficiente, que explica a peculiaridade que têm o terreno do jogo, o palco teatral ou a página de ficção de funcionarem como um espaço privilegiado para onde se pode ir, distinto do espaço real, e do qual se pode voltar. Esse *locus* apresenta-se numa suspensão do espaço e do tempo reais, onde tudo é possível, onde se realizam todas as fantasias, mas, como lembra Mannoni, também onde se pode “ser sem ser”. Esta efemeridade é fundamental para o conceito de “outra cena” e para a concepção da arte como possibilitadora de uma distância em relação ao real e de uma visão (ou visões) diferente(s) sobre o real. Representa a abertura que o imaginário favorece, em oposição à rigidez do simbólico. É o espaço aonde se pode ir, mas onde não se pode permanecer. Por isso, o narrador de “Pirlimpisquice” se esforça para sair “do fio, do rio, da roda, do representar sem fim”⁶ e voltar à realidade da qual partira. Permanecer na “outra cena” significaria a

³ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.8.

⁴ ROSA. *Sagarana*, p.91.

⁵ MANNONI. *Chaves para o imaginário*, p.98-9.

⁶ ROSA. *Primeiras estórias*, p.47.

loucura, em que há a indeterminação de tempo e de espaço. Esse real para o qual se volta, o simbólico, é aquele em que predomina a versão única, original, da Lei, e, portanto, tida como verdadeira e em que se recusam todas as outras versões como falsas e mentirosas.

O conto “A benfazeja”, de *Primeiras estórias*, chama a atenção pela sua teatralização, uma vez que se encena aos olhos do leitor/espectador. O conto não tem um narrador que se dirija, de alguma forma, ao leitor. Trata-se de um diálogo mantido entre um personagem e os moradores de um vilarejo, acerca da Mula Marmela, de seu enteado, o cego Retrupé, e seu finado marido, o Mumbungo. Nesse diálogo, como em outros textos rosianos, não há registro da fala do interlocutor. Um personagem fala durante todo o tempo, num procedimento que lembra um diálogo. É evidente que não fala sozinho, para si mesmo. Não é um fluxo de consciência, um “monólogo interior”, cerebrino. O texto evidencia que esta longa fala se dirige a um interlocutor que não aparece, mas que tem suas reações e suas falas refletidas e registradas na voz do narrador protagonista. Este monólogo-diálogo é uma característica da obra de Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*, “Meu tio, o Iauaretê”, “A benfazeja”, “O espelho” e outros textos a utilizam com grande eficácia. O recurso consiste na apropriação de uma característica própria da oralidade — o ato de contar histórias — e da técnica teatral — a exclusão do narrador. As narrativas se iniciam sem que haja uma introdução formal, que situe temporal e espacialmente a cena. Isto se deduz no decorrer da narrativa, cujas informações permitem ao leitor/espectador compor o cenário e visualizar os personagens. Em alguns dos textos citados, a narrativa faz uso de um travessão que indica claramente a mudança de registro: de oral para escrito. O emprego desse recurso gráfico, ainda que uma única vez, indica a sucessão de interlocutores: houve uma intervenção anterior, uma pergunta ou uma observação que motiva a longa resposta do narrador.

Grande sertão: veredas inicia-se pelo travessão, antecedendo a fala “Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não. Deus esteja.”⁷ Vê-se que é uma resposta a uma pergunta anterior, não registrada, sobre os tiros que supostamente se fizeram ouvir. Essa pergunta anterior fica sem registro e o leitor é introduzido, teatralmente, *in media res*. Em “O espelho”, há o mesmo processo. A presença de um interlocutor é clara: “— Se quer seguir-me, narro-lhe... (...) O senhor, por exemplo, que sabe e estuda (...)”⁸ Em “A Benfazeja”, não há o recurso ao travessão, mas os efeitos obtidos são os mesmos: “Sei que não atentaram na mulher; nem fôsse possível. (...) Acham ainda que não valia a pena? (...) Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado?”⁹ Percebe-se que um personagem interpela vários outros, moradores de um lugarejo perdido no interior das Minas Gerais, reprovando-os pela hipocrisia e pela maldade mansa. Como o texto não é explicitamente teatral e como não há a didascália que oriente o leitor/espectador, esse personagem acaba por exercer, indiretamente, a função de narrador. Para que as informações cheguem ao leitor, é preciso que, em sua fala, sejam enxertados episódios anteriores ao momento em que interpela seus ouvintes.

⁷ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.3.

⁸ ROSA. *Primeiras estórias*, p.71.

⁹ IBIDEM. p.125.

Em “Meu tio, o Iauaretê”, um personagem, o Macuncôzo, também responde às perguntas de um outro, ao mesmo tempo em que o interroga e vai contando sua estória: “— Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh.”¹⁰ Aqui também, para que o leitor/espectador se inteire de toda a estória, há dois planos narrativos: o do presente, que é o da cena em desenvolvimento, e o do passado, que explica e justifica o presente. Ambos são tecidos pela fala do narrador. Guardadas as devidas proporções, trata-se do mesmo processo utilizado em *Grande sertão: veredas*. A diferença está no seguinte: à medida que narra, o Macuncôzo se revela cada vez mais: acaba por transformar-se em onça e atacar seu ouvinte. O narrador que conta sua história a um suposto caçador identifica-se progressivamente com o mestiço assassino, que não distingue mais os limites entre homem e animal; Riobaldo, ao narrar, pretende desvincular sua imagem de narrador de sua imagem de jagunço. “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! — porque não sou, não quero ser. Deus esteja!”¹¹

O conto “Cara-de-Bronze”, de *Corpo de baile*, indica a radicalização do processo em Guimarães Rosa. Inclui outros recursos que o aproximam do teatro, do cinema, do texto técnico. Depois de o conto se iniciar por uma forma narrativa tradicional, passa a registrar o diálogo que se estabelece entre os vaqueiros e Moimeichego, cuja seqüência lembra a sucessão de falas de um texto teatral, inclusive com a didascália. Por exemplo: “Entram os vaqueiros TADEU e SÃO, seguidos dos vaqueiros ZAZO, JOSÉ UÉUA, RAYMUNDO PIO e FIDÉLIS.”¹² De repente, da página 92 à página 96 há um roteiro de cinema, com seus planos gerais, planos americanos e sua didascália. Depois, mais à frente, há citações de Dante, Platão e do Cântico dos Cânticos e notas de pé de página em que um dos anagramas de Guimarães Rosa é referido.¹³ Páginas adiante, há uma citação de Goethe, em alemão, e de fragmentos do Chandogya-Upanixad. Essa mistura de convenções faz com que os limites hipertextuais e transtextuais sejam rompidos. O leitor/espectador tem dificuldades para reconhecer o texto que está lendo e para distinguir a instância discursiva que profere. Afinal, que sujeito é responsável pela enunciação? Guimarães Rosa, Moimeichego, o anagramático Oslino Mar, ou o narrador que inicia o conto dizendo “No Urubùquaquá. Os campos do Urubùquaquá — urucuias montes, fundões e brejos. No Urubùquaquá, fazenda-de-gado: a maior — no meio — um estado de terra.”¹⁴ Executada como uma estratégia do autor-modelo, tal como é concebido por Umberto Eco, a multiplicidade de narradores dificulta que se distingam o Sujeito Comunicante e o Sujeito Enunciador, ao mesmo tempo em que provoca a fusão dos níveis intra e extratextuais.

Todo texto/discurso se constrói como um pacto entre o leitor/ouvinte e o narrador. São duas instâncias diferentes que se interpenetram. O narrador pertence ao universo ficcional, enquanto o leitor/ouvinte está no mundo real. Cria-se um movimento duplo: vai-se ao texto/discurso da mesma forma que ele vem ao mundo real. Como esse mundo

¹⁰ ROSA. *Estas estórias*, p.126.

¹¹ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.166.

¹² ROSA. *No Urubùquaquá, no Pinhém*, p.78.

¹³ IBIDEM. p.117.

¹⁴ IBIDEM. p.73.

real é construído por signos e, em última instância, é também um texto/discurso, pode-se dizer que o trânsito se faz entre textos/discursos e não mais entre esses e o mundo real. O “teatral do mundo” consiste nessa ambigüidade, nessa ruptura de fronteiras, nessa impossibilidade de “demarcar os pastos”, de “manter o bom longe do ruim”, como queria o personagem Riobaldo. Tanto os prefácios das *Terceiras estórias* quanto a ficção rosiana como um todo acabam por romper as barreiras entre o real e a ficção, entre o grotesco e o excelso, entre o chiste e a filosofia, entre o rasteiro e o transcendental. Destaca-se que não há diferença entre narradores e ouvintes, entre personagens e pessoas, sendo possível mudar de posição livremente. Riobaldo afirma: “Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho.”¹⁵ Assim, não haveria separação entre vida e a “sala do teatro”, como não haveria separação entre real (verdade) e ficção (mentira). O conceito tradicional de mimese, em que se valoriza a fidelidade com o modelo e, mais que isso, a integridade do modelo em relação à cópia, deixa de prevalecer em benefício da acepção de mimese como transgressão e como cópia infiel. Em Guimarães Rosa, o “teatral do mundo” se faz como movimento, multiplicação de versões, abolição de fronteiras, interpenetração de instâncias, travessias.



ABSTRACT

This essay tries to show how the theatrical element in Guimarães Rosa represents the real by transforming it into a text/discourse and carnivalizing it through the demolition of hierarchy and the multiplication of versions.

KEY WORDS

representation, text/discourse, mimesis

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento — o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*. Trad. Lígia Maria Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1973.
- PLATON. *La République; Oeuvres complètes*. Paris: Garnier, 1950. v. 4.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubùquaquá, no Pinhém*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 40.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

¹⁵ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.187.