



“MEU AMIGO, MEU PARENTE...” GUIMARÃES ROSA CENA E

PROSA

Ângela Maria da Costa e Silva Coutinho¹

RESUMO

O texto literário e o texto teatral são ficcionalidades do real constituídas por elementos significantes que os tornam próximos. Neste trabalho são enfocados recursos literários que propiciam a aproximação das imagens literárias às imagens cênicas, por meio da narrativa de Guimarães Rosa, destacando-se a produção de cenas textuais e teatrais, estas últimas observadas na adaptação para o teatro do conto *A hora e vez de Augusto Matraga*, com direção de André Paes Leme, que estreou no Rio de Janeiro no dia 22 de março de 2007.

Proponho também uma reflexão sobre a permanência da literatura nacional no cenário da cultura contemporânea.

Palavras-chave: literatura comparada, literatura brasileira, teatro, cultura contemporânea.

O texto literário e o leitor contemporâneo

A análise sobre o teatro e a literatura proposta neste trabalho se pauta na conversação que se trava entre essas duas modalidades discursivas. Tanto a literatura quanto o teatro se utilizam da expressão artística pela via da linguagem verbal para representar a realidade e fazer contato com os homens. Para discutir as questões relativas a essas duas formas artísticas, articulo a narrativa do escritor João Guimarães Rosa às proposições da Semiologia e da Teoria Literária, bem como formulo argumentos, na perspectiva semiológica, relativos à adaptação para o teatro do conto *A hora e vez de Augusto Matraga* do livro **Sagarana**. Suponho que os homens deste século 21 necessitem de representações compatíveis ao seu modo de reconhecer os seres e as coisas do mundo, e essa necessidade, parece-me, deva convocar signos enriquecedores, para além do registro consagrado pelo livro, uma vez que, hoje, o acesso à arte e à cultura não é dado, somente, por meio de páginas impressas, mas por meio de uma multiplicidade de outros suportes com apelos característicos das tecnologias já desenvolvidas no século passado. Sendo assim, entendo que o texto literário de qualquer época possa atualizar-se, tornar-se tangível à apreciação do homem contemporâneo, se lhe são exploradas as potencialidades de leitura, e essa leitura enseje o diálogo com

¹ Centro Federal de Educação Tecnológica de Química de Nilópolis /RJ. (Cefet-Química)
amscoutinho@gmail.com

outras artes, com outras formas de se exprimir a complexidade literária e mantê-la viva na cultura do público desta nova geração.

É possível apreender a aproximação de textos da literatura brasileira com outras artes de forma intensa, ao se observar que os ficcionistas e poetas do século 20 se apropriaram, dentre outros, de elementos do teatro e das artes visuais, e os utilizaram como recursos narrativos e poéticos. O texto literário contemporâneo, portanto, se abre para o encontro da arte teatral e cinematográfica, porque sua realização provém de um projeto em que os autores produzem o “efeito de real”, conforme proposto por BARTHES (1987), evidenciando uma ruptura entre o verossímil antigo e o realismo moderno, no que se refere ao valor funcional dos detalhes descritivos presentes nas narrativas realistas e nas narrativas modernas. Tal ruptura se opera na desarticulação da referencialidade realista e na criação de um tecido discursivo que é um complexo de significações. É esse tecido, estruturado pela articulação de elementos constitutivos do sistema verbal e de outros sistemas de representação não verbal, que dá origem a um novo discurso e propicia a rediscussão das categorias de gênero literário e seus elementos estruturais. Nessa nova configuração, as noções tradicionais de gênero são esgarçadas e a criação poética, “em estado de contínua travessia para o Outro”(SANTIAGO:1989, p.53) se realiza evidenciando o inusitado, de forma dissonante, marcada por um jogo de correspondências construído essencialmente pela linguagem. Nesta cena o desafio do escritor é o de encontrar as associações de palavras e os recursos eficazes para expressar o real que existe no indeterminado, no silencioso, no abstrato, no vazio e no invisível, por meio de imagens sensíveis. E o leitor é desafiado a rearticular tais imagens, a procurar as possíveis correspondências, perseguindo a coerência interna do texto.

A relação entre o texto e o leitor é um desafio ao processo de comunicação que se dá cotidianamente entre as pessoas. Por ter uma proposta comunicativa ancorada em signos verbais, o tecido escrito mantém a aparência de inter-relação com o outro como acontece na realidade habitual. Ocorre, porém, que no relacionamento direto, os interlocutores têm oportunidade de interromperem o relato para questionar, recapitular, refutar opiniões, enfim, de produzirem um diálogo que se entabula pelas constantes intervenções de um e de outro; que intensifica e enriquece as situações elaboradas pelas palavras em trânsito entre uma fala e outra. Desprovidos desses recursos comunicativos da linguagem falada, os textos escritos se valem dos recursos lingüísticos e de manobras sintáticas para compensar essas deficiências e concretizarem o objetivo da produção de

mensagens. O texto literário, em particular, investe na limitação da linguagem, desafia o poder de expressividade dos signos verbais, explora a imprevisibilidade das relações comunicativas cotidianas. Sendo assim, esse texto artístico dialoga com o leitor por meio da interpretação, uma vez que se constitui de matéria lingüística, intencionalmente elaborada, para formular situações semelhantes á realidade; re-presentar, por personagens fictícios, as relações humanas e criar um real textual, apreensível pelo leitor devido a sua capacidade de, na vida diária, ser um decodificador de mensagens. No entanto, o ato de ler um texto artístico é tarefa desafiadora, pois este, mesmo que pretenda dar a ilusão de proximidade da realidade, mantém pontos de indeterminação que precisam das projeções do leitor, a fim de que ambos se sintonizem e aconteça a comunicação.

A interação entre texto e leitor na teoria de Wolfgang Iser constitui-se num processo dinâmico e produtivo que toma por base a pluralidade significativa do texto ficcional e a complexidade do seu tecido estrutural, em consonância com a atividade interpretativa e receptiva do leitor. Para este teórico da Literatura o texto ficcional tem semelhanças com o mundo, pelo fato de projetar um mundo concorrente. Porém, se o mundo ficcional for medido com os critérios da realidade, restará para ele a constatação da deficiência, da mentira, da simulação. A maneira, portanto, de o leitor usufruir da ficção, é considerando-a mediadora da realidade, uma vez que ela se organiza pela comparação desta mesma realidade. “Como estrutura de comunicação, não é idêntica nem com a realidade a que se refere, nem com o repertório de disposições de seu possível receptor, pois virtualiza tanto a forma de interpretação dominante da realidade, com que cria seu repertório, quanto o repertório das normas e valores de seu possível receptor.” (ISER apud LIMA: 1979,p.105). Dessa forma, a ficção se caracteriza pela não identificação, tanto com a realidade do mundo, quanto com a realidade do receptor. As indeterminações, estabelecidas na travessia do texto, para o leitor, leva-o a uma atitude interpretativa e o obriga a buscar no texto formulações elucidativas. Encontra, juntamente com algumas pistas, muitos vazios, o não dito, elementos provocativos, a partir dos quais reage e manifesta sua posição relativa às situações vivenciadas no texto. Assim se dá a comunicação do texto artístico com seu receptor, à medida que este é seduzido para compactuar do mergulho nos vazios e vivenciar uma ou várias maneiras de entender o mundo, muitas vezes diversas da sua maneira, até então. Pose-se inferir, portanto, que a ficção sempre transcende o mundo a que se refere.

O leitor é co-responsável pelas articulações do texto. Compreendendo-se que suas projeções ocupam um espaço determinado no sistema textual; que o sistema textual se constitui pela combinação e inter-relacionamento dos vazios; e que é o leitor quem faz a conexão dos vazios, através de suas projeções, com os segmentos do texto, então se esclarece o processo de análise do texto artístico que dá relevância ao leitor, porque lhe atribui uma tarefa intransferível, a responsabilidade de fazer cumprir a coerência do texto, através de seus atos de representação. Nesse sentido, e lembrando a assimetria entre realidade ficcional e realidade pessoal, infere-se que a decisão do leitor deva ser seletiva, uma vez que este tem diante de si múltiplas possibilidades de combinação de esquemas de conectabilidade dos segmentos textuais. As conseqüências dessa tarefa são a desautomatização das expectativas habituais do leitor e sua abertura para receber o texto. No pensamento de Iser (apud LIMA : 1979, p.110) “ Quando os vazios rompem com as conexões entre os segmentos de um texto, a plena eclosão deste processo se dá na imaginação do leitor”. Além disso:

(...) Os vazios rompem com a conectabilidade dos esquemas, o que significa pôr diretamente em confronto, umas contra as outras, as normas seletivas do repertório, bem como os segmentos das perspectivas e, assim, anulam a expectativa da *good continuation*. Disso resulta um acréscimo da atividade constitutiva do leitor, pois se trata agora de converter as articulações aparentemente livres dos esquemas em uma configuração (*Gestalt*) integrada. Assim, por via de regra, a quebra da *good continuation* pelos vazios provoca o reforço da atividade de composição do leitor, que tem agora de combinar os esquemas contrafactuais, opositivos, contrastivos, encaixados ou segmentados, muitas vezes contra a expectativa aguardada. Quanto maior a quantidade de vazios, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor.

Nessa perspectiva do leitor como construtor de significações é que se reconhece a arte literária contemporânea, não linear, dissonante, com enunciados fragmentados, problematizando as estruturas sintáticas, desarticulando os segmentos, desafiando os limites da lógica da tradição, abrindo espaços, enfim, para o diálogo com seu leitor potencial, com outras formas discursivas, com outras artes.

A cena do texto literário

O texto literário e o texto teatral apresentam traços de identidade, mas guardam diferenças próprias ao gênero em que se inserem. A linguagem verbal, na literatura, é matéria-prima essencial e pontual. A mesma linguagem verbal, no teatro, é matéria estética, quando em correspondência com outras linguagens não-verbais: o gestual do personagem, a visualização do espaço, a alternância da luminosidade, a seqüência de

sons (musicais e incidentais), enfim, o texto teatral é uma proto-forma de um espetáculo. Como denomina Peter Brook (1993) o texto do teatro é uma forma virtual, inacabada, entendendo-se esse não acabamento como potencialidade que remete para uma realização além do espaço da página impressa de um livro. Na obra de arte literária, as palavras impressas são mediadoras do plano das significações. A camada verbal, portanto, tem valor próprio, é parte integral da obra. A exploração da sonoridade e do significado das palavras faz parte do jogo de construção da expressão artístico-literária e, por meio da associação, da repetição, da estruturação da frase e até mesmo pela configuração do material lingüístico impresso na página, se produz imagens, eficazes por si mesmas, para garantir a comunicação das mensagens que veiculam. Nesse sentido, então é que o texto literário se constitui em uma forma artística que esgota suas potencialidades estruturais nos domínios da folha impressa, uma vez que a matéria verbal lhe basta para realizar o trabalho estético de representação do real.

O trabalho estético com a palavra, na arte literária, constrói ações vivenciadas por personagens que atuam em tempo e espaço determinados na tessitura de um discurso. É aí, no espaço da ficção feita de palavras que acontece o espetáculo da representação das coisas do mundo. O esforço do escritor para expressar o real tem revelado, na literatura moderna e contemporânea, a incompletude da linguagem de maneira intensa e progressiva. E desse trabalho estético fazem parte o redimensionamento do papel do narrador e a construção de cenas mediadas pelo olhar desse mesmo narrador que observa os personagens, tematizando-os e, assim, posicionando-se de maneira semelhante ao leitor que, neste caso, se torna também o espectador do espetáculo construído pela palavra impressa.

Silviano Santiago (1989), ao refletir sobre o narrador pós-moderno, refere-se à “sociedade do espetáculo”, e diz que “pelo olhar, homem atual e narrador oscilam entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça.” Nesta análise da conduta do narrador, o crítico literário oferece material capaz de facilitar a entrada do leitor (“singular e/ou anônimo” – para reiterar este ponto de vista teórico), na cena do conjunto da obra de arte literária produzida contemporaneamente. A partir daí, respeitados os limites deste trabalho, é possível propor uma hipótese de leitura para os textos de João Guimarães Rosa, por ser o projeto de escrita desse autor um exemplo de produção de imagens que recuperam a palavra, através da “experiência do observar”, conforme explicita Santiago (1989: p.51):

O espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico de “ação” o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de imagem, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido da palavra. Luz, calor, movimento – transmissão em massa. A experiência do ver. Do observar. Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa.

O espetáculo torna a ação representação. Representação nas suas variantes lúdicas, como futebol, teatro, dança, música popular, etc.; e também nas suas variantes técnicas, como cinema, televisão, palavra impressa, etc. Os personagens observados, até então chamados de atuantes, passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através de ações ensaiadas, produto de uma arte, a arte de representar. Para falar das várias facetas dessa arte é que o narrador pós-moderno – ele mesmo detendo a arte da palavra escrita – existe. Ele narra ações ensaiadas que existem no lugar (palco) e no tempo (o da juventude) em que lhes é permitido existir.

A cena do texto de Guimarães Rosa

A representação do homem no mundo proposta por João Guimarães Rosa no conto *O espelho* do livro **Primeiras estórias** é marcada pela sucessão de cenas que expõem um personagem a olhar para si mesmo diante de um espelho que reflete imagens incomuns, à medida que, no fluxo da narrativa, vão acontecendo experiências que testam os atos de olhar, observar, intuir, raciocinar e conhecer. Na frente do espelho também se prostra o leitor, assumindo as funções de platéia e de personagem, nesse itinerante espetáculo proposto pelo narrador:

– Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. (...) O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, as noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos.

Com esse apelo instigante para a decifração de um mistério, a narrativa se inicia, e o narrador trava um diálogo com o ouvinte – ou leitor – ou espectador – que , juntamente com ele se põe disposto a refazer o trajeto da experimentação. “Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.”

A cena acontece. O espelho se concretiza diante do espectador e os interlocutores, atores desse drama, – narrador e ouvinte-leitor – refletem sobre um mistério, refletidos que estão no objeto do próprio mistério. Ficção da ficção, percebe? Embora este narrador se coloque como o personagem que traz para a cena a evocação de uma experiência previamente vivenciada, (apesar de o experimento não ter sido

“ainda testado **com rigor**, careceria de valor científico, em vista das irreduzíveis deformações, de ordem psicológica”), o autor se utiliza de estratégias de linguagem que propiciam ao leitor a sensação de estar participando da aquisição desse saber no momento mesmo em que ele vai sendo adquirido. Os verbos no tempo presente e a invocação – que instauram o destinatário da ação comunicativa e o faz aproximar-se da tessitura do relato – são freqüentes neste conto e garantem o modo de presentificação dos fatos, do mesmo modo como acontecem as cenas teatrais.

Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho? Há os “bons” e os “maus”, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no invisível?

Neste ponto desta prosa, ou melhor, desta encenação, o narrador, como um animador circense, refere-se a outros participantes do drama: “os restantes próximos.” Assim fica reiterada a composição do espetáculo. Agora, tem-se um público que também é desafiado a entrar no jogo e acompanhar o desenvolvimento do mistério, interagindo, não só como ouvinte, mas também emitindo respostas para as insistentes perguntas que revigoram o conflito e dão continuidade à trama. “E as máscaras moldadas no rosto? (...) Resta-lhe argumento: qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho. Sem sofisma, refuto-o.(...) E então?” Lembrando a estrutura do teatro de Pirandello (*Seis personagens a procura de um autor*) em que os personagens surgem no palco de forma inusitada e criam o conflito dramático, e, obviamente, guardando-se as especificidades do gênero narrativo, este conto de Guimarães Rosa se estrutura a partir de lances de imagens que contam com o raciocínio do espectador para dar-lhes as correspondências desejadas pelo ator principal – narrador – e construir a camada significativa do texto. Essa significação, pontuada pela ironia e pela paródia, desconstrói a lógica da visão consensual que o homem tem de si, do outro e do mundo. “E os próprios olhos de cada um de nós, padecem de viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se fizeram, mais e mais. (...) Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim.”

No conto *A hora e vez de Augusto Matraga* o personagem principal é desconstruído no primeiro período narrado. “Matraga não é Matraga, não é nada.” Logo após é reconstruído com nome de família e parentesco. “Matraga é Esteves.” Por meio dessa forma diluidora de um real humano, o leitor se prepara para percorrer o relato, participando da montagem e desmontagem das cenas. Alternam-se as perspectivas

temporais e espaciais de acordo com a motivação das experiências vividas pelo personagem. Essas experiências que se iniciam com o apogeu do “homem” na negociação de um leilão de mulheres atrás da igreja, “ no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici” passam pelo declínio desse mesmo homem, atirado em frangalhos no rancho do Barranco, para, nas cenas posteriores, elevar-se como um ser transfigurado pela purgação, humanidade e justiça, que culmina no enfrentamento final contra o jagunço, seu “amigo, seu parente”, Seu Joãozinho Bem-bem: “– Êpa ! Nomopadrofilhospritossantamêim! Avança, cambada de filhos da mãe, que chegou minha vez!...”

O diretor André Paes Leme restituiu estas experiências ficcionais ao público deste século, trazendo à cena teatral as cenas narrativas do conto. Na adaptação para o teatro destacam-se as soluções cênicas e o ritmo de acento narrativo. Para o espectador era possível visualizar o universo roseano representado no palco pelo amálgama da iluminação, do som e dos elementos cênicos construídos, como carro de boi, carcaças, chifres, ossos, figurinos típicos. As alterações de espaço e de tempo, que marcam o processo de configuração e transfiguração do personagem Augusto, são exemplos de um apuro de leitura e inventiva compatíveis com o tom de assombro das elaborações do escritor.

Considero esta releitura do conto de Guimarães Rosa para o teatro um gesto que transcende uma mera adaptação. Entendo que, ao propor soluções surpreendentes para as experiências vividas pelo personagem, o diretor atualizou todo um universo da cultura brasileira criado nas letras impressas de um livro, objeto que tem tido sua importância amortecida nesses tempos de navegações tecnológicas, que conta com elaborações textuais ainda em fase de experimentação. Compreendo que o grande ganho das adaptações, das releituras, das atualizações de textos, consagrados ou não, da literatura brasileira deve ser a consideração de que essas formas de expressão representam o renovado vigor contemporâneo esperado pela geração atual para a permanência dos bens culturais. Assim como as teorias da pós-modernidade apontaram a descentralização do olhar como marca de mudança de paradigma, é possível pensar, nos dias de hoje, sobre a problematização das formas de representação artísticas e voltar o olhar para os fenômenos da releitura e do dialogismo, no sentido bakhtiniano do termo, como marca de uma outra travessia .

Referências

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BROOK, Peter. **O diabo é o aborrecimento: conversas sobre teatro**. Tradução Carlos Porto. Porto Codex: Asa, 1993.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

ROSA, João Guimarães. *O espelho* In: **Primeiras estórias**. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1972.

_____. *A hora e vez de Augusto Matraga*. In: **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.