



O NOME DO ROSA

literatura + cinema + teatro

O NOME DO ROSA

Monstros 2

Rosa e Lispector hoje 4

Num chão: o bem e o mal 8

Transfigurações de Rosa no teatro 12

Cangaço moderno 14

Programação 16

Prefeitura de São Paulo João Doria
Secretaria de Cultura André Sturm

Centro Cultural São Paulo | Direção Geral e Coordenação de Curadoria Cadão Volpato **Supervisão de Ação Cultural** Adriane Bertini e equipe **Supervisão de Acervo** Eduardo Navarro Niero Filho e equipe **Supervisão de Bibliotecas** Juliana Lazarim e equipe **Supervisão de Informação** Alvaro Olyntho e equipe **Supervisão de Produção** Luciana Mantovani e equipe **Coordenação Administrativa** Everton Alves de Souza e equipe **Coordenação de Projetos** Kelly Santiago e Walter Tadeu Hardt de Siqueira

Catálogo O nome do Rosa e Que mistérios tem Clarice? **Comunicação | Coordenação** Alvaro Olyntho **Edição** Ronaldo Bressane **Projeto gráfico** Yeda Gonçalves



imagem de internet

MONSTROS

Clarice Lispector e Guimarães Rosa, nomes incontornáveis da literatura brasileira

Cadão Volpato

Sim, temos monstros sagrados em nossa literatura. São sagrados porque não se comparam a nada que veio antes ou depois deles. Situam-se tão fora da curva que fica difícil encontrar seus pares, seus companheiros de jornada, aqui ou fora daqui. Dos três – Machado de Assis, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa – dois tiveram datas redondas relacionadas a eles em 2017.

Rosa morreu em 1967, ano em que publicou um de seus livros mais misteriosos e complexos, o compacto conjunto de contos *Tutaméia*. Clarice morreria dez anos depois, em 1977, deixando como última obra um dos pequenos romances mais incisivos da literatura brasileira, *A hora da estrela*. Ambos nunca foram considerados fáceis. O grau de dificuldade que escapa de seus livros é de fato imenso, mas a paixão com que foram escritos também é evidente. Só essa paixão justificaria a permanência de *Tutaméia* e *A hora da estrela* no coração dos leitores.

Tutaméia é uma tentativa máxima de contenção e concentração, uma novidade entre os trabalhos caudalosos do autor de *Grande sertão: veredas*. Já em *A hora da estrela* encontramos uma escritora considerada elitista às voltas com um tema que poderia ser visto como popular (a história de uma empregada doméstica, imigrante nordestina, soterrada pela incomunicabilidade), não fosse a excelência e a universalidade do resultado final, cheio de símbolos e camadas de leitura, no melhor estilo das vanguardas do século XX.

Tanto Rosa quanto Clarice pertencem àquela classe cada vez mais rara de artistas empenhados até a medula na beleza e na profundidade de suas obras. Morreram, mas vão durar, como duram os clássicos universais.

Por isso o Centro Cultural São Paulo decidiu falar desses dois grandes escritores brasileiros (ainda que Clarice tenha nascido na Ucrânia). De novembro a dezembro, debates, conferências, filmes e leituras dramáticas sobre JGR (*O nome do Rosa*) e Clarice Lispector (*Que mistérios tem Clarice?*) estarão em nossa ordem do dia. Vamos sim falar de nossos monstros!

Cadão Volpato é diretor do Centro Cultural São Paulo

ROSA E LISPECTOR HOJE

Pesquisadora desvenda as relações entre literatura e psicanálise na obra de nossos maiores autores

Ronaldo Bressane

Qual a atualidade de Guimarães Rosa e Lispector em 2017? Com que recursos literários com a psique do ser humano contemporâneo? Neste bate-papo, a professora Yudith Rosenbaum responde a algumas questões que vai detalhar em suas conferências sobre Rosa e Lispector no CCSP. Psicóloga formada pela PUC/SP, a paulistana de 59 anos é mestra e doutora em Letras pela USP, onde leciona literatura brasileira. Trabalhou como psicóloga educacional durante quinze anos e atendeu por dez anos em clínica psicanalítica. Atuando na interface da literatura com a psicanálise, especializou-se em autores do século 20, como Manuel Bandeira, Clarice Lispector e Guimarães Rosa. É autora de *Manuel Bandeira: Uma poesia da ausência* (Edusp/ Imago, 1993), *Metamorfoses do mal: Uma leitura de Clarice Lispector* (Edusp/ Fapesp, 1999) e *Clarice Lispector* (Publifolha, 2002, série Folha Explica).

Onceiros, jagunços, amazonas que se vestem de homem, pactos com o Diabo e o diabo: quais são as fronteiras do universo mágico de Guimarães Rosa com nossa realidade distópica de 2017? Quais os ensinamentos do velho Bruxo de Cordisburgo ao homem do metrô que busca um sentido para a vida nas mensagens frenéticas escorrendo na tela de seu celular?

Tendo nascido no interior de Minas gerais, Guimarães Rosa conviveu com sertanejos rústicos e iletrados, vaqueiros e boiadeiros, cuja cultura popular alimentou grande parte de sua obra. Sempre ambientada no sertão, as narrativas rosianas bebem na fonte autêntica da sabedoria nascida da experiência das populações carentes. A vida urbana moderna distanciou-se desse tipo de conhecimento e linguagem próprios do homem da terra, que lida com a natureza em primeira mão, o que não significa que esse saber e sua religiosidade tenham desaparecido, tanto no plano social como no individual. Os mitos, a magia, os sonhos e a poesia ainda guardam esse extrato mais arcaico e podem trazer à tona vozes silenciadas. O escritor erudito e poliglota, (que, acho eu, não teria preconceito com a internet e certamente a incluiria com humor e sensibilidade em sua obra...) soube resgatar o que há de universal e transcendente nas crenças, cantigas, anedotas, provérbios e “causos” do interior do Brasil e que ainda hoje reverberam verdades sobre a travessia humana.

Por isso, o regionalismo de Guimarães Rosa, diferentemente do pitoresco descritivo de seus contemporâneos, tornou-se um transregionalismo, aberto tanto aos processos de modernização do Brasil (e a violência que nos constitui) quanto à espiritualidade. Rosa ensina a integração dos contrários do homem. Entre a civilização tecnológica e o sertão, entre a história e o encantamento, Rosa fica com os dois. Mas o que marca sua escrita é o experimentalismo livre da linguagem, criando neologismos e recuperando arcaísmos da língua para revitalizar o idioma. Mostrou aos leitores de sua época e de hoje que o campeador da roça pode ser, em suas palavras, um “espadachim”, dignificando o sertanejo pobre. Ao romper com clichês e convenções linguísticas, Rosa leva-nos a estranhar suas palavras novas e com isso alcançamos outras visões da sociedade e de nós mesmos. Exemplos não faltam: abominoso, adormorrer quasemente, sozinhozinho etc. Ou ainda a criação de um verbo pela enumeração de vogais: “o vento aeiouava”. A desmontagem de provérbios é ainda mais sugestiva, provocando significações inéditas ao costume: “Amor a futura vista”, “Num impasse de mágica”, “Foi um Deus-nos sacuda” etc.

Quanto aos trabalhadores do metrô, aos operários da construção nacional e aos que um dia puderem ter acesso à literatura de Guimaraes Rosa, terão o prazer de se reconhecer nela, perceberão que estão também ali representados, pois o autor deu voz direta aos que não tem voz na política e na vida social, como o ex-jagunço Riobaldo, de Grande Sertão: Veredas, que narra uma aventura de amor e guerra digna da grande épica ocidental. Perceberão, ainda, que estamos todos sempre à procura de um sentido para a vida, que pode despontar nas situações mais inesperadas, até mesmo no meio de um contexto precário e improvável. Não é preciso ser filósofo nem poeta para aspirar a algo maior ou olhar o mundo de um jeito original. Depende talvez, (entre outras causas e condições, nem sempre sob nosso controle), da desalienação dos hábitos, preconceitos e repetições. A vida é perpétua mudança, diria Rosa, que assinaria embaixo da frase de Paulinho da Viola: “as coisas estão no mundo, só que eu preciso aprender”.

Clarice Lispector é provavelmente a escritora mais citada do Brasil. Tem dezenas de páginas dedicadas a ela nas redes sociais, que compartilham milhares de frases escritas por ela (e evidentemente descontextualizadas) e muitas atribuídas a ela. Como você analisa esse fenômeno?

A popularidade de Clarice Lispector, que cresce não só no Brasil mas também na Europa e nos EUA com as novas traduções, é algo curioso. Antes era considerada hermética e difícil, mas a partir dos anos 60, com *Laços de família* e depois com *A paixão segundo G.H.*, começa a atingir um público mais amplo e agora ganha as redes sociais. O problema é transformar muitas de suas frases em textos de auto-ajuda, o que vai na contramão de sua sofisticadíssima literatura, que quer muito mais provocar e transgredir parâmetros estabelecidos do que ensinar manuais de conduta. Sua escrita não é simples, se pensarmos nas significações metafóricas de seus enredos, embora não tenha a complexidade semântica de Guimarães Rosa (não é preciso um dicionário de léxico específico para ler sua obra). A própria escritora acreditava que compreender sua literatura não era uma questão de inteligência mas de “entrar em contato”, segundo a entrevista que deu em 1977 ao jornalista Julio Lerner da TV Cultura. No limite, queria ser entendida telepaticamente (palavras dela).

Acredito que o interesse amplo por Clarice passe pela identificação do leitor com as transformações que acometem as personagens em situações muito prosaicas. A crítica falaria em “epifanias”, súbitas revelações em meio ao banal cotidiano. Acompanhamos pessoas comuns que se sentem deslocadas, vivendo uma vida alienante enquanto uma outra face de si mesmas é despertada por acontecimentos fortuitos, como um cego no ponto do bonde (“Amor”), uma rosa no vaso (“A imitação da Rosa”) ou um ovo sobre a mesa da cozinha (“O ovo e a galinha”). Ao perceber que a vida se ilumina e nossa consciência se expande, sobretudo pela percepção do aprisionamento de nossos laços sociais e afetivos, sentimos êxtase e também mal-estar. Não é fácil ler Clarice porque ela não nos poupa do confronto com realidades muitas vezes perversas e violentas, mas a verdade que emana de seus textos pode ser libertadora. A alienação nos papéis e as encenações se revelam, pelo jogo de linguagem da autora, uma defesa, uma proteção contra o desamparo que é comum a todos. Há compaixão da autora pelos que temem a vida. É possível se reinventar, embora suas personagens, homens ou mulheres, nem sempre possam ou queiram pagar o preço dessa aventura existencial.

Clarice quer o âmago das coisas, ainda que seja impossível tocá-lo e traduzi-lo em palavras. De todo modo, Clarice olha para o que não se vê e isso atrai seus leitores, que querem olhar mais do que suas janelas permitem. A literatura de Clarice mantém afinidades com o processo de uma análise, que revira o sujeito do avesso para que se torne protagonista de sua história.

Recentemente Clarice Lispector foi alvo de uma festejada biografia escrita por um pesquisador norte-americano, Benjamin Moser, que também organizou seus contos em uma edição que teve boa acolhida no exterior. Você acha possível Clarice ser alçada ao cânone da literatura internacional, nos moldes como hoje é lido Machado de Assis?

Sim, eu acho possível. Clarice é, em muitos momentos, uma escritora machadiana, cuja mirada irônica desvela sentidos encobertos pelo senso comum. Leia-se essa abertura do conto “Os obedientes”, de *A legião estrangeira*, de 1964, como uma síntese da potência de Clarice em demolir o status quo instituído: “Trata-se de uma situação simples, a contar e esquecer./ Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido”. É isso o que penso de sua literatura: ela nos faz “parar um instante a mais”. Parar o quê? A roda viva, a engrenagem automática da existência, a superficialidade da visão habitual. E o resultado dessa suspensão, que propicia a reflexão, é o compromisso. “Fica-se comprometido”, diz o narrador. Há uma conduta ética ao nos envolvermos além da superfície, ao nos comprometermos com o que nos cerca.

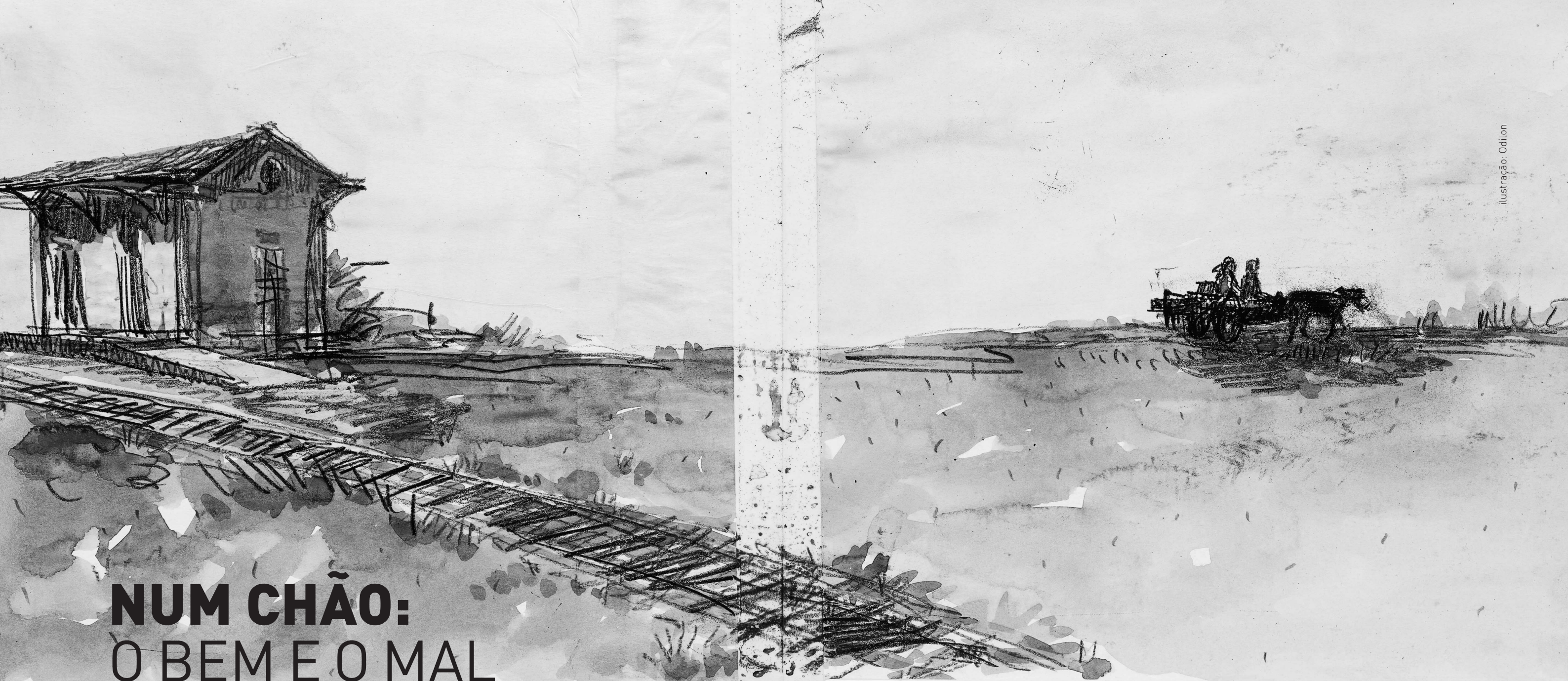
Como em Machado, as idealizações, crenças e ideologias envernizantes do real são denunciadas como fachadas. Em vista disso, considero que Clarice está à altura de grandes prosadores do cânone internacional. Benjamin Moser trouxe para o centro de sua biografia a perseguição judaica sofrida pela família de Clarice ao sair da Ucrânia, bem como as buscas e indagações do judaísmo, que estariam presentes (muitas vezes de forma disfarçada) na literatura clariciana. Isso despertou o interesse americano pela autora. Neste contexto, é possível que seu nome passe a figurar na lista de notáveis internacionais, ainda que para isso nem seja preciso sublinhar os descaminhos judaicos. Sua literatura basta. Aliás, ela não se definia como uma escritora judia e sim brasileira. Eu diria: universal.

Embora canônicas, as literaturas de Clarice Lispector e Guimarães Rosa podem ser lidas como experimental ou de vanguarda. Contos como “O ovo e a galinha” ou “Reminiscção” requerem leitores com repertório, capacidade crítica e disposição para enfrentar os percalços da literatura de invenção. Como aproximá-los do distraído e ansioso leitor de 2017?

Escritores complexos como eles sem dúvida demandam um tempo de leitura maior do que gastamos com whatsapps e posts na internet. Nossa época não é generosa com textos em geral, o que dirá com escritores canônicos, que não se rendem a um olhar imediatista. Clarice e Guimarães já tiveram sua obra filmada, teatralizada, transformada em mini série (*Grande sertão: Veredas* na Globo) e em Caso Especial (o conto “Feliz aniversário”, também na Globo). Acredito que essa transposição para outras linguagens e mídia ajuda a dar destaque aos autores e mobilizar leitores. Também exposições como as que o Museu da Língua portuguesa dedicou a eles - e levou um público enorme!- são fundamentais para divulgar a obra e despertar a curiosidade. Acho que o leitor “distraído e ansioso” precisa ver o livro na sua proximidade para inclinar-se a abrir algumas páginas, ler uma frase, um nome escrito, uma cena qualquer. Imagino algumas “estações de livros” espalhadas nos pontos de ônibus e metrô, em trechos de calçadas etc. Seria possível um pedestre parar para folhear um livro enquanto espera a condução?

Ao abrir a primeira página de *A hora da estrela*, por exemplo, esse apressado transeunte encontrará o seguinte parágrafo: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou”. Pode ser que ele tenha que parar a leitura para subir no ônibus, mas foi tocado por algo que fará diferença no seu dia. Talvez queira continuar a ler, saber o que vai acontecer. Clarice e Guimarães físgam o leitor justamente pela sua linguagem estranha, diferente, nova. Sou otimista ao achar que as pessoas, não importa se letradas ou não, querem sair de si, mergulhar em outras vidas e ideias, compreender mais e melhor sobre o mundo. A ficção organiza o caos que é a nossa existência. Há fome de ficção e, como dizia Antonio Candido, ela é um direito de todos.

Ronaldo Bressane é coordenador de imprensa do Centro Cultural São Paulo



NUM CHÃO: O BEM E O MAL

Traduzindo o intraduzível

Alison Entrekin

Há um trecho de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, que não me sai da cabeça desde que li a excelente tese de doutorado de James Remington Krause, sobre a recepção e influência da literatura latino americana nos Estados Unidos. Nela, Krause faz uma análise não muito favorável dessa pequena parte da tradução americana de 1963, e volta e meia me pego pensando no trecho e nas suas possibilidades. Como ainda estou às voltas com a viabilização de um projeto de re-tradução da obra, resolvi arriscar uma versão comentada na coluna. A tese do Krause pode ser acessada na íntegra aqui :

Eis o trecho original:

[...] se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca-doce pode de repente virar azangada – motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada

no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas – vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandioca brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal.

Meu primeiro objetivo é extrair o máximo que posso do(s) sentido(s) do original e colocar na página, mesmo que eu venha a mudar absolutamente tudo depois – o que é bem possível. Vou deixando o português em negrito, e ponho em itálico tudo que ainda não é definitivo, ou seja, 95% da tradução. O resultado é assim:

*[...] consider this **se arrepare: pois**, in the same ground **num chão**, and with the same shaped stalks **ramos** and leaves, **não dá** the tame/sweet **mansa** cassava, that you eat normally **se come comum**, and the wild/bitter **brava** cassava, that kills? Now, want to hear something strange **já viu uma estranhez**, sir? The tame/sweet cassava can suddenly turn on you **virar azangada** – couldn't tell you why/no idea why **motivos não sei**; some say **às vezes se diz** it's from replanting it in the same soil **terreno sempre**, with successive cuttings **mudas seguidas**, from stems **de manaíbas** – it grows bitter **vai em amargando**, little by little **de tanto em tanto**, it draws venom from itself/turns poisonous **de si mesma toma peçonhas**. But also, you see **E, ora veja**: the other sort, the wild/bitter cassava, it can also sometimes become tame **ficar mansa**, out of the blue **a esmo**, and become harmless to eat **de se comer sem nenhum mal**.*

Selva de samba

Mas antes de me adentrar nesta selva com cores de escola de samba, fui ler sobre a mandioca, em inglês e português, e procurei online por fotos da planta. Logo deparei-me com o primeiro enigma da tradução, entre muitos. O JGR usa os termos “mansa” e “doce” para se referir à mandioca não-nociva, e “brava” para o outro tipo, que contém cianeto. Todos são termos oficiais, dicionarizados. Os termos correspondentes em inglês são *sweet* e *bitter*, doce e amarga, que não transmitem tão fortemente os sentidos de mansidão e de zanga que estão no português. Por ora, vou deixar os termos oficiais em inglês ao lado dos outros sentidos, *tame* e *wild*, mas provavelmente vou ter que evitar *wild*, que poderia dar a ideia de uma planta silvestre – o que não é o caso aqui. Vou pensando com os botões sobre o que fazer.

Perdi bastante tempo procurando uma tradução mais arcaica, ou até mesmo mais encantadora, do que consider this para “arrepare se”, mas não gostei de nada que vi ou que pensei. Também não acho que consider this esteja no registro certo... ou acho, não sei. Vou ter que ver como se amarra ao resto. Outra coisa para retomar depois. Muito provavelmente eu não irei achar um vocábulo em inglês que se encaixe perfeitamente no lugar, que tenha a mesma graça, significado, registro e arcaísmo, mas talvez eu possa compensar com a graça ou o arcaísmo em outro lugar. A ver.

Em sua tese, Krause diz que não se podia misturar sir (para “o senhor”) com a segunda pessoa do singular (*you*) no inglês daquela época, mas não sei se concordo com ele nesse ponto. O sir dá uma ideia de respeito ao interlocutor que não quero limar do texto. E o *you* é parte obrigatória da gramática de língua inglesa, portanto, não há como evitar. Vou usar ambos, mas talvez eu mude o sir de lugar, dependendo de onde se encaixa com mais naturalidade no fluxo dos argumentos do Riobaldo.

Também acatei a sugestão de Krause, de usar *can turn on you* para “virar azangada”, o que transmite tanto a ideia de transformação de um estado para outro, quanto de raiva, como se a planta fosse um ser consciente.

Volto a trabalhar na tradução, “limpando” o texto das marcações na medida que vou tomando decisões mais definitivas (e por vezes devolvendo marcações na medida que vou duvidando das escolhas). O resultado é um pouco menos verde-e-rosa:

[...] *think about it: []*, *does a bit of turf not give us, with same shaped stalks and leaves, the sweet cassava, that we all eat que **se come comum**, and the bitter cassava, that kills? Now, you want to hear the darnedest thing? The sweet variety can all a sudden turn on you – don’t ask me why; cording to some it’s from so much replanting, cutting after cutting **com mudas seguidas**, from stems – it becomes embittered, gradually/little by little, draws venom/poison from itself // becomes poisonous of its own accord // poisons itself **de si mesma toma peçonhas**. And, then: every so often the other cassava, the feral sort, will tame down, just like that, and be harmless to eat.*



ilustração: Odilon

Queda do pois

Você deve perceber que mudei de ideia sobre inúmeras coisas, e precisaria de uma tese inteira para explicar o porquê de todas as alterações, mas vou discutir as que me deram mais trabalho. O “pois” está prestes a cair. É uma conjunção coordenativa que não tem equivalente em inglês neste caso específico (ou pelo menos não que eu consiga lembrar). A gente tem as nossas conjunções coordenativas de estimação, e prefiro lançar mão delas quando se encaixam naturalmente no discurso. Continuo com os parênteses, caso eu ache uma grande saída de última hora, mas tenha cá minhas duvidas.

Fiquei um pouco encanada com “num chão” e fiquei brincando com outras possibilidades em inglês. O problema é que, para desempacotar o sentido do português, é preciso usar a palavra same em inglês: *in the same ground*, num mesmo pedaço de chão. Mas não vejo como evitar a repetição de same na frase seguinte: *with the same shaped stalks and leaves*. Não há muitos sinônimos para same em inglês, e os que existem são de um registro mais alto. Não seria terrível usar same duas vezes, mas se eu puder evitar, prefiro, já que o JGR não se repetiu.

Acho que resolvi a questão da mandioca. Mantive sweet e bitter nas primeiras ocorrências, já que são os termos corretos, mas embuti os outros sentidos nas frases a seguir, onde fica claro ao que se referem tame e feral. E me diverti com o embittered para “azangada”, que remete tanto ao gosto amargo quanto ao estado de espírito amargurado. Esta quase-personificação da mandioca está alinhada com o original.

Ainda não sei o que fazer com “de si mesma toma peçonhas”. O Krause, com razão, considera a tradução de 1963 insatisfatória. A frase: “...vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas” é traduzido como: *grows more and more bitter and then poisonous*. O ritmo da fala do Riobaldo, a oralidade das frases curtas, que vão se acumulando em camadas, é limado e simplificado demais nesta versão. Mas não estou muito contente com as minha ideias até o momento e tenho a ligeira sensação de que posso ter perdido alguma nuance. Bem possível. Grifo em azul, o que, no meu código de cores, significa perguntar para alguém mais inteligente do que eu. Falo por Skype com a colega Daniela Travaglini, minha mala sem alça de estimação (sobre quem eu falei numa outra coluna), e mando um email para o Caetano Galindo, para ver o que eles acham. O Caetano responde com algumas sugestões legais, uma das quais adoto na hora: *brews a poison all its own*. A Dani também aprova. Ufa. (Às vezes a mente trava e a gente precisa de um par de olhos emprestado.)

Volto para a tradução, limpando marcações, devolvendo marcações, encanando com isso, com aquilo, até que tenho algo relativamente limpo:

[...] *think about it, sir: does the same ground not give us, with like-shaped stalks and leaves, the sweet cassava, that’s commonly eaten, and the bitter cassava, that kills? And you want to hear the darnedest thing? The sweet sort can all asudden turn on you – don’t ask me why; some say it’s from so much replanting, cutting after cutting, from stems – it embitters, little by little, brews a poison all its own. And then: every so often the other cassava, the feral sort, willy-nilly tames right down and is harmless to eat.*

Nesta etapa, procurei devolver para o texto um pouco do jeito idiossincrático de contar os causos e a criatividade com as palavras, com *like-shaped* e *asudden* (que não existem, mas são legíveis), com *it embitters* (que não é exatamente idiomático, mas foge do mais comum *becomes embittered*), e com palavras graciosas como *willy-nilly* e *darndest*. [Talvez *darndest* seja americano demais, mas vou deixar por ora.] Tentei manter ao máximo a sintaxe torta, elaborada, camada após camada, do Riobaldo.

É apenas um primeiro rascunho. Depois vai ser costurado ao que vem antes e depois, será revisto inúmeras vezes e, invariavelmente, vai sofrer alterações. Aliás, já estou encanando com outra coisa... Mas vou parar por aqui, seis horas nesta brincadeira está bom. Amanhã, pode ser que eu jogue tudo fora e comece de novo. A ver.

Australiana, Alison Entrekin já traduziu *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, *Budapeste*, de Chico Buarque, e *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera. Este texto foi originalmente publicado na revista *Pessoa* de março 2016.

TRANSFIGURAÇÕES DE ROSA NO TEATRO

Vau da Sarapalha, *quando o sertão invade o palco*

Kil Abreu

FICHA TÉCNICA

Direção - Luiz Carlos Vasconcelos

Dramaturgia (adaptação do conto “Sarapalha”, de João Guimarães Rosa) - Luiz Carlos Vasconcelos

Elenco - Escurinho, Everaldo Pontes, Nanego Lira, Servílio Holanda, Soia Lira

Cenografia e iluminação - Luiz Carlos Vasconcelos

Música original - Escurinho e Luiz Carlos Vasconcelos

Sonoplastia (ao vivo) - Escurinho

Contrarregra - Hércules Félix

Operador de luz - Eloy Pessoa

Vau da Sarapalha é um espetáculo do grupo de teatro Piollin cuja estreia se deu 1992, em João Pessoa (PB); mais tarde fez carreira internacional e foi apresentado em mais de quarenta cidades. É considerada ainda hoje uma das montagens mais importantes quanto a uma aproximação possível do universo de Guimarães Rosa no contexto da cena contemporânea. Esta aproximação, no entanto, tem menos a ver com o respeito aos termos da literatura enquanto tal e mais com a transfiguração, em ato artístico autônomo, da narrativa roseana.

Não foram poucos os críticos que viram no trabalho da companhia paraibana um novo marco de linguagem fincado no palco brasileiro, cujo êxito está na fina conjugação, em termos novos, da gramática inventada pelo autor mineiro. Um marco que alcança a mesma altura de obras referenciais, como o *Macunaíma* encenado por Antunes Filho no final dos anos 70.

Em “Sarapalha”, conto do livro *Sagarana* (1946), é relatada a estória de dois primos remanescentes de um povoado sertanejo que definhou com a chegada da malária. Um deles, Primo Ribeiro, é o dono daquele pequeno pedaço de terra. O outro, Primo Argemiro, é agregado. “Nem um irmão, nem um filho, não poderia ser tão bom... não podia ser tão caridoso p’ra mim”.

Narrado originalmente em terceira pessoa, o conto mostra esses dois homens fabulando, na febre da doença, a respeito de um passado em muito idealizado e de um futuro incerto sobre o qual a morte lança sombra. O tema central da prosa, porém, não é a intuição do fim da vida. É a presença, em memória, de Luiza, ex-mulher de Ribeiro, que fugira em traição com um forasteiro. No decorrer da conversa o drama se avoluma: Primo Argemiro, temendo morrer antes do outro, declara-se também traído, confessa paixão por Luiza. Em todo o tempo passado e ainda agora. Nas laterais do confronto que se cava entre os dois está o Perdigueiro Jiló, cachorro magro que acompanha e parece compreender tudo; e a velha Ceição, “que capina e escolhe feilão”, e que na versão do Piollin ganha outra estatura: passa a ser personagem que munida de expedientes místicos tentará fazer a mediação da desgraça.

Tempo: coisa objetiva

Para compreender as escolhas da companhia Piollin, é imprescindível recompor um pouco da história do grupo. E ela é costurada não só pela montagem de obras cênicas como também por projetos de formação artística desde o princípio: o dinheiro ganho com o primeiro prêmio recebido, em 1976 (com o espetáculo *O Aborto*, em Festival na Bahia), é investido na preparação de um prédio para abrigar os trabalhos. Ali nasce a vocação pedagógica que será sedimentada nos anos seguintes, facilitando o surgimento de novos artistas tanto quanto os treinamentos da Companhia. Em 1977 inauguram, em João Pessoa, a Escola Piollin, que passa a oferecer cursos de artes para a comunidade.

Em 1981 mudam-se para o espaço definitivo, ocupam um antigo horto público (Horto Simões Lopes) e ali começam as atividades do Teatro Piollin. O teatro-escola lança-se então em algumas linhas de trabalho: a procura por uma dramaturgia e por modos de atuação que sirvam a um espaço cênico não tradicional, em que a relação palco-plateia é mais livre que a usual; e as técnicas do circo como uma das bases para o treinamento do ator.

Dos cursos oferecidos pela Escola saíram, entre outros, os então adolescentes Marcélia Cartaxo, Nanego Lira e Soia Lira. Os dois últimos viriam compor, anos adiante, o elenco de *Vau da Sarapalha*.

Mas não foram apenas os frutos do projeto pedagógico que alimentaram aquela aventura. O trabalho sedimenta todas as vocações e experimentos até ali. Aponta o gosto pela pesquisa e, nesta, os modos de representação não tributários do naturalismo. A direção de Luiz Carlos Vasconcelos é um jogo através do qual o grupo se empenha no formalismo para chegar em encaixe justo entre os elementos da cena. Procedimento que não é, porém, mero artifício de linguagem. As diversas simetrias que a montagem inventa com seu corte preciso trabalham para organizar e sublinhar o plano de pensamento iluminando os abismos existenciais das personagens. É quando a plateia testemunha a aparição de figuras singulares das criaturas de Rosa, mas longe de qualquer mimetismo pitoresco ou do maneirismo realista.

A construção bem medida e bem cortada das partituras físicas estende-se às outras instâncias expressivas. Entre estas um dos destaques é o projeto musical (criado por Escurinho e Luiz Carlos Vasconcelos). Uma trilha de sonoridades marcantes por onde os estados d’alma trafegam ou por meio da qual são sublinhados, repercutidos. E é a música, cujos instrumentos estão muitas vezes no corpo do ator, que dá concretude poética a um dos elementos mais comumente fugidios nos processos de transcrição teatral a partir de matéria literária: o tempo da narrativa.

Ali o tempo não é descrito ou sugerido, é coisa objetiva, não só sentida como figurada, quase que a definir aos nossos olhos tanto os momentos de ternura quanto os de convulsão do humano. A representação comporta, assim, uma concepção do ato teatral como fenômeno disciplinado, mas vivo. De maneira que os lances deliberadamente estudados da gestualidade são como que animados pelos ritmos e andamentos buscados naqueles outros gestus que correm paralelos ao desempenho dos atores: gestus plásticos, sonoros, a produzir reverberações do trabalho atoral sobre a cenografia, a luz, a indumentária, a trilha musical. Ou vice-versa.

Desejos exigentes

Mas sem que esta medida francamente racional que rege a composição da cena resulte em esfriamento da emoção. Nesse sentido, pode-se dizer que a Sarapalha do Piollin, embora tenha autonomia em relação à escrita de Guimarães Rosa, inspira-se fundamente nela em um aspecto essencial: a criação de uma verossimilhança de ordem própria, que sem apartar-se totalmente do real o reconfigura, através da linguagem, em síntese carregada de potentes, reveladoras estranhezas. Luiz Carlos Vasconcelos comenta, à época:

[...] Queríamos apoiar a encenação no trabalho dos atores, na capacidade que eles têm de produzir matéria viva com seus corpos e suas vozes; pesquisar a dilatação corporal e vocal na criação dos personagens; aprofundar a pesquisa sonora, pondo nas mãos dos atores a responsabilidade pela sonorização/musicalização do espetáculo; e principalmente, desenvolver a coragem necessária para não fingir nunca. Nada melhor para nossas experimentações do que o universo sonoro e de personagens extremos de Guimarães Rosa. Já existia a minha paixão e o meu medo por “Sarapalha”. Talvez tenha sido a consciência dos riscos enormes da empreitada o que nos instigou. [...] Trazer Guimarães Rosa para a cena brasileira nos orgulha profundamente: ganha, a obra de Guimarães Rosa, novos espaços, novas formas de emocionar.

Estes desejos exigentes pedem estratégias criativas que vão além da mera intuição artística. Visto o trabalho agora, com a distância que o tempo permite, pode-se dizer que ele é boa síntese do teatro mais inventivo da época, e isto abarca o seu contexto. *Vau da Sarapalha* tem a ver, por exemplo, com o movimento de especialização que tomava o palco brasileiro desde o final dos anos 70. Na abertura de estúdios para treinamentos específicos e de cursos universitários na área de artes cênicas e na recorrência a intercâmbios em que brasileiros iam ao encontro de companhias importantes, mundo afora.

Foi um desses encontros, de Luiz Carlos Vasconcelos com o dinamarquês Odin Teatret [o grupo de pesquisa liderado por Eugenio Barba], que ofereceu parte das provocações e técnicas investidas na montagem, colhidas no repertório da antropologia teatral. O espetáculo resulta do enfrentamento feito por aqueles artistas: a investigação sobre o homem brasileiro a partir da matéria complexa colhida em Rosa; a operação de risco a que se refere o diretor, que oportuniza o espaço para a descoberta de maneiras inusuais de conceber e exercitar a linguagem; a busca por formas frescas, ainda não experimentadas.

Como disse a professora Betti Rabbeti, “a cena pesquisada longamente pelo grupo Piollin (...) estabelece para o teatro recente elos e referências contundentemente mais profundas, emergentes de um universo cultural que escapara das expressões habituais e das avaliações de rotina”. Assim os artistas paraibanos afirmaram a passagem para muito do que se pode ver na pauta do panorama atual: a procura por um teatro vivo em que o homem é investigado através de medidas iguais de paixão e de ciência.

Kil Abreu é o curador de teatro do Centro Cultural São Paulo



ilustrações: Roberto Santos

CANGAÇO MODERNO

Anjinhos de quermesse enquadrados com jagunços

Eduardo Valente

Roberto Santos também respira cinema desde cedo. Cursa aos 22 anos o Seminário de Cinema, onde conhece entre outros Nelson Pereira dos Santos. Paulista, trabalha em estúdios como a Multifilmes e a Vera Cruz, e faz parte da equipe de realização de Rio 40 Graus. Por conta desta parceria com Nelson, acaba convencendo-o a produzir o seu primeiro longa, *O grande momento*, realizado em 1957. Com grande influência neo-realista, o filme teve alguma influência nos realizadores do Cinema Novo, e sua importância pode ser atestada pelas 10 lembranças nesta votação. No entanto, embora o filme tenha feito sucesso de crítica e ganho vários prêmios, Santos demora oito anos até poder filmar de novo. No meio tempo, ele tenta engatar outros três projetos de longa, mas não consegue. Acaba trabalhando com roteiro, documentários, até mesmo “jingles”, para sobreviver.

Com a eclosão do Cinema Novo, ele recebe uma segunda chance, e decide adaptar um conto de Guimarães Rosa, do livro “Sagarana”. O conto, assim como acontecerá com o filme, se chama *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Com ele Santos realiza o movimento típico deste primeiro Cinema Novo, passando do ambiente urbano de *O grande momento* para o sertão, embora não exatamente o sertão árido de outros filmes como *Os fuzis* ou *Vidas secas* e sim o interior de Minas Gerais, terra da maioria dos trabalhos de Rosa.

Desnecessário dizer que a narrativa de Rosa, com sua mistura de linguagem popular e erudita, sempre de grande oralidade, apresenta uma série de dificuldades de adaptação ao cinema. O conto narra a virada de um jagunço violento (“que nem cobra má, que quem vê tem que matar”) que é abandonado pela mulher, filha e capangas, espancado por inimigos, e que resolve então esquecer o passado e começar vida nova num lugar distante. Trabalhador e crente em Deus, sabe que sua hora e sua vez vão chegar, o que acontece numa explosão final de violência.

Roberto Santos tem na mão, portanto, um prato cheio de temas e figuras típicas do imaginário brasileiro do sertão: a violência, o cangaço, o misticismo, a vingança, a desonra. Sua história, porém, não é a de um grupo, mas a transformação pessoal de um indivíduo. Roberto Santos sempre declarou ter especial afeição pelo “sujeito que é driblado pelas circunstâncias e pessoas; não me interessa o que dribla e faz o gol.” Neste sentido, Matraga é o personagem perfeito para ele, um homem completamente perturbado, que começa como um grande calhorda, é humilhado e volta à vida como um crente que acredita ter recebido uma segunda chance, mas sempre ciente que sua hora há de chegar.

Ele tira da convivência entre a violência latente e a religiosidade no sertão o substrato do seu filme. Em vários momentos, anjinhos de quermesse dividem o enquadramento com jagunços, e o duelo final, uma das cenas mais famosas do cinema nacional, se passa dentro e às portas de uma igreja, onde explode a violência.

Grandes atuações

Esteticamente falando, o filme também possui uma cuidadosa fotografia que cria um preto e branco quase prateado. Aos cuidados de Hélio Silva, há ainda inúmeros enquadramentos e movimentos de câmera absolutamente originais, que tentam falar diretamente do estado mental perturbado desta figura quase mítica que é Matraga. Há alguns dos mais belos e significativos plongés e contraplongés do cinema brasileiro, e é feita inclusive uma citação ao clássico de Lima Barreto, *O cangaceiro*. A trilha sonora é de Geraldo Vandré, cuja música tema continha no refrão uma afirmação que o próprio Santos considerava contrária à concepção ideológica que ele tinha do personagem (“Se alguém tem que morrer/ que seja para melhorar”), mas que ele decidiu manter em respeito à liberdade criativa do compositor.

Pode-se discutir que o principal nome na construção deste Matraga é mesmo o de Leonardo Villar, que tem uma interpretação estupenda como o personagem principal. Ele tem a capacidade de, com alguns olhares, conseguir ser tão direto e complexo quanto Guimarães Rosa em duas frases. Este tipo de ator era necessário para que o filme atingisse os resultados procurados, visto que é praticamente a odisséia deste personagem que é contada. No elenco há ainda um Mauricio do Valle que parece vir direto de Deus e o Diabo, além de Jofre Soares e Flávio Migliaccio.

Mas, o mérito de todo o sucesso da realização do filme é mesmo de Santos, que consegue criar imagens que dizem muito com o mínimo, como acontecia com as expressões que Rosa criava. Ele se mostra um inteligente adaptador, criando elipses que não há no conto, alongando cenas, introduzindo personagens, mas acima de tudo, transpondo linguagens. A cena final mostra sua capacidade de criar uma nova realidade a partir do conto, já que esta se passa numa casa no trabalho de Rosa, e no filme se passa numa igreja, emprestando um novo significado simbólico a todo o ritual sangrento que só pode terminar em morte.

No final, o grito de Matraga (“NÃÃÃ0000!!”) também surge como uma improvisação de Villar, que o próprio diretor não considerava a mais sutil das interpretações, mas que decide manter em respeito ao seu ator principal. Com Matraga, Roberto Santos parece buscar atingir os mesmos resultados que sempre foram atingidos por Guimarães Rosa: do regional, retirar a universalidade. E isso certamente está no filme, que não por acaso também resiste ao teste do tempo e aparece nessa lista dos mais importantes do cinema brasileiro.

Eduardo Valente é cineasta, diretor de *Um sol alaranjado* (2002), *Castanho* (2003) e *No meu lugar* (2009). Além de realizador, foi editor da revista *Cinética*, organizador de mostras e festivais de cinema, e hoje é curador do Festival de Brasília

PROGRAMAÇÃO

O NOME DO ROSA

7 DE NOVEMBRO

Conferência de abertura, com Yudith Rosenbaum. Sala Lima Barreto, às 20h

8 DE NOVEMBRO

Leituras dramáticas

O ator Rui Ricardo Diaz, dirigido por Antonio Januzelli, fará leitura de trechos de *A hora e a vez de Augusto Matraga* (na montagem do Laboratório do ator, "A hora e a vez"). A pesquisa tem como eixo central os estudos sobre o intérprete e os caminhos que o levam a um trabalho de interiorização e construção cênica.

A BoadaPeste Cia de Teatro fará pequena leitura dramática de seu primeiro trabalho artístico, baseado no conto "A terceira margem do rio". A diretora Jéssica Nascimento e o músico-regente Alexandre Guilherme convidaram atores e diretores de outras companhias para investigação artística sobre o masculino e as relações patriarcais em contos de Guimarães Rosa. Atores: Ailton Barros, Gira de Oliveira e John Halles.

Cinema

Exibição do filme *Mutum*, 35mm. Sala Lima Barreto, às 16h00

Exibição do filme *Aboio*, 35mm. Sala Lima Barreto, 18h00

Exibição do filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, DCP. Sala Lima Barreto, 19h30

9 DE NOVEMBRO

Traduzir Rosa, com a tradutora Alison K. Entrekin, o ilustrador Odilon de Moraes e o ator Luiz Carlos Vasconcelos; mediação de Ronaldo Bressane. Praça das Bibliotecas às 19h30

18 DE NOVEMBRO

Livros do Vestibular: conferência de Yudith Rosenbaum sobre *Sagarana*. Sala Adoniran Barbosa às 10h30

GRÁTIS