

**Andréa Helena Parolari Fernandes**

## **O CAMINHAR DAS SOMBRAS IMEMORIAIS**

**Encenação do universo rosiano a partir da exegese do conto  
“Nenhum, Nenhuma”, de Guimarães Rosa.**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, na área de Prática Teatral, sob a orientação do Prof. Dr. Cyro del Nero de Oliveira Pinto.

**Março**

**2008**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Andréa Helena Parolari Fernandes. Tradução intersemiótica do conto Nenhum, nenhuma de João Guimarães Rosa para a encenação “O caminhar das sombras imemoriais”. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP; 2008.

São Paulo, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

### Banca Examinadora

1) Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Titulação: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

2) Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Titulação: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

3) Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Titulação: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

4) Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Titulação: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

5) Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Titulação: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

**Dedico este trabalho a Giovana Parolari Amorim,  
a quem me dedico em *lato e stricto sensu*.**

## **Agradecimentos:**

A Eduardo Britto, pelo *sopro*, a meu pai, Alfredo Antonio Fernandes, pelos olhos, a Rita Vannucchi pelos desenhos e dedicação constante, a Zezé Parolari, pela *caixinha*, aos atores: Silvestre Guedes, Marcelo Vinicius, e Zuzu Abu, pelos braços-asas e suores, ao Mauricio Salles pelo apoio técnico, aos técnicos do teatro: Nilton, Markut, Nena, Ray, pela estrutura e consciência prática: sabedoria de lida, a Bertha Heller pelos préstimos, a Marisa Rebollo pelas dicas inestimáveis, aos amigos: Marcos Lobo, Josias Padilha e Luciano Nakagawa pela assistência, a Leo Lama e Walderez de Barros pelas referências transcendentais, a Marlene Parra, pelo leme, aos professores doutores: Ana Maria Amaral, Eduardo Tessari Coutinho, Fausto Viana, Felisberto Sabino da Costa, José del Farra, Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Maria Lucia Guimarães de Faria, Gabriela Reinaldo, Francis Uteza, por generosamente abrirem os caminhos, ao IEB pelo espaço zeloso e pelas iniciativas de manutenção da nossa literatura, a Beth Ziani, pelos diálogos, Rosa Haruco pelo insistente apoio e divulgação de todos os “missionários rosianos” e ao meu orientador Cyro del Nero.

## RESUMO

Tradução *intersemiótica* do conto *Nenhum, nenhuma*, de João Guimarães Rosa, para a linguagem cênica, num exercício de transliteração da prosa para a encenação.

Ordenado de maneira sistematizada, esse processo de encontro da linguagem rosiana com a linguagem cênica mostra a transformação do conto em uma encenação, a partir de sistemas semióticos de análise para a construção de signos cênicos, numa intensa dialética entre prática e teoria. Numa reflexão estética, a Autora funda sua busca nas experimentações das relações e das modulações de inflexão da oralidade do conto rosiano dentro do espaço cênico, partindo do pressuposto de que a representação cênica é um amálgama de estratégias, antevistos por ela, como pesquisadora e como encenadora, direcionando, nesta condição, a re-produção dos efeitos, para o público.

O resultado dessa incursão constitui a dramatização “O Caminhar das Sombras Imemoriais”. Processo de encontro que será re-vivenciado, no Teatro, pela Banca Examinadora e espectadores.

**Palavras-Chave:** Guimarães Rosa. Tradução-intersemiótica. Teatro. Expressionismo. Memória mítica.

## ABSTRACT

Intersemiotic translation of the short story “*Nenhum, Nehuma*” by Guimarães Rosa, into scenic language, in a transliteration exercise from prose to performance.

Arranged in a systematized manner, this meeting process between Guimarães Rosa's and scenic language shows the transformation of the short story into a staged performance by using semiotic systems of analysis to build scenic signs in an intense dialectics between theory and practice. From a aesthetic reflection, the author bases her search in the experimentation of the oral expression relations and modulations in Rosa's short stories within a scenic space, assuming that the scenic representation is an amalgam of organised strategies, anticipated by her as a researcher and theatre director, directing, as such, the reproduction of the effects to the audience.

The result of this incursion constitutes the dramatisation “*The Walking of the Immemorial Shadows*”. This process the encounter should be re-experienced, in the theatre by the Board of Examination and spectators.

**Keywords:** Guimarães Rosa. Intersemiotic. Translation. Theatre. Expressionism. Mitic Memory

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>6</b>
<b>2. DIALOGANDO COM ROSA</b>	
a. Memória mítica.....	7
b. Autor expressionista .....	9
c. Estrutura: palavra-ícone: espelho da alma .....	11
<b>3. CONTRUÇÃO DO SÍMBOLO CÊNICO</b>	
a. Exegese de “Nenhum, nenhuma” .....	18
b. Quadro semiótico .....	20
c. Traduzadaptação .....	22
d. Processo .....	24
e. Encenação expressionista .....	25
<b>4. A REPRESENTAÇÃO DA EXISTÊNCIA .....</b>	<b>26</b>
a. Os actantes: Vozes .....	27
b. Espaço da Memória .....	35
c. Símbolos míticos .....	36
d. Projeto cenográfico .....	40
e. Musicalidade .....	44
<b>5. CONCLUSÃO.....</b>	<b>44</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>45</b>
<b>7. ANEXOS:</b>	
a. Conto original .....	47
b. Roteiro para encenação .....	54
c. Desenhos .....	76

# 1. INTRODUÇÃO

## Em busca da teatralidade<sup>1</sup> metafísica rosiana:

*... Ora, você já notou, decerto, que como eu, os meus livros, em essência são anti-intelectuais – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, com apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los:  
cenário e realidade sertaneja: 1 ponto;  
enredo: 2 pontos;  
poesia: 3 pontos;  
valor metafísico-religioso: 4 pontos.<sup>2</sup>*

Esta dissertação deve ser vista como uma instância destinada à exposição do estudo que me levou a “transformar”, num exercício de tradução *intersemiótica*<sup>3</sup>, o conto *Nenhum, Nenhuma* de Guimarães Rosa, na encenação<sup>4</sup> “O Caminhar das Sombras Imemoriais”. Diz respeito ao estudo dos saberes que, relacionados ao fazer artístico, configuraram um horizonte metodológico, servindo de pressuposto, tanto para a minha produção como para a produção e avaliação de obras futuras de diretores e encenadores que se arrisquem no universo da tradução de Rosa e de outros literatos para a cena. Transformei o conto numa encenação me servindo de sistemas de signos que foram ao mesmo tempo estudados e re-construídos, numa dialética entre a teoria e a prática. Meu *corpus laborandi* foi constituído por todos os textos literários de Rosa, textos teóricos e de circunstância, tais como entrevistas, cartas, discursos, depoimentos pessoais, obras de outros literatos e de teóricos da literatura, iluminando conceitos ou esclarecendo operações estéticas. Paralelamente a esses estudos acadêmicos, que primaram pelo aprofundamento da linguagem cênica e pela apropriação das técnicas lingüísticas como recursos para a tradução intersemiótica, tive o privilégio e a sorte de

1 “O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma densidade de signos e de sensações que se constrói em cena a partir do argumento escrito.” Roland Barthes in: *Essais Critiques*.

2 Guimarães Rosa à Edoardo Bizarri, In: *Correspondências com seu Tradutor Italiano*.

3 Roman Jakobson foi um dos primeiros a teorizar explicitamente a possibilidade de tradução de obras, discriminando e definindo espécies possíveis delas: interlingual, intralingual e intersemiótica. Diz ele “Traduzir seria, no caso, manter a semelhança de uma estrutura com outra forma, que se torna a metáfora crítica do texto traduzido, pressupondo para tanto que a qualidade do produto resultante depende mais das qualidades repertoriais inventivas do tradutor do que, propriamente, de teorias ou preceitos prévios.”, in: *Lingüística e Comunicação*.

4 ...“Encenação é por definição um sistema sintético de opções e de princípios de organização e não, como o espetáculo ou a representação, o objeto concreto e empírico da futura análise. É designada pelo texto espetacular ou metatexto. O texto espetacular é a encenação considerada não como objeto empírico, mas enquanto sistema abstrato, conjunto organizado de signos. Estabelecido os princípios básicos, o texto espetacular torna-se objeto de conhecimento, objeto teórico que se substitui ao objeto empírico que foi o espetáculo; trata-se de um quadro teórico do qual se servirá o analista assim que desejar detalhar certos aspectos da representação. Patrice pavis, in: *Análise dos Espetáculos*.



participar de toda uma gama extensa de eventos ligados às comemorações dos cinquenta anos de publicação das duas principais obras de Guimarães Rosa, no ano de 2006, o que me possibilitou o aprofundamento dos meus estudos em relação à obra do autor e de sua linguagem, em diversas palestras organizadas pelo IEB e pela FFLCH e a observação, em espetáculos, filmes e exposições das inúmeras possibilidades de abordagem, pontos de vista e modos de tradução ou releitura em diferentes linguagens, o que enriqueceu e consubstanciou muito a minha pesquisa.

De modo prático exponho o encontro da linguagem rosiana com a linguagem cênica em uma representação teatral, e nesta dissertação trago as teorias com as quais me servi, entendendo que a representação é um amálgama de estratégias articuladas, para produzir efeitos sobre o público, antevisto por mim como encenadora/pesquisadora. Minha reflexão foi nitidamente estética: li a obra de Guimarães Rosa como um autêntico *portador*<sup>5</sup> estético, o que determinou rigorosamente os ensaios e conseqüentemente a dramatização “O Caminhar das Sombras Imemoriais”. Minha busca foi calcada nas experimentações das relações e das modulações de expressão da oralidade do conto rosiano apreciando, discutindo e pondo em prática os conceitos pesquisados<sup>6</sup>. Portanto, o resultado dessa incursão junto à obra do autor Guimarães Rosa dentro do espaço cênico precisará ser vivenciado no teatro, onde se deu e novamente se dará o encontro. Embora esteja, doravante, explicitado apolineamente, todo o processo até aqui percorrido se deu de forma caótica e intuitiva, mais que dedutiva e logicamente.

## 2. DIALOGANDO COM ROSA:

### a. Memória mítica

*Sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes talvez, como o Riobaldo, pertenço eu a todas. E especulativo demais. Daí todas as minhas constantes, preocupações religiosas, metafísicas embeberem os meus livros. Talvez meio existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neoplatônico e sempre impregnado de hinduísmo. Os livros são como eu sou.*<sup>7</sup>

5 Termo que tomo de empréstimo ao prof. Antonio Candido, quando fala de Nietzsche (ver Pós-fácio, no volume Nietzsche da coleção Os Pensadores, da Abril Cultural)

6 O material próprio desta configuração, os conceitos, não se esgota na mera intuição. Para poderem ser esteticamente intuídos, os conceitos sempre querem ser também pensados, e o pensamento, uma vez posto em jogo pelo poema/conto, não pode mais a seu comando ser sustado. Theodor W. Adorno – in Notas de Literatura I - Palestra sobre Lírica e Sociedade.

7 Guimarães Rosa à Edoardo Bizarri, in: Correspondências com seu Tradutor para o Italiano.

“Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas se a circunferência também o fosse, não seria ela também um centro imenso” Por esta epígrafe de *Manuelzão e Miguilim*, tirada de Plotino, citada também em seu discurso de recepção na ABL; por sua biblioteca, conservada pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, onde há inúmeros títulos, misturando obras ocidentais com orientais, como os livros sagrados do hinduísmo, a Bíblia, duas edições do *Alcorão*, uma da *Imitação de Jesus Cristo* - que era livro de cabeceira dele, - *O Livro dos Espíritos*, de Allan Kardec, o *Corpus Hermeticum* - atribuído a Hermes Trimegisto - textos de Paracelso, Van Helmont, Rilke, Dostoiévski, livros que remetem ao metafísico-religioso, além dos ligadas à alquimia; e do que dizia por entrevistas que concedeu a jornalistas e críticos em pelo menos três ocasiões quando se manifestou longamente sobre sua obra - concluo que João Guimarães Rosa acompanha a tradição que deflui do platonismo, insere-se na sabedoria alquímica e nos guia à idéia da imanência da divindade no homem. Esta caracterização neoplatônica<sup>8</sup> também nos encaminha ao documento alquímico *Tábua Saradigma*, onde o conteúdo de um fragmento de Heráclito diz que tudo o que está em cima também está embaixo. Lançando-se nesta perspectiva, vê-se que os dois mundos de Platão residem no homem, em suas partes: física e anímica, e estabelecem comunicação, através de sua natureza poética ou espiritual, com o todo indissociável no presente absoluto. Pois, na filosofia de Plotino, o presente está indissoluvelmente associado à Eternidade e ao Um, unidade independente, princípio de liberdade e de solidão: totalidade, inteireza, centro, de onde tudo o que existe emana.

A Memória, dentro desta filosofia, tem o sentido de conhecimento: traz para o presente, de volta. É a porta para a metafísica. Para a consciência mítica, o eterno retorno é uma forma de renovação, de reafirmação dos laços que unem o homem ao imperecível, à unidade original. A *anamnesis*, não sendo o meio de estabelecer uma comunicação com o passado individual, tão - somente, mas o canal de união do homem com a realidade imutável, divina. Possibilidade de redenção. *Alvíssaras de Alforria*<sup>9</sup>. Portanto, a memória, em Guimarães Rosa, tem o sentido de uma volta que faz regressar emoções vividas, atualizando o que estava em potência nas recordações a ponto de recriá-las,

---

8 Neoplatonismo: Corrente doutrinária fundada por Amônio Sacas (séc. II), em Alexandria, e cujos representantes principais são Plotino, filósofo romano (204-270), em Roma; Jámblico, filósofo grego (250-330), na Síria; e Proclo, filósofo grego (410-485), em Atenas. Caracterizava-se pelas teses de absoluta transcendência do ser divino, da emanação e do retorno do mundo a Deus pela interiorização progressiva do homem.

9 “Alvíssaras de alforria” (o que é exatamente?) Literalmente: alvíssaras = (prêmio que se dá a quem anuncia boa nova, notícia boa.) Alforria = libertação (do escravo). Prêmio que se dá a quem anuncia boa nova, notícia boa. Boa nova, do latim, evangelie: a chegada de Cristo, seus ensinamentos. Nos tratados teológicos da Idade Média, a expressão novíssimos indicava o que vem no futuro, o eschaton: morte, julgamento, condenação, ressurreição.” Guimarães Rosa à Edoardo Bizzarri, in: Correspondências com seu Tradutor para o Italiano.

fazendo do narrar, oral, uma evidente tentativa humana de escapar ao tempo da necessidade, sair do tempo da ignorância e interferir no processo da criação, na *cosmogênese*<sup>10</sup>, como uma dádiva: o Uroboros engole a própria cauda. Entendo que o trabalho de Guimarães Rosa com a palavra, neste sentido, foi o de extrair dela a *pedra filosofal*, para que rebrilhasse em cada um de nós esta mesma condição de possibilidade de reparação, de volta. *‘O que lembro, tenho.’ Riobaldo quer dizer que a memória é para ele uma posse do que ele viveu, confere-lhe propriedade sobre as vivências passadas, sobre as coisas vividas. Toda uma estrada metafísica pode ter ponto-de-partida nessa concepção.*<sup>11</sup>

## **b. Autor expressionista**

*“O aproveitamento literário do material observado na vida sertaneja se dá ‘de dentro para fora’, no espírito, mais que na forma. O autor inventa, como se, havendo descoberto as leis mentais e sociais do mundo que descreve, fundisse num grande bloco um idioma e situações artificiais, embora regidos por acontecimentos e princípios expressionais potencialmente contidos no que registrou e sentiu.”*<sup>12</sup>

Analisando as correspondências do autor com seus tradutores, e a entrevista que deu a Günter Lorenz, pude notar o que passei a chamar de atitude *expressionista*, por ver evidenciado em seu discurso como criador opções estilísticas oriundas de uma necessidade de novos e transformados elementos que abarquem a subjetividade de expressões e estados de alma, gerando no leitor reações intuitivas, despertado à percepção de níveis mais profundos desta “outra” realidade. Li, através de seus cuidados e reflexões acerca de sua própria linguagem, um caráter *expressionista* nos domínios do Expressionismo como categoria estética: o processo criativo ou a atitude criadora e a obra - conteúdo e estrutura, como explicitados a seguir.

Processo Criativo:

Guimarães Rosa: *...Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los. Acontece-me algo assim como ‘de repente o diabo me carrega’... que nesse caso se chama precisamente inspiração. Isso me acontece de forma tão conseqüente e*

<sup>10</sup> O mundo é um livro e nele está depositada, anterior a toda escrita, uma Escritura primordial, que é preciso dizer novamente. Mircea Eliade.

<sup>11</sup> Guimarães Rosa à Curt Meyer Clason, in: Correspondências com seu tradutor alemão.

<sup>12</sup> Antonio Candido. Suplemento Literário, outubro de 1959. In: O Estado de São Paulo. Acerca da literatura de Guimarães Rosa.

*inevitável, que às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo.* <sup>13</sup> *“É característico de sua produção literária um envolvimento intensamente pessoal. Assim se explica a predominância da voz ativa sobre a passiva nas suas obras e a sua marcada preferência pelos verbos expressivos viris. Em cada narrador do texto está presente o autor mesmo para manter a sua intervenção pessoal em todos os aspectos de sua criação. Esta atitude intensamente pessoal perante a narrativa e a descrição explica o emprego rosiano de várias técnicas tradicionalmente retóricas como são a apóstrofe para o leitor, as perguntas retóricas, digressão e uma sentenciosidade às vezes irônica.”*<sup>14</sup>

Na externalização do interseccionismo de níveis múltiplos e simultâneos da realidade experimentada por ele mesmo: *... Como médico, conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte.... estas três experiências formaram meu mundo interior. E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo.*<sup>15</sup>

Conteúdo de sua Obra:

Guimarães Rosa: *Acerca do predomínio, na minha linguagem, do ‘expressionistisch’ sobre o ‘impressionistisch’, parece-me que a coisa é mesmo assim, como a formulou. Veja isto, por exemplo: “Entre os processos intensificadores que caracterizam a narrativa de Guimarães Rosa, retardando-lhe o ritmo, está a tendência expressionista para se deter diante das coisas, colocando-se dentro delas, pensando-as e sentindo-as subjetivamente, revelando, assim, em seu processo, as formas, as cores, os sons..) Com a atitude do artista expressionista, capaz de se colocar em qualquer objeto, Rosa representa o som na momentaneidade da sua missão: ‘... o guincho subinte de um rato-do-mato’(...) etc.etc.”*<sup>16</sup>

Guimarães Rosa poetiza sua prosa: procura levar a linguagem “adentro” do nível discursivo até a essência da singularidade expressiva, com a preocupação de fazer da sua prosa mais do que um veículo domesticado da comunicação. Portanto, é uma linguagem expressionista, que estabelece, nas relações com o expressionismo da tradição alemã, novas modulações.

---

13 Guimarães Rosa, in: Diálogos com Guimarães Rosa: Günter Lorenz

14 Mary Lou Daniel – Travessia Literária

15 ibidem

16 Guimarães Rosa à Curt Meyer Clason, in: Correspondência com seu tradutor para o alemão.

... Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável verdade. Precisamos também do obscuro. Em geral, quase toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante... sempre que estiver em dúvida, jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível. Quase em toda frase o ‘sovrassenso’ é avante – solução poética ou metafísica. O terra-a-terra serve só como pretexto.<sup>17</sup>

### c. Estrutura: Palavra-ícone: Espelho da alma

*“Então escrever é o modo do quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando esta não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a estrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora, mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler distraidamente.”<sup>18</sup>*

Na literatura de Guimarães Rosa há uma linguagem em que o signo não se refere ao objeto, não fala dele, mas exhibe-o, apresenta-o, iconicamente: sendo-o. Esta linguagem serve como veículo, no sentido físico: é espelho, porque penetra através das aparências e vai até o miolo das coisas, no seu significado mais preciso e íntimo, transmitindo ao leitor os pensamentos, as idéias, as imagens do autor e, acima de tudo, refletindo e revelando as coisas na sua nudez, fazendo o leitor comprometer-se profundamente no processo criador, pois desnuda-se sua própria intimidade ali espelharmente. *Eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem... meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso e esse é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de*

---

<sup>17</sup> ibidem

<sup>18</sup> Clarice Lispector, in: Legião Estrangeira.

*minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística. Além disso, como autor do séc XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto.*<sup>19</sup>

Guimarães Rosa faz um esforço consciente para derrubar barreiras convencionais no empenho de atingir o essencial na comunicação, que ele admite muitas vezes oculta sob o peso da forma. ... *O escritor, o bom escritor, é um arquiteto da alma. Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente... Considero o idioma como uma metáfora da sinceridade. Sinceridade e capacidade de sentir como o homem são os fundamentos de minha fé. O brasileiro, até mesmo no sentido filosófico, fala com sinceridade. Ele ainda deve criar sua própria linguagem. Isso também o obriga a pensar com sinceridade:... Entretanto não sei o que fazer com autores mais jovens, como Brecht. Todos eles perderam o sentido da metafísica da língua, todos eles se tornaram pregoeiros e deixaram de lado a alma, considerando-a fora de moda, a língua é o espelho da existência mas também da alma.*<sup>20</sup>

Oralidade: a forma sensificadora

*... Poesia é a linguagem do indizível. Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer.*<sup>21</sup>

A linguagem poética em Guimarães Rosa se estrutura a partir da linguagem oral que nos sensifica, restabelecendo nossa sensibilidade no fluxo do calor das vísceras de suas personagens que revelam-se plenamente no que dizem e no que fazem e até fazem quando dizem. Linguagem viva, onomatopéica, que desafia as formas da escritura. *“Dada à busca da oralidade, a linguagem de Guimarães Rosa não pode deixar de ser examinada sob esse aspecto. Convém, no entanto, esclarecer que o aproveitamento das peculiaridades orais, no caso, não implica em reprodução documental da linguagem*

---

19 Guimarães Rosa: Diálogos com Günter Lorenz

20 ibidem

21 ibidem

*falada. O que existe é a estilização dos processos expressivos que a caracterizam e de suas tendências para a intensificação.*”<sup>22</sup>

Neologismos<sup>23</sup>: célula da linguagem expressionista rosiana

*... A posteriori, sim, posso achar que talvez estejam na base do que escrevo: 1) forte horror ao lugar-comum, de toda espécie, como sintoma de inércia mental, rotina desfiguradora, viciado automatismo; 2) uma necessidade de verdade (captação do ser real das pessoas e coisas, da dinâmica do existir) e de beleza (afinamento da expressão, busca da música subjacente às palavras, intuição de algo, na linguagem, que deva falar ao inconsciente ou atingir o supraconsciente do leitor). Daí: necessário ‘enriquecimento’ e ‘embelezamento’ do idioma. Quanto aos neologismos... é certo que o dicionário é insuficiente. Mas não tenho a mínima pretensão de criar palavras novas para o povo e para a língua. Meu neologismo tem a vida do momento em que dele preciso.*”<sup>24</sup>

A originalidade de Guimarães Rosa na transformação de recursos tradicionais, enquanto permanece fiel ao “espírito da língua” com a qual trabalha, coloca-o na tradição de inovadores lingüísticos e é precisamente neste ponto que fica evidente a necessidade de deformação da palavra num processo claramente expressionista: “*Esses elementos são, em sua essência, resultante expressional de uma carga emotiva muito forte, cuja primeira consequência é o pendor enfático, irrepresável nos limites da linguagem comum. Daí, a busca de novas estruturas formais. Claro que, nessa busca, o escritor utiliza os elementos, os processos e o mecanismo da língua tradicional; utiliza-os, entretanto, como instrumentos de criação – e não apenas de expressão – desprezando as formas estratificadas.*”<sup>25</sup>

Seguem adiante os principais recursos técnicos de caráter expressionista, oriundos da criação de neologismos e seus decorrentes efeitos “expressionais” dentro da obra rosiana:

Invenção de “palavras-portmanteau” – palavras fundidas, nas quais se integram dois significados separados e independentes com a propriedade de agirem como veículo para comunicar essências e ações que escapam a qualquer palavra já existente no léxico corrente. Síntese de diversos elementos e a condensação de muito significado em

22 Manoel Cavalcanti Proença, in: Trilhas no Grande Sertão.

23 Neologismos: processos de agregação de prefixos e sufixos para a formação de palavras novas e a mudança ou enriquecimento de conotação das formas familiares: (a) a criação e transformação de substantivos. (b) a formação e modificação de adjetivos, e (c) a sufixação especializada (diminuição, aumento, intensificação). Romam Jakobson, in: Linguística e Comunicação.

24 Guimarães Rosa em carta à Manuel Bandeira – datada de 1964. IEB.

25 Mary Lou Daneil, in: Travessia Literária.

poucas palavras. Guimarães Rosa estima muito este seu “achado” lingüístico, pois em *Primeiras Estórias* é ainda mais freqüente; ocorrem mais de cinco novas “palavras-portmanteau” nesta obra que tem só a quarta parte da extensão de *Corpo de Baile* (25 novas palavras), que a antecedeu, por exemplo.

Outro recurso usado pelo autor como veículo de condensação de expressão e intensificação de impacto é a apócope. Trata-se da supressão de fonema ou de sílaba no final da palavra. Ele mesmo descreve assim seu gosto pelas palavras concisas e sólidas que resultam da apócope de outras palavras: *já apontaram também em minha maneira um amor ao consonantismo. E, com efeito, repugna-me a moleza de textos nossos em que o predomínio das vogais é imenso, desvertebralizante... Um exemplo é o gosto pelas formas substantivas rizomórficas, o encurtamento das palavras.*<sup>26</sup>

Onomatopéias: Palavras cuja pronúncia imita o som natural das coisas significadas. Esta técnica tem especial relevância, já que na maioria de suas histórias estruturam a forma da narrativa oral. O leitor se deseja captar o significado mais amplo dessas formas, deve fazer uma leitura das obras em voz alta. O mundo do sertão é cheio de vozes, animadas e inanimadas, e o autor procura, por meio das criações onomatopaicas, reter na forma escrita os sons percebidos por seu aguçado ouvido de Menino.

Aliteração: Repetição de fonemas no início, meio ou fim de vocábulos próximos ou distantes em uma ou mais frases. Abundam os exemplos por toda a sua obra, mas são especialmente numerosos em *Primeiras Estórias*. Guimarães Rosa mostra uma espécie de paixão pelos efeitos aliterativos. Pode-se dizer que o autor é uma espécie de “fonte aliterativa” mas, embora pareçam conscientemente trabalhadas, ele as considera inconscientes. ... *Nunca as emprego deliberadamente, mas, sim, de modo constante, automático, involuntário, inconsciente quase, instintivo. O mais sempre, só depois de pronta a frase é que vejo que usei e abusei delas. E, muitas vezes, temendo o exagero, desfaço-as*<sup>27</sup>.

Rosa quase não utiliza aliteração puramente vocálica, repele excesso de vogais; ele prefere, como mencionado acima, uma expressão fortemente consonantal, viril. A maior porcentagem de aliterações vocálicas, durante toda a obra, aparece no papel de criação atmosférica.

Ligadas às formas aliterativas estão as rimas, cuja duplicação acontece no final das palavras, porém as técnicas rimadas não atingem nem a freqüência nem a importância

---

<sup>26</sup> Guimarães Rosa em carta à Manoel Bandeira, datada de 1964. IEB.

<sup>27</sup> Ibidem.



dos esquemas aliterativos. Seu papel é evidente e determinante para a criação desta prosa poética que resulta na amplificação semântica e nos efeitos sinestésicos.

Sintaxe rosiana: É na sintaxe que Guimarães Rosa é mais original e distinto. Seu abundante léxico expressivo exigiu uma correspondente riqueza e variedade de função para completar a realização de sua língua. Como em seu léxico, a sua sintaxe evidencia a interação de tendências eruditas e coloquiais. Mais importante é o efeito expressivo das palavras, não sua classe gramatical. É uma torrente expressiva, poderosa, direta, em que se perdem, certos elementos para revelar o relevo de outros. Técnica que serve para descrever consecutivas ondas de ação, para excitar suspensão dramática e manter a atenção do leitor-ouvinte, e para reforçar o caráter oral da narrativa.

Guimarães Rosa: *1) que aquela anotação, ali, pontuava, objetiva, energicamente, o trecho, numa brusca mudança ou alternância, relevante para o “ritmo emocional” do monólogo, 2) que essa brusca mudança guarda analogia com as “pontuações” da música moderna. (E o GRANDE SERTÃO: VEREDAS, como muito bem o viu o maior crítico literário brasileiro, Antonio Candido, obedece, em sua estrutura, a um rigor de desenvolvimento musical...) Não viram, principalmente, que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande também. É poesia*<sup>28</sup>

Recursos técnicos que contribuem para a concisão estrutural das frases e a expressão do pensamento: Padrão linear, assindético - Sintaxe telegráfica: ausência de conjunções coordenativas entre frases. Acentua a simultaneidade do pensamento, ação e palavras dos personagens. Emprega Rosa a “sintaxe fortuita”, seguindo padrões correntes quando estes condizem com os seus propósitos, mas exerce grande liberdade estrutural. O essencial, segundo a sua “filosofia”, é a comunicação expressiva, através da transmissão de palavras-chave. Deste modo, expõe uma visão parcial e sugestiva de uma realidade total, deixando subentendido que há muito por dizer. Por isso deixa uma grande responsabilidade nas mãos do leitor e, entrega à nós todos a matéria-prima para o desenvolvimento da nossa própria estória.

Pós-posição de verbos: O uso freqüente do imperfeito do subjuntivo é uma das características distintivas do emprego dos tempos verbais na obra rosiana. O verbo, elemento vital e acentuado nas frases, serve como terminação decisiva dos pensamentos. Aparece, repetidas vezes, quando existe no texto o sentimento de inquietude dinâmica, idéia de incerteza, especulação ou interpretação subjetiva.

---

28 Correspondência com Curt Meyer' Clason – tradutor para o Alemão.

### Recursos que evidenciam o caráter *oral* da linguagem rosiana:

- Omissão de artigos: técnica típica da narração oral. Recurso que realça os elementos num sentido genérico e abstrato e mostra o caráter direto e angular da prosa rosiana. Por meio da supressão dos artigos definidos e indefinidos, Guimarães Rosa rebarbariza sua prosa – estilo pseudo primitivo típico das narrativas orais dos contadores de histórias.
- Acumulação nominal: dá efeito intensivo dentro da prosa linear. Comunica também a profunda intensidade emocional característica de sua obra: expressão da agonia e êxtase da condição humana.
- Pontuação: essencial na consideração do caráter oral da literatura de Guimarães Rosa. Não é ortográfica, mas estética, oral. Por isso, sua obra parece sofrer de super-pontuação. Há um uso intenso de vírgulas que não se limitam apenas a grupos de frases, mas representam toda inflexão da voz do narrador, aparecendo inclusive em posições onde só o mais expressivo dos narradores poderia mostrar sutil inflexão da voz. Isto resulta na divisão de uma só frase em subfrases, variando a inflexão, extensão e equilíbrio das frases de acordo com a expressividade. O símbolo dos dois pontos serve como cláusula explicativa a seguir. O travessão se associa às interpolações parentéticas, mas aparece também com funções variadas como a dos dois pontos e com indício de uma pausa vocal na narração.

### Utilização dos recursos no decorrer de sua obra:

*“Sagarana oferece, no seu léxico, maior porcentagem de brasileirismos; diminui esta em Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas, até atingir o seu ponto baixo nas Primeiras Estórias. Observa-se a mesma tendência decrescente no emprego do ritmo com técnica estilística. Desenvolvimento inverso, porém – o emprego cada vez mais intensivo – se nota mais comumente na sua obra: tais técnicas, como a criação de palavra portmanteau e substantivos pós-verbais, o uso do imperfeito do subjuntivo numa variedade de funções, a anteposição de advérbios com relação aos seus verbos, o emprego de relativos ambivalentes no começo das frases, e a função de construções gerundiais independentes. Um terceiro padrão, que aparece ainda com mais regularidade do que as tendências crescente e decrescente, é o sobe-e-baixa que observamos em tais aspectos como o emprego de - im como sufixo diminutivo generalizado e de - al e - ã na criação de neologismos, o uso extenso dos processos de*

*aférese e encurtamento interno como uma espécie de “fonologia do futuro”, a troca recíproca na posição de artigos e adjetivos modificadores do mesmo substantivo, inversão geral de cláusulas, duplicação séria de várias classes gramaticais, onomatopéia, e o emprego de anáfora e outros recursos retóricos.”<sup>29</sup>*

Deste diálogo com Rosa, tomando as técnicas poéticas e retóricas empregadas por ele em sua obra – tal como se exprime na invenção das palavras para comunicar aspectos subjetivos da realidade, em contínua interação entre o abstrato e o concreto –, encontro o seu paralelo conceitual na justaposição do real e do ideal, de fatos e fantasias. Compreendo ser uma prosa que exprime ao mesmo tempo sentimento e fato, indo além do cotidiano tornando-se elemento de beleza e musicalidade metafísicas. E por seu apelo predominantemente auditivo com base essencialmente oral, fazendo uso freqüente de técnicas típicas das representações dramáticas, concluo que sua prosa-poética tem amplitude dramatúrgica de caráter expressional. Matéria-prima perfeita, pois revela nossas inquietações humanas na voz – espelho da alma, de seus personagens inseridos numa estrutura multifacetada alicerçada por sua visão metafísica em diferentes níveis de realidade. Espelho metafísico do homem contemporâneo, dando vazão ao meu intento de operar a tradução intersemiótica de sua obra para a linguagem cênica, numa experimentação que revela e mantém esta linguagem especular e expressionista inserida nesta percepção metafísica do nosso entorno contemporâneo.

*A respeito da adaptação do “Cara-de Bronze” – ou de qualquer outra estória minha – tudo está bem. Isto é, desde que Você acerte o assunto com a editora..., e resguarde bem minha parte de “direitos”, dou a minha bênção. Apenas, por absoluta incapacidade, ignorância e falta de gosto, não poderei colaborar nisso, tenho de ficar de fora. Mas, o que você fizer, estará direito; ajudar é que não posso. Além do mais, tenho de escrever outras coisas, fico em “état de défense” com relação às já escritas. E, teatro, rádio, televisão, tudo isso para mim parece matéria de outro mundo, me espanta e estupidifica. Dou, pois, “luz verde” a Meyer Clason, para remexer daquelas estórias audíveis e visíveis obras-primas. Gratíssimo.<sup>30</sup>*

---

29 Mary Lou Daniell, in: Travessia Literária.

30 Guimarães Rosa à Curt Meyer Clason. In: Correspondências com seu tradutor Alemão.

### 3. CONSTRUÇÃO DO SIMBOLO CÊNICO

*Duas coisas convêm ter sempre presente: tudo vai para a poesia, o lugar-comum deve ter proibida a entrada, estamos é descobrindo novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade; as palavras valem “sozinhas”. Cada uma por si, com sua carga própria, independentes, e às combinações delas permitem-se todas as variantes e variedades.<sup>31</sup>*

#### a. Exegese<sup>32</sup> do conto “NENHUM, NENHUMA”<sup>33</sup>:

Inserido no livro *Primeiras Estórias*<sup>34</sup>, de Guimarães Rosa.

*Só aparentemente é que ele se finge de simples e livrinho singelo. Muito mais que uma coleção de estórias místicas, *Primeiras Estórias* é, e pretende ser, um manual de metafísica, e uma série de poemas modernos. Quase cada palavra nele assume pluralidade de direções e sentidos. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista.<sup>35</sup>*

Em *Nenhum, nenhuma* tenta-se contar uma estória que ...alguém, antes de morrer ainda se lembrava de que não se lembrava...<sup>36</sup>. No conto, nas expressões do autor, lembrar é recuperar, lembrar, rememorar, desdeslembrar: verbos que remetem à tarefa épica do aedo<sup>37</sup>, que no esforço de rememorar, ou na súbita iluminação que traz à memória como um sopro das musas, participa do passado, adivinhando o que ocorrera em tempos inacessíveis aos mortais como descreve Platão em *Íon*. Esta estória é contada por alguém que fora este Menino, e que agora está re-observando em condição de compartilhamento, estando ele de fora do tempo mítico<sup>38</sup>, no presente, mas lá preso, pelas sombras e vozes, onde sua voz interior habita eternamente em busca de si

---

31 *ibidem*.

32 Exegese - interpretação profunda de um texto – A palavra exegese deriva do grego *exegeomai*, *exegesis*; *ex* tem o sentido de *ex-trair*, *ex-ternar*, *ex-teriorizar*, *ex-por*; quer dizer, no caso, conduzir, guiar pois este traz, nas entrelinhas de uma clareza aparente, um sentido mais profundo.

33 Originalmente transposto no anexo 1, desta dissertação.

34 De acordo com Aglaeda Faco, a trajetória percorrida pelo escritor desde Sagarana até (sendo que *Primeiras Estórias* situa-se entre) Tutameia partiu da mais pictórica iconização e evoluiu para a mais metafísica simbolização. O que estava no sintagma é pressionado para o paradigma e a decomposição prismática analítica da realidade vai dando lugar a uma decomposição prismática sintética.

35 Guimarães Rosa à J. J. Villard: sobre seu livro "*Primeiras Estórias*".

36 Doravante, sempre que o texto for apresentado com este tipo de letra, trata-se de excertos do conto adaptado.

37 Poeta/cantor grego. Narrador de Epopéias.

38 "A rigor, não há um tempo mítico, porque o mito, história sagrada do cosmos, do homem e da cultura, abole a sucessão temporal. O que quer que o mito narres, ele sempre conta o que se produziu num tempo único que ele mesmo instaura, e no qual aquilo que uma vez aconteceu, continue se produzindo toda vez que é narrado. Será mais correto dizer que o mito relata um acontecimento genérico que não cessa de produzir-se: uma origem coletiva – e a repetição dessa origem num presente intemporal, que se insinua na linha mutável da vida individual" Benedito Nunes, in: *O Tempo da Narrativa*.

mesmo. A estória se deu na Infância do Menino<sup>39</sup>. Ali se encontra uma Moça, um Moço, um Homem velho que tem uma doença incurável e uma velha perdida, sem memória, ascendência ou identidade reconhecíveis. Moça e Moço estão apaixonados - também o Menino por ela - mas há um desalinho decisivo entre os dois, pois a Moça, em vez de casar-se com o Moço, decide esperar; não até que morra o Homem, seu pai, ou a velhinha ancianíssima de quem cuida com afeto, mas até o dia da sua própria morte. *“O moço e ele obtiveram o Amor da Moça somente para o efeito de recordá-lo. Volta como se fosse uma alma desgarrada do cortejo dos espíritos puros da alegoria platônica de Fedro<sup>40</sup>, que não tivesse perdido de todo as suas asas. A lembrança transporta uma cicatriz de seu próprio desaparecimento. De súbito sente-se preso no tempo, entre corpos divididos, já embotados para sentir o apelo uníssimo de Eros e Thanatos.”<sup>41</sup>*

Relembro que Plotino considera a alma como mediadora, que se eleva à Inteligência e desce à matéria sensível, contendo um reflexo, esmaecido, daquela unidade primeira, onde tudo teve origem e para onde aspira retornar. Una em sua essência, a alma busca ciclicamente restaurar a sua integridade, recuperar a unidade primeira. Esse desejo de restituição revela-se no amor e na ascese mística. No conto em questão explicitam-se estes dois caminhos, um percorrido pelo Aedo que quer rever a imagem e outro vivido pelo Solilóquio que busca lembrar-se da Nenha: o divino imerso na gnose. Memória guardada no conhecimento.

Na ordem narrativa do conto, um fio refaz o tempo ao contrário, rumo ao início da história de que se quer lembrar<sup>42</sup> o Aedo. Inicia-se com o momento da partida, no escritório: final da estória. Narrar pelo avesso o que foi perdido: recuperar algo. O

---

39 Este encontro secreto seria a relação que o passado estabelece com as gerações passadas, sendo a Experiência (Erfahrung) formada pela tradição; mais precisamente, por uma fusão entre o passado individual e o coletivo. À Erfahrung é contraposta a Erlebnis, vivência individual da esfera privada, assistida pela consciência. Ana Paula Pacheco. In: Lugar do Mito.

40 “[As almas] tudo fazem para seguir os deuses, seu condutor ergue a cabeça para a região exterior e se deixam levar com a rotação [do Céu Platônico]. Mas, perturbadas pelos corcéis do carro, apenas vislumbram as realidades. Ora levantam, ora baixam a cabeça, e, pela resistência dos cavalos, vêem algumas coisas mas não vêem outras. Outras há ainda que, nostálgicas, seguem atabalhoadas acompanhando a rotação, incapazes de se levantar, empurrando-se e derrubando-se umas às outras, quando alguma pretende passar adiante. Há confusão e briga, e abundante suor. Muitas saem feridas, por culpa dos cocheiros. Muitas perdem as penas de suas asas. Todas, após esforços inúteis, não conseguindo se levar até a contemplação do Ser Absoluto, caem, e a sua queda as condena à simples Opinião. A razão que atrai as almas para o céu da Verdade, é que somente aí poderiam elas encontrar o alimento capaz de nutri-las e de desenvolver-lhes as asas, alimento que conduz a alma para longe das baixas paixões”. Sócrates, in: Fedro.

41 Benedito Nunes. in: O Amor na Obra de Guimarães Rosa. Fortuna Crítica.

42 Considerando que a memória é a intersecção do espírito e do corpo “a verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo.” Bergson. in: Matéria e Memória.

caminho percorrido de trás para diante, de baixo para cima, *como um riachinho que tentasse subir a montanha*.<sup>43</sup> Seguindo o texto, que segue a concepção mítica de memória descrita anteriormente no item 2.a., o passado traz consigo um índice misterioso, compondo-se de nebulosas opacas à compreensão imediata: reminiscência de um estado original que foi perdido. As nuvens são para não serem vistas. Mesmo um menino sabe, às vezes, desconfiar do estreito caminho por onde a gente tem de ir – beirando entre a paz e a angústia. Neste sentido a reminiscência brota da fenda entre a memória e o inconsciente. Lembrar é então recapturar “*um texto há muito conhecido, mas cujas peças fundamentais escapam à consciência*.”<sup>44</sup> Recordar, portanto, é reconectar-se com este todo que se esqueceu, ouvindo a fala desse outro com o qual se perdeu o contato no mais profundo de si mesmo. Porém “*sua estrutura não é a de uma busca que desemboca num achado, mas a de uma busca suspensa, tarefa inconclusa que se entrega, como tal, ao leitor*. Nenhum olhos têm fundo, a vida também não.”<sup>45</sup> A decifração é o desafio de um constante interpretar que se faz no presente. Terminada a viagem, mais cedo, por conta do rompimento entre Moça e Moço, o Menino, que partira com este, chega de volta a sua casa. Pai e Mãe estão atentos às tarefas cotidianas e um novo muro está sendo construído. Sem saber o que fazer de si mesmo, ele grita a todos nós que nos esquecemos; e se reconhece transformado: eu; eu?

#### **b. Quadro semiótico:**

Como sentenciou Benedito Nunes: “*...em Nenhum Nenhuma o embate é com ele mesmo demônio de si, conduzido ao Silêncio pela voz da Musa, alegórico fragmento, apelo interior de decifração que o atira ao seu mais profundo reflexo, tornado sombra que em sua distorção transparece o nó, ponto de encontro, conexão com a origem*.”<sup>46</sup>

---

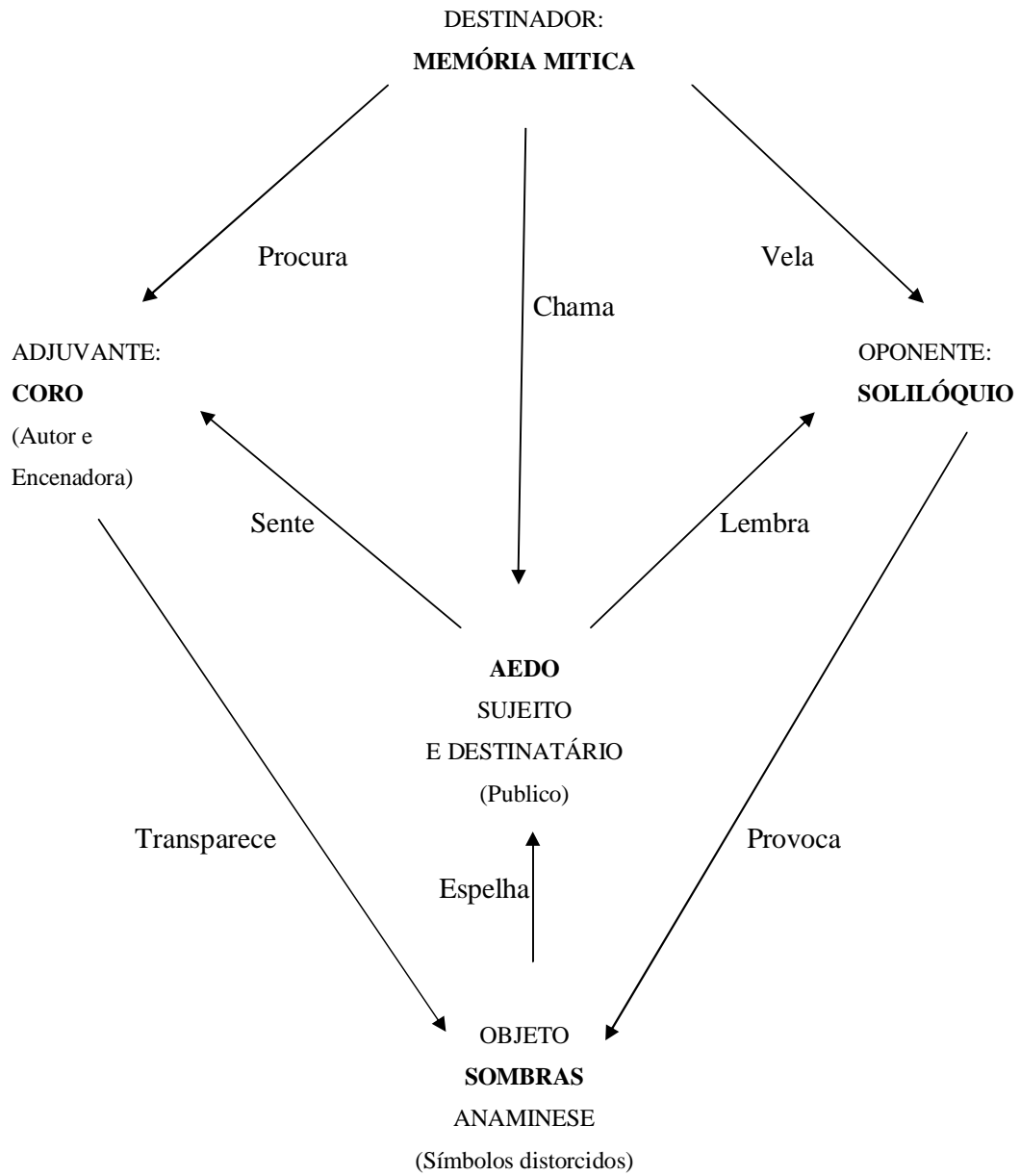
43 “Era preciso reproduzir cronologicamente toda essa cadeia de lembranças patogênicas, mas na ordem inversa, a última primeiro e a primeira no fim” diz Freud a respeito do processo de rememoração psicanalítica, in: Dora.

44 Bento Prado Junior, in: O Destino Decifrado.

45 Leyla Perrone. NENHURES. Cap.09 de Flores da Escrivainha .

46 O Amor na Obra de Guimarães Rosa. In: Fortuna Crítica.

(Flechas indicam o desejo como força de sentido da ação)



### c. Traduzadaptação<sup>47</sup> :

*Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’ de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me re-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara.<sup>48</sup>*

Entendendo tradução como co-pensamento, traduzi “funcionalmente” a obra de Rosa, entendendo a fala rosiana como o meio de tornar visível, perceptível e palpável o homem. Porque, em Rosa, o Homem e a linguagem são um. *A língua, para mim, é instrumento: fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência<sup>49</sup>...* Pratiquei “*um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação, um ato de amor, transferindo-me por inteiro numa outra personalidade*”<sup>50</sup>, estabelecendo uma “*adaptação*” ou “*transliteração*” do conto, que nomeada foi “*O Caminhar das sombras imemoriais*”.<sup>51</sup> Com ela, construí a representação<sup>52</sup> *teatral: O CAMINHAR DAS SOMBRAS IMEMORIAIS*.

No caso específico da transposição deste conto para a estrutura dramaturgica, determinei diferentes posições ou ângulos de visão da narrativa a partir da posição do narrador, que no texto de Rosa, no decorrer da ação, se transforma de primeira para terceira pessoa, variando o tempo dos verbos de acordo com seu envolvimento, estando ora no presente e ora no passado, ora vivendo a situação, ora se lembrando dela. “*O narrador de Nenhum, Nenhuma se triparte em três vozes narrativas que lutam para desentranhar o passado envolto em espessas camadas de olvido, num complexo jogo de memória em busca da foz imemorial do seu próprio ser. São elas: a voz do presente, expressa em negrito, que se esforça desesperadamente para recordar; a voz do passado remoto, que refletoriza as lembranças e as emoções peremptas do Menino; e a voz que*

47 Traduzir: manter a semelhança de uma estrutura com outra forma, tornando-se metáfora crítica do próprio texto traduzido. Jakobson afirma que esta operação é atividade própria da Arte por ser um “saber sensível das formas” em relação dinâmica.

48 João Guimarães Rosa à Edoardo Bizarri, in: Correspondência com seu tradutor italiano.

49 Guimarães Rosa à Curt Meyer Clason, in: Correspondência com seu tradutor alemão.

50 *ibidem*.

51 Roteiro está no Anexo 2 deste trabalho.

52 Representação como instauração do espaço cênico.



*vai e vem, que faz a mediação entre o passado e o presente, buscando religar um ao outro. Somente no fim, no tremendo impacto do desnascimento, esse 'ele' se assume como 'eu'...*"<sup>53</sup> e ocorre a fusão entre Contador e Menino, junto ao público, frente ao espelho de todos.

Para cada uma destas “posições” do narrador, determinei um modo de representação, de maneira que cada um deles revele um nível de percepção distinto das várias realidades sentidas e vividas por quem denominei Aedo, contador-personagem, herói de si, compartilhador desta vivência a modos de missionário de si por todos. É na fala que o sujeito se vê e efetua a passagem para o simbólico. Aliei, pois, uma voz e uma reflexão diferente para cada uma, sobre a cena, como representativo dos múltiplos planos de realidade propostos por Rosa na maneira com que utiliza os recursos lingüísticos que possui. Na condição de dramaturga, busquei fazer com que o drama acontecesse novamente perante o público. Entendendo que *novamente* é um termo relativo, pois a ação dramática, na sua expressão mais pura, se apresenta sempre pela primeira vez. E, além de determinar estas diferentes vozes, escandi o texto dramatúrgico em microssequências<sup>54</sup>, de modo a evidenciar mudanças rítmicas de quadro. Assinalados no texto com (XXXXX) e indicados com o símbolo alegórico que será projetada como sombra, para decifração, como descrito no item. 4d, mais adiante .

O Aedo quer, num breu de engano, decifrar imagens e fatos que descreve no fluxo de sua narração. A VOZ DO CORO aponta o cume da luz, o óbvio que vai além destes fatos e está fora do circunstancial. A VOZ DO SOLILÓQUIO urge compor um todo amarrado e inteligível. Neste trabalho faz deslocar impressões, que retornam como imagens em movimentos esparsos, não concatenados. O que se desenrola neste outro plano do imediato instante interfere no foco do Aedo – outrora Menino/Fedro que junto com o público está observando novamente – revendo sons e sombras como um espectador de teatro, que vê moldadas a sua frente valiosas reconsiderações sobre si mesmo.

---

53 Maria Lucia Guimarães de Faria. Professora Substituta de Teoria Literária da UFRJ. Estudo que desenvolveu a partir da própria pergunta do Autor, Guimarães Rosa a Paulo Dantas (Em carta de 26/04/63): “Quando o um não é nenhum, um e um são mesmo dois?” In: Quando o um não é nenhum, um e um são mesmo dois?

54 O que é uma Microssequência? Podemos defini-la de modo geral, como uma fração do tempo teatral (textual ao representado), na qual acontece qualquer coisa que pode ser isolada. Mas o que? Uma ação, uma relação específica entre personagens, uma “idéia”.

É o conflito quase necessário entre os diversos modos de decupagem. Indo mais além, a divisão em microssequências supõe, da parte do leitor-encenador, uma certa idéia do sentido. A divisão não é jamais preestabelecida e necessita ser construída; depende do sentido geral que se dá, ou que se quer dar, ao conjunto da cena, ela supõe elementos não ditos. Diremos que a microssequência pode ser considerada uma forma-sentido que só se constitui claramente na representação. Determinadas concatenações somente podem ser percebidas ou constituída mediante referência às seqüências anteriores do texto. – Anne Ubersfeld – Para ler o Teatro. Ed. Perspectiva.

#### **d. O Processo:**

Com base nos recursos semióticos, ponte de intermediação entre os sistemas estruturais da linguagem rosiana e da linguagem cênica, operei a transposição do texto dramaturgicamente correlacionando os dois sistemas distintos. A partir do sistema de signos textuais construí um sistema significativo sonoro e imagético, preservando as ressonâncias determinadas pelo sentido tensivo do conto, fazendo eclodir na representação cênica o discurso inculcado no texto. Este se manifestará no interior da representação sob a forma de “phoné”: partitura de vozes e silêncios. Para tanto, me coloquei com os atores na *posição chave*<sup>55</sup>, e a evidência da palavra expressional nos predispôs a uma representação latejantemente lírica. *“Onde o sujeito, sem qualquer resíduo de mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. E alcançando a expressão, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir”*.<sup>56</sup> Exploramos a música e a *performance* da escritura de Rosa pelas estruturações de componentes prosódicos (intensidade, duração, altura) que formam a base para a percepção das mudanças de ritmos cuja acentuação é literariamente evidenciada pela pontuação. Ensina Vicente Guimarães que *“...quando o leitor desentender um trecho, deve relê-lo em voz alta, obedecendo rigorosamente à pontuação. Falar é minerar a pedra bruta”*.<sup>57</sup> Experimentamos estas “falas” em diferentes modulações de voz, posições e ritmos dentro do lugar cênico como meio para concretizar materialmente as percepções advindas da exegese do conto escolhido. Aspirando à teatralidade, oriunda da musicalidade que subjaz aos textos rosianos e que irrompe em sua oralidade, o texto proposto se enunciou como uma densidade de signos e vozes sincrônicos, dispostos no espaço, funcionando como uma estrutura em movimento, porque *“...em Rosa, a imaginação atua na forma como movimento da sensação em ato, sugerindo outra cena indeterminada em que a percepção por assim dizer instintiva do leitor tem de ignorar as noções e os conceitos sensatos que conhece, para imaginar uma idéia superior sugerida como idéia só captável pela intuição. Afirmando-se como imaginação produtiva que passa ao lado das reproduções da semelhança modelar, seu jogo de linguagem reativa o sentido primeiro do poeïn grego, não só como um ver e um dizer aplicados à representação de coisas e ações*

55 Cavalcanti Proença mostrou como Guimarães Rosa penetra no miolo do idioma, alcançando uma espécie de posição chave, a partir da qual pode refazer a seu modo o caminho da expressão, inventando uma linguagem capaz de conduzir à alta tensão emocional da obra.

56 Theodor W. Adorno, in Notas de Literatura I. Palestra sobre Lírica e Sociedade

57 “Para transmitir e restituir o pensamento de um autor com a máxima exatidão, o ator deve decompor o texto em vetores energéticos, ligados à sua respiração, ditados pela sintaxe.” – Michel Bernardy in “La Métamorphose du verbe par l'acteur”.

*empíricas, mas como produção de significações que fazem o leitor ler e dizer do texto como o outro da visão interna de algo secreto que murmura no devir da sensação. Esse algo indeterminado faz com que a fala e a ação de seus personagens sejam figuras hieroglíficas da força que determina as palavras como um teatro do mundo. Realizando uma verdade secreta, a palavra é força.”*<sup>58</sup>

#### **e. Encenação expressionista<sup>59</sup>:**

*Não, não, não... Eu gosto de apoio, o apoio é necessário para a transcendência. Mas quanto mais estou apoiando, quanto mais realista sou, você desconfie. Aí é que está o degrau para a ascensão, o trampolim para o salto. Aquilo é o texto pago para ter o direito de esconder um montão de coisas... para quem não precisa de saber e não aprecia.... Você está entendendo?<sup>60</sup>*

Se por um lado, enquanto pesquisadora, fui guiada por Guimarães Rosa ao sentido “primevo” de cada palavra, me favorecendo a descoberta de fontes míticas, por outro, enquanto encenadora fui impelida, dentro dessa linha, a caminhar por trilhas simbolistas<sup>61</sup> e expressionistas<sup>62</sup>, munindo-me de formas abstratas de alta potência espiritual para simbolizar o processo mental de rememoração do personagem, transformando os espaços mentais em concepção cênica, como o fizeram Appia, Craig, Strindberg, Meyerhold, Pina Bausch, Kazuo Ono, citando apenas os modelos. Porque diversos outros exploram, ainda hoje, esta perspectiva: a distorção subjetiva do real-concreto, em cena. Busquei revelar o que descobri como sua essência profunda, não me atendo à representação ilusionista do drama, lançando um foco sobre o seu núcleo primitivo e irradiador: esfera mítica que informa o físico tocando o espírito

58 João Adolfo Hansen, In: O Ó: A Ficção da Literatura em G.S.V.

59 Encenação Expressionista: certos traços são nitidamente sublinhados como que para expressar a atitude pessoal do encenador. Patrice Pavis. In: Análise dos Espetáculos.

60 Guimarães Rosa à Edoardo Bizarri, in: Correspondência com seu tradutor italiano.

61 Simbolismo: Jean Moréas – Manifesto Simbolista afirmando ser princípio essencial da arte “revestir a idéia com formas sensíveis”. O objetivo do simbolismo era a resolução do conflito entre os universos material e espiritual. “(...) os simbolistas afirmavam a primazia da sugestão e da evocação sobre a descrição ou representação direta e a analogia explícita. Marcou o movimento um sentimento religioso de qualidade intensa e mística.” - Dic. Oxford de Arte.

62 Termo aplicado pela crítica e pela história da arte a toda arte em que as idéias tradicionais de naturalismo são abandonadas em favor de distorções ou exageros de forma e cor que expressam, de modo premente, a emoção do artista. Neste sentido mais geral, o termo pode ser aplicado à arte de qualquer período ou lugar que conceda às reações subjetivas um lugar de maior importância que à observação do mundo exterior. O termo também se aplica a uma determinada tendência da arte européia moderna, mais especificamente a um aspecto desta tendência – um movimento que foi a força dominante na arte alemã de cerca de 1905 a cerca de 1930. Neste segundo sentido, as origens do expressionismo começaram a constituir-se por volta de 1880, mas o movimento em si não se cristalizou num programa específico senão após 1905: o termo, por sua vez, só foi empregado em 1911, para descrever certas obras numa exposição fauvista e cubista realizada em Berlim. Dic. Oxford de Arte.

simultaneamente. Meu interesse foi despertar uma intuição de essências no público, sugerindo mais que delineando, criando uma linguagem cênica rendado-amaranhada, a partir de uma luz movente e sonora, deixando à imaginação do espectador a liberdade de completar o que não foi completamente exposto, permitindo que desvele pra si, numa espécie de contemplação extática, a essência etérea do clima místico e poético do conto<sup>63</sup>, revelando a materialidade imaterial da linguagem rosiana em seu caráter expressionista, expondo sua teatralidade que perscruto, desde que escutei na voz de um amigo<sup>64</sup> os textos de Guimarães Rosa pela primeira vez. Quando digo materialidade, entenda-se como expressão sensível daquilo que com os meus sentidos<sup>65</sup> absorvi e vivenciei originalmente na voz do meu amigo e, conseqüentemente, internamente a cada leitura em todos os outros textos de Guimarães Rosa e, que delineou, portanto, uma representação expressionista<sup>66</sup> em cena.

#### 4. A REPRESENTAÇÃO DA EXISTÊNCIA

*“A infância aqui é mais do que a etapa inicial da vida; é também uma tentativa de retorno à origem. Presentir o símbolo que ficou para trás em imagens simbólicas apagadas. Transportados a um não tempo paradoxalmente desgastado pelo curso do tempo; pessoas e acontecimentos freqüentam-no como alegorias de si mesmos. Nas alegorias, para dizer melhor, é possível vislumbrar um sentido dado no passado por uma experiência direta da vida. O discurso alegórico, nesse sentido, um discurso em*

---

63 Como Meyerhold com Maeterlink. Tanto no nível da interpretação dos atores bem como no uso da música e da palavra no sentido de criar um universo sinestésico e melódico, próprio da linguagem simbolista.

64 Eduardo Brito leu para mim em voz alta o conto/poema “Campo Geral”, in: Manulezão e Miguilim, de Guimarães Rosa.

65 Rudolph Arnheim: “o conhecimento humano é psicologicamente limitado pelos sentidos; estes, por sua vez, são integrados por conceitos abstratos sobre a natureza das coisas. Mas no mundo poético há um tipo diferente de conhecimento: o conhecimento intuitivo, cujo processo é determinante na personalidade do autor. Desta forma, a impressão que se tem ao vivenciar poeticamente algo é uma soma de sensações filtradas e integradas. A tradução é a integração de um suposto mundo do autor do texto de partida, em cenas de um suposto mundo do autor do texto de chegada. Essa outra linguagem/imagem, transformação da inicial, é traduzida infinitamente pelos vários receptores que, por sua vez, traduzem a imagem da imagem da imagem da imagem...” in: Arte e Percepção Visual.

66 “...projeções extáticas ou oníricas da própria consciência subjetiva, todos esses elementos objetivos se apresentam fortemente distorcidos, deformando por sua vez a consciência que os projetou. Essa consciência central não é, evidentemente, a transposição literal do autor “biográfico” para o palco. Trata-se de uma “consciência transcendental”, isto é, reduzida a determinado esquema essencial para que seja capaz de se tornar projetora das concepções, visões e mensagens do autor. Daí a atmosfera irreal até a abstração do drama expressionista, assim como a tipificação violenta dos personagens, característica do anti-psicologismo e da busca do mito que são essenciais ao movimento. Contudo, essas abstração e deformação são pontos programáticos de um idealismo que considera real não o mundo empírico, mas somente as visões do Eu profundo. O que domina o palco expressionista não são, portanto, personagens dialogando, no fundo, nem sequer personagens monologando, mas movimentos de alma e visões apocalípticas ou utópicas transformadas em seqüência cênica. Em termos de gênero, pode-se falar de peças líricas que tomam feição épica, em virtude da distensão narrativa dos estados de alma através de uma sucessão ampla de cenas. O cunho épico ressalta também do fato de que o mundo aparentemente objetivo é mediado pela consciência de um sujeito narrador.” – Anatol Rosenfeld, in: O Teatro Épico.

*ruínas, é o que sobra ao narrador como resquício e é todavia a presença. No que restou, do que luta por permanecer.”<sup>67</sup>*

Amplifiquei em caixas sonoras uma paleta de vozes, inclusive a do próprio Aedo, gravadas, dispostas como descritas nos desenhos (Anexo c.), explorando a oralidade rosiana, como uma forma dissonante, palavras pronunciadas à margem secreta em diferentes posições do lugar cênico, associadas às sombras distorcidas palpáveis apenas por uma fina renda e cobertas pelo reflexo ora do ator-contador Aedo, ora das silhuetas sombras do público, transparecendo o que há por trás da renda: silhueta de gavetas viradas em estante caótica de saberes desorganizados de alegorias, onde o sentido da ação é de foco e alinhamento – alegoria última de nós, contemporâneos. Segue descritivo:

#### **a.Os Actantes: Vozes:**

*Nos meus livros... tem importância, pelo menos igual ao do sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou poeticidade da forma, tanto a ‘sensação’ mágica, visual, das palavras, quanto a ‘eficácia sonora’ delas; e mais as alterações viventes do ritmo, a música subjacente, as formas esqueletos das frases – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas sutis. Tudo em três planos (como os ensinamentos das antigas religiões orientais):*

*the underlying charm (enchantment) : graça implícita (magia interior)*

*the level-lying common meaning : o sentido usual comum*

*the ‘overlying’ idea (metaphysic) : a idéia transcendente (metafísica)<sup>68</sup>*

#### ✓ **AEDO:** ao vivo, Moço/Menino:

*“Vou sendo incorporado pelas formas pelos cheiros pelo som pelas cores. Deambulo aos esgarços. Vou deixando pedaços de mim no cisco. O cisco tem agora para mim uma importância de Catedral.”<sup>69</sup>*

Aedo é aquele que “... recupera poeticamente lembranças, com o dom, com o papel, quase sacerdotal, dos contadores de estória...”<sup>70</sup> O Aedo está ao vivo, presente,

67 Ana Paula Pacheco. In: Lugar do Mito.

68 Guimarães Rosa em carta a Sra. Harriet de Onís, sua tradutora para o Inglês.

69 Manoel de Barros.

70 Rosa à Bizarri sobre Miguilim e Dona Rosalina, seus personagens mais contadores.

sentado com o público, e a partir de um *lampejo*, canto<sup>71</sup> de ninar na voz da moça – no roteiro adaptado, tenta resgatar lembranças, preso a imagens que descreve com dúvida e sinceros questionamentos: é munido de perguntas que o ser humano afronta a si mesmo no espelho da alma. E desse ato de coragem depende a gênese da sua existência. Está com todos, fora do tempo a que se busca. Revivescência no presente. É guiado por fios de vozes que o impelem a re-elaborar tudo que se passa na tela de sua mente ao longo dessa travessia. Conta em terceira pessoa a estória dele, quando fora Fedro – herói de si. Revive-se Menino e novamente o encontro na totalidade, fora da contradição quando conseguiu vislumbrar a unidade, conciliar os opostos e sair das diferenças passageiras. Assume o ato de narrar como uma espécie de “verter”. É movido pela necessidade de transmitir esta vivência, para melhor compreendê-la. Sombras vagam pelas veredas de sua memória, pelos labirintos de sua psique. Ele lembra: Eles olhavam um para o outro como os passarinhos ouvidos de repente a cantar. O Coro aprofunda: Eles se olhavam para não-distância, estiadamente, sem saberes, sem caso... Segreda: O Menino queria que os dois nunca deixassem de assim se olhar. Porque, *“Por não ser contaminada de contradições a linguagem dos pássaros só produz gorjeios”*.<sup>72</sup>

As cenas embaçadas e esmaecidas do início do conto ganham transparências e nitidez. Na cena central, no grande jardim, imagem do universo, o Menino tenta encontrar o novelo que contém o fio que levará ao nó que, desfeito, desmascarará a linguagem, as metáforas, e nos lembrará que tudo é um jogo. Caindo a renda do cenário, a luz acende e o público vê o teatro nu, só ao som do radinho dizendo irônico/onisciente: o menino tornado incôscio percebeu-se todos e um. E o Aedo se alinha ao Moço que se alinha pelo amor à Moça que, ao recusá-lo, transparece a vertente oposta reconditamente: a velha imemorial, o vão da renda, sedução assustadora da transformação. Por isso, para o Moço, num sentido profundo e essencial, separar-se da Moça o fez engendrar-se. O “não com ela” atirou-o na travessia. O Menino envolveu-se a ponto de plasmarse na dor no Moço, e funde-se com ele no regresso. *“No abalo do*

---

71 Na obra de Rosa acontecimentos marcantes transformam-se em canções. A música é um elemento de ligação com o passado, atua como uma espécie de memória de algo que ficou perdido. Nos mais diversos rituais, a música, é imprescindível para a composição desta narrativa que tentará a comunicação com o divino, com o que aconteceu num passado in illo tempore. Além dos Gregos, nas cosmogonias védica, hindu e o persa, o sacrifício sonoro é a fonte da criação do mundo. O canto é uma maneira de perpetuação, de continuidade, com a função de ser uma ponte, canal de ligação com um passado arquetípico, no sentido do arché, de modelo. Gabriela Reinaldo, in: Uma cantiga de se fechar os olhos.

72 Manoel de Barros.

*reencontro, a 3ª pessoa deixa cair o 'disfarce do rosto externo' e assume-se como a 1ª pessoa que parteja a sua protoforma, o 'eu por detrás de mim.'*<sup>73</sup>

Leyla Perrone apontou que “o sentido pode induzir-nos ao erro, mas a letra não mente.”<sup>74</sup> e identificou a predominância dos fonemas nasais que, experimentados em cena exageradamente, evidenciaram um som de ruminato. Ruminar virou, pois, a palavra de ordem para o Aedo.

### **Vozes Alegóricas : Gravadas e dispostas na representação em Off:**

Nesta travessia, presente, passado e futuro se mesclam, como faces de um mesmo tempo, indo e vindo, manifestos, ao sabor do tempo mítico. Segundo Plotino, “*existem três tempos, e os três resumem-se no presente. Um deles é o presente atual, momento da enunciação, que logo já é passado; o outro é o presente do passado, que se chama memória. E, finalmente, o presente por vir, como nossas esperanças ou nossos medos imaginam que será*”.

Sendo assim, fiz uso de gravação de vozes para evidenciar no presente estes diferentes tempos significando a memória arquetípica do Aedo: relembramentos alegóricos dos mitos a que se refere Guimarães Rosa quando insinua as Parcas. Alguém, antes de morrer, ainda se lembrava de que não se lembrava... que eram de Roca e Fuso.

Estas vozes gravadas são de cunho adjetivo dramático, porque são dos próprios personagens, posto que suas vozes – timbre, entonação, intensidade – amplificadas pelos recursos técnicos de som do teatro, materializam-nos em cena<sup>75</sup>, sem serem apresentados concretamente em corpo físico. Evidenciou-se no texto literário sempre que o pronome *você*<sup>76</sup> ali estava explicitado (mesmo oculto), compreendidos então como diálogos de valor dramaturgico. Recolhi então uma paleta<sup>77</sup> de vozes gravadas,

73 Maria Lucia Guimarães de Faria. In: Quando o um não é nenhum, um e um são mesmo dois?

74 Este aspecto remete para aquilo que Lacan chama de “a ordem da letra”. Ordem da letra e ordem do inconsciente são sinônimos, que a letra é abstração, com relação ao corpo, e materialização desse corpo na linguagem; que a letra ao mesmo tempo recalca (anula) e aponta para a realidade do desejo, sendo ela a marca pela qual podemos ascender à economia do prazer, ao real do inconsciente; que a letra não pode ser lida isoladamente, mas somente no conjunto cujas relações a tornam significativa. A importância dos significantes Nenha velhinha, não só pela insistente repetição dos mesmos, mas sobretudo por seu poder de irradiação fônica. – Leyla Perrone - Nenhures

75 A qualidade física da voz é um elemento de informação de primeira importância. O esquema intonativo da língua, a percepção da melodia – afirmação, interrogação, dúvida etc. – dão indicações precisas sobre o estado da personagem. A intonação, essa corrente da linguagem é uma fonte considerável de informações que ultrapassam o quadro objetivo e possuem conotações múltiplas. - Patrice Pavis - A Análise dos Espetáculos. Cap:Voz.

76 O pronome da dramática será o Tu (Vós...) – Anatol Rosenfeld. In: O teatro Épico

77 A expressão das emoções está ligada a uma mudança de intensidade que tende a encontrar sua codificação adequada: O tom da voz é o que a torna aguda ou grave, o que é imputável à altura. A intensidade caracteriza a potência ou a fraqueza da voz, enquanto o timbre diz respeito a voz, clara ou escura, apagada, velada, surda, profunda, fraca. O timbre resulta da modelagem do som laringeado nas cavidades de ressonância: timbre vocálico cuja variação está ligada aos indivíduos. O timbre ou a cor da voz corresponde a uma visão de cores, que por sua vez correspondem a sons ou a vogais, ou mesmo a sensações táteis. Patrice Pavis - A Análise dos Espetáculos Cap. Voz.

diferenciando materialmente, com efeitos vocais, os significantes exteriorizados espacialmente em caixas acústicas. “*Grãos da voz*”<sup>78</sup>, tessitura corporal, espessura semântica: a corporalidade, a sensualidade irredutível a uma significação unívoca, marca que se inscreve na carne viva do auditor tão fortemente que, se não harmonizada ao todo, pode até eclipsar o sentido do texto quando este for teatralizado, fluidificando a palavra em substâncias audíveis. “*É o corpo na voz que canta*”, diz Barthes<sup>79</sup>.

São elas assim descritas:

✓ **SOLILÓQUIO**<sup>80</sup>: Voz do Aedo em off:

(Alinhada às sombras na renda):

No texto é representado com grifos em *itálico*.

Diz o autor: “*No conto ‘Nenhum, Nenhuma’ é necessário sublinhar, ou pôr em grifo, as partes que sublinhei com lápis verde. Isto é indispensável, importantíssimo. Aquelas passagens, entremeadas, correspondem a outro plano: representam o esforço do Narrador, em solilóquio, tentando recapturar a lembrança do que se passou em sua infância. Tá?*”<sup>81</sup>

Eu-Lírico<sup>82</sup>: “*Representando a expressão subjetiva da luta com a Memória. Ela é o eu por detrás de mim*”, e o que a insufla são “*palavras de outro ar*”, que concretizam a *mágica disposição de alma na qual o outrora é sempre, agora*”<sup>83</sup>. Este caráter do imediato, que se manifesta na voz do presente, é de um momento “eterno”. Reverbera o desassossego do próprio sujeito: alma que ecoa no humano. Testemunha que a paz não foi alcançada, sem que entretanto o sonho tenha sido rompido. Lírico como traço estilístico que sublinha a própria concepção expressionista, porque tende a ser plasmação imediata das vivências intensas do Eu.

Esta voz vem do palco e sempre em primeira pessoa<sup>84</sup>. É gravada com a mesma voz do Aedo, porém imbuída de uma melancolia ciclicamente ouvida há tempos, eternamente. Tristeza profunda, de uma luta que não é só deste momento. Um lamento de fado. Luta

---

78 Roland Barthes. “Le gran de la voix”. In: Essais critiques.

79 Ibidem.

80 “é pela voz que a consciência se abre para o inconsciente, e o homem para si mesmo e para o outro.” – Denis Vasse.

81 Guimarães Rosa a Edoardo Bizarri, in: Correspondências com seu tradutor italiano.

82 A configuração lírica é sempre a expressão subjetiva de um antagonismo. Busca da própria voz na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho. Uma corrente subterrânea coletiva que aflora com violência nos mais diversos pontos, primeiro como mero fermento da própria expressão individual, mas logo também como possível antecipação de uma situação que ultrapassa a mera individualidade.” - Theodor W. Adorno – in: Notas de Literatura I

83 Maria Lucia Guimarães de Faria. In: Quando o um não é nenhum, um e um são mesmo dois?

84 Pronome da Lírica é o Eu – Anatol Rosenfeld. In O Teatro Épico.



de quem, sabendo-se vencido, mas determinando para si o ato heróico inglório de vencê-la. Como um “riachinho que tentasse subir a montanha”. Imenso suspiro de cansaço pelo que não poderia ser aspirado intento. Mas que se expira em necessidades de ser potente: missionário de si. Age e funciona como expectativa, ansiedade, insistência, angústia, desânimo: técnica de perfeita eficiência para traduzir um estado psíquico: nostalgia; aliado a um longo estado metafísico sem nome, além do tempo. É o confronto abissal com a “porção escura de nós mesmos...” O uso do ritmo e da musicalidade das palavras e versos associa-se à intensidade expressiva, à concentração a ao caráter imediato, acentuando o traço lírico como estilo deste conto-poema.<sup>85</sup>

✓ **VOZ DO CORO – Radinho de pilha em Off:**

(Alinhada à silhueta do Público no Vidro):

*“Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade.”<sup>86</sup>*

*“Ao desnascer, reconciliamo-nos com os vestígios mais promissores de nós mesmos, que haviam ficado sepultados num esquecimento ancestral. Abismamo-nos mais e mais, para além dos limites do nosso passado pessoal, vivido ou sonhado. Com a profundidade e a obscuridade crescentes, as camadas mais subterrâneas da alma perdem os seus contornos individuais. Elas vão-se tornando gradualmente coletivas, à medida que se avança para baixo, até se tornarem universais e se confundirem com a própria materialidade do corpo. No fundo sem fundo do abismo a alma é mundo”<sup>87</sup>.*

O passado desprendido do presente está no eterno ciclo; o presente desligado do passado é dúvida. Somente esta terceira voz, que emerge do encontro, fala o mais profundo, porque seu dizer é existência. Afinal, não percebe o Narrador, no desfecho da estória, que tem horas que a gente deve de esperar o terceiro pensamento?

Essa terceira voz é a mais importante, porque é a voz que anuncia e desentranha a “vera forma”. No texto literário, é explicitada pelo uso pronominal - A gente. Em francês, “on dit” = “diz-se” ou “a gente diz”; portanto, “é dito” ou “em geral, todos dizem(os)”, nós público dizemos! Por isso é ligada à idéia de sabedoria popular, o que me fez

---

85 Ária surgiu com a manifesta intenção de expressar a alma interior do poeta, no decorrer do nascimento da ópera e a partir do estudo das técnicas usadas pelos gregos em suas manifestações, que traziam já a percepção da música, da palavra e do gesto como representações de planos mais profundos. Theodor W. Adorno – in Notas de Literatura I. Palestra sobre Lírica e Sociedade

86 ibidem.

87 - ibidem.

representá-la como voz do rádio. Do radinho de pilha do interior do Brasil, evidentemente.

*“Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o autor, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão, compartilhando suas percepções. Uma espécie de corrente subterrânea coletiva que aflora nos mais diversos pontos, primeiro como mero fermento da própria expressão individual, mas logo também como possível antecipação de uma situação que ultrapassa a mera individualidade. O coro medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo em termos sociais e metafóricos.”*<sup>88</sup>

✓ **REZA - Voz do Homem Velho. Off:**

*Voz de Oratórios perdidos*<sup>89</sup>.

Reza em emanção pendularmente ouvida. Cadenciada, marca o tempo, presente no rito. Alegoria de Thanatos. No conto descrito como circuntristeza sem rosto, de doença incurável, passa os dias podando rosas, rezando sobre contas do rosário, como a expiar uma culpa sem nome: onde se achava um homem sem aparência, já entrado em anos; devia de ser o dono de lá. Era na realidade o pai da Moça. Concordava com todos. Sem tristezas se calava?... lá estava o homem calado, rezava o terço num rosário de pretas camáldulas.<sup>90</sup>

Embora a palavra camáldula tenha me levado a uma Ordem religiosa italiana, entendi ser uma chave para a idéia de oratórios, e me permiti a associação com a sura dos muçulmanos por trazerem o sentido da encantação: são tomadas pela sua forma, suas emanções sensíveis, e não somente pelo seu sentido. Beleza sensual e ao mesmo tempo frase corânica de sublime clareza. Palavra como símbolo sonoro que reverbera espiraladamente em repetições múltiplas, criando ressonâncias interiores e soando como música. Mais ainda para nós, desconhecedores da língua arcaica e cuja sonoridade nos é estranhamente familiar.

✓ **VOZ DA MOÇA Off.:**

---

88 Anatol Rosenfeld. O Teatro Épico

89 Manoel da Barros

90 Guimarães Rosa – Nenhum, nenhuma.

*“A Moça vela e ao mesmo tempo deixa transparecer, em um só tempo, a imagem terrível tanto quanto sedutora, que limita e incita a transformações, marcando, enfim, tempos, fios deslizantes, palavras em movimento...”*<sup>91</sup>

Alegoria de musa: inspira Saudade. O Moço e o Menino se com-fundem, sucumbidos na fascinação pelo imanecer<sup>92</sup>: querem aconchegar-se dentro. O amor é a saudade<sup>93</sup> de casa. A moça da estória, a mais formosa criatura que jamais foi vista, cuja lembrança “raia uma tão extraordinária, maravilhosa luz”, é uma ninfa, musa telúrica, guardiã do mundo das origens. Buscá-la é orientar-se. *“Próxima de um símbolo luminoso, essa imagem transforma tudo em mito: menino e homem tornam-se Menino e Homem; em seguida, ressurgem o Moço e a velhinha Nenha. As descobertas que ficaram impressas têm a partir de então os contornos de um mito cosmogônico, em que o tempo histórico recobra algo de um Tempo exemplar e incorruptível – ainda que na recuperação, por difícil, ele esteja paradoxalmente para sempre corrompido após o lampejo inicial.”*<sup>94</sup> A Moça é que orienta, porque recompõe o vínculo com o passado no centro de fertilidade da alma. Aparição simbólica sobrevive como clarão reminescente, porque nenhum esquecimento a anula, para sempre se conserva como um chamado que evoca. Cicatriz. (Cumpra neste sentido a função de DESTINADORA, dentro da memória mítica, no quadro actancial exposto acima). Numinosa: sedutora e fascinante. Linda e recôndita, inspira e esconde, refratando e deformando as sombras, resíduos simbólicos: ruínas alegóricas do barroco; e mediando o discurso temporal-analítico do Aedo com o público– DESTINATÁRIOS – homem contemporâneo. Estava-se no grande jardim, onde a Moça está associada à Grande Mãe<sup>95</sup> – Eros. Sobre rosmaninhos, insubstituível. Lá impede com brandura que o Menino toque na velhinha agora transmutada em boneca no cesto com a qual o Aedo virado Menino precipita-se, para com ela brincar. Toca na renda. Vê então *...o copo cheio, do nascimento à hora da morte*. Lembra uma figura construída por Sócrates para falar sobre a Sabedoria. *“Ele compara o sábio a um homem que possuísse uma vasilha em bom estado, cheia de coisas necessárias à vida:*

91 Tânia Rivera, in: Guimarães Rosa e a psicanálise.

92 Imanecer pertence à constelação semântica de imanência que se origina no latim maneo (es, mansi, mansum, -ere) que significa “ficar” (sentido absoluto), do qual derivam os afluentes “morar” e “habitar”.

93 Saudade, só, solidão, são termos que pertencem à mesma raiz latina solitas. Saudade é a lembrança nostálgica de coisas, situações, pessoas, ausentes – é o desejo de revê-las, de reavê-las, dispô-las, encontrá-las. Mas é também a consciência da falta, do estar carente, da deficiência. A consciência da solidão.

94 Maria Lucia Guimarães de Faria. In: Quando o um não é nenhum, um e um são mesmo dois?

95 Um aspecto estreitamente ligado à essência da Grande Mãe é sua relação de respeito e integração com o mundo dos vegetais. – Nise da Silveira, in: Imagens do Inconsciente.

*uma vez cheias, essas vasilhas permaneceriam para sempre cheias. O mesmo sentido, n'As Purificações, Empédocles representa a imagem de Zeus, símbolo de inalterável sabedoria, sob a forma do recipiente que retém o precioso licor da imortalidade.”<sup>96</sup>. Leyla Perrone complementa o símbolo à luz de Freud: “Com a ajuda de relações facilmente reconstituíveis, é à idéia de “molhado” que cabe, entre os pensamentos do sonho, o papel de intersecção de vários círculos de representações... Dora sabe que as pessoas se molham também durante as relações sexuais, que o homem dá à mulher, durante o acoplamento, algo de líquido em forma de gotas. Ela sabe que esse é precisamente o perigo, que sua tarefa é preservar seus órgãos genitais dessa umectação... Molhado equivale a aviltado”. Sem deixar cair uma única gota, diz o Aedo. A água como símbolo universal de pureza é a oferenda imaculada da Moça. A sua recusa em casar-se com o Moço revela sua natureza íntima, vir-à, sempre noiva, realçando o estado de perpétua possibilidade de união.*

✓ **SILÊNCIOS DE NENHA<sup>97</sup>:**

(Alinhada à luz refletida sobre o Solilóquio, no espelho atrás da estante):

*“A despalavra: a palavra nascida para o canto - desde os pássaros. A palavra sem pronúncia, ágrafa. Quero o som que ainda não deu liga. Quero o som gotejante das violas de cocho. A palavra que tenha um aroma ainda cego. Até antes do murmúrio. Que fosse nem um risco de voz. Que só mostrasse a cintilância dos escuros. A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem. O antesmente verbal: a despalavra mesmo.”<sup>98</sup>*

Alegoria de Mnemosine.

Genealogia de mulheres mortas, cujo brasão é ilustrado por roca e fuso, emblema mítico das Parcas, que fundem em sua tríplice figuração o nascimento (Cloto), a vida (Laquesis) e a morte (Átropos). Esquecimento e perpetuidade marcam-na num abismo para trás, que se reata a um tempo cíclico, onde velha, é também um bebê. Para o Menino, Nenha é a morte, para o adulto, a imagem já não desvela um sentido imediato, interpretando-a, chega-se à conclusão contrária: Antes era a vida... “A Moça por sua vez

96 Cf. Jean Pierre Vernant, “Aspects mythiques de la mémoire et du temps”, in: *Mythe et pensée chez les grecs*, 4. ed. Paris, Éditions de la découverte, 1994, p. 107 – 152 in: Quando o um não é nenhum, um e um são mesmo dois? Maria Lucia Guimarães.

97 Nenha quer dizer boneca; Nenha é também semelhante a nenê, e quase idêntica, na fala brasileira a nênia (canto fúnebre): nenha é ainda a forma aferética de inhenha (decrépita).

98 Manoel de Barros

abraça *Nenha* como quem abraça o *Incomputável*. A recusa à transitoriedade tem na morte seu parâmetro absoluto.<sup>99</sup> Silêncio é o que dela se ouve.

### **b. O Espaço da Memória:**

*“O teatro abstrato é um tipo de teatro onde predominam imagens não claramente decifráveis, mas que satisfazem plenamente os nossos mais secretos desejos metafísicos”<sup>100</sup>*

A partir do levantamento de todas as determinações de lugar, daquilo que a gramática denomina *complementos de lugar* (semântico-sintático), pude notar que em *Nenhum, nenhuma* a estória pré-figura uma indefinição, uma inexatidão: ... achada, ao acaso, de outras várias e recomeçadas distâncias ... fugindo, atrás de serras e serras, e indo além, local perdido para sempre, onde não é possível saber-se, nunca mais. Há também ausência de recursos determinantes, e o largo uso de pronomes indefinidos: a beira da mata de algum rio; esforço para algo lembrar; de interrogações: que a data era 1914? tresbisavó de quem; A Moça e o Moço vieram buscá-lo?; construções verbais no futuro do pretérito: seria o escritório; e sujeito indeterminado: não sabiam mais quem ela era. Apesar desta caracterização indefinida, descrita como perdida, difusa e obscura, é exatamente a indefinição do espaço o que possibilita a abertura para novos caminhos. *“Em ‘Nenhum, Nenhuma’, a indefinição do espaço se articula com a questão do tempo, na medida em que todas as referências a espaços indefinidos misturam-se à memória perdida que o narrador tenta recuperar. A indefinição ou infinitude do espaço se impõe como conceito fundamental para a metafísica de Rosa, articulando-se com a estruturação das questões do texto rosiano, deixadas indefinidamente abertas, a cargo do leitor. Infinito como espaço físico e infinito de possibilidades de invenção do humano<sup>101</sup>. Portanto, é necessário uma indeterminação do espaço cênico<sup>102</sup> como trânsito para a instauração da busca da memória mítica.*

Nós, o público e o Aedo, poderíamos estar em frente à fachada da casa-de-fazenda? Achada, ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias, (onde, dentro) passaram-se e passam-se, na retentiva da gente, irreversos grandes fatos – reflexos, relâmpagos,

---

99 Ana Paula Pacheco, in: O Lugar do Mito.

100 Wittgenstein, Ludwig Josef Johan. In: Investigações Filosóficas.

101 João Adolfo Hansen in: O Ó: Forma e indeterminação em Grande Sertão: Veredas.

102 O espaço cênico é o lugar específico da teatralidade concreta, entendida como a atividade que constrói a representação. Já o lugar cênico deve ser entendido como o espelho ao mesmo tempo das indicações textuais e de uma imagem codificada. O espaço teatral é, para o público, objeto de percepção. Anne Ubersfeld. In: Para ler o Teatro.

lampejos - pesados em obscuridade. A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar. Ou talvez não tenha sido numa fazenda, nem no indescoberto rumo, nem tão longe?

*Porque “existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. A infância é certamente maior que a realidade. É no plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. A Casa onde mora a Infância é a origem do ser. Essencialmente, a infância não é o estágio inicial da vida, mas um estado de alma, que vigora no princípio, no meio e no fim da existência. Quando nos disponibilizamos para a infância, somos levados a devaneios muito antigos, tão antigos, subitamente, que é impossível datá-los. Um lampejo de eternidade desce sobre o mundo. Fascinada pelo longínquo, a alma abre-se ao imemorial. Devolvemo-nos às intuições que nos fundaram e temos acesso a toda uma perspectiva de antecendência do ser. Alcançamos uma região de ontologia penumbral, situada entre o ser e o não ser, onde o ser aparece e desaparece, seguindo as ondulações da vontade de ser. A memória é o passaporte para a infância, e a infância é a senha para o imemorial”.*<sup>103</sup>

### c. Símbolos Míticos

*“A imagem deve ser compreendida, não pelo que ela representa para os olhos, mas pelo que ela simboliza para o espírito.”*<sup>104</sup>

Relembrando que trata-se da tarefa épica do Aedo, fiz um levantamento dos Símbolos<sup>105</sup> míticos/arcaicos<sup>106</sup> pertinentes a este universo metafísico alinhando estes símbolos em justaposição como signos cênicos: elementos constituintes de um Símbolo-ícone representativo do modelo actancial exposto no item 3b.

Segue Descritivo:

---

103– Maria Lucia Guimarães de Faria, in: Quando o um não é nenhum, um e um são mesmo dois?

104 Jung . in: Dicionário dos Símbolos. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

105 “Desde o início de nosso século, os pesquisadores que se debruçaram sobre o estudo de mitos e rituais e reconheceram que, por seu intermédio, as diversas culturas do mundo encontraram meio de exprimir suas emoções coletivas. As emoções se configuram através de imagens simbólicas muito próximas das imagens de ritos e rituais. Essa é a linguagem da psique humana inconsciente.” – Nise da Silveira, in: Imagens do Inconsciente.

106 Dicionário de Símbolos – Jean Chevalier e Alain Gheerbrant

**Símbolos que interligados trouxeram a renda<sup>107</sup>/cortina/lingerie como signo material para representar a Nenha, o Homem Velho e a Moça simultaneamente, e a instauração da sugestiva fachada da casa-de-fazenda:**

### **VÉU**

Hijab, véu, quer dizer, em árabe, o que separa duas coisas. Então, véu significa – dependendo se é usado ou retirado – o conhecimento oculto ou revelado.

Al Hallaj diz: O véu? É uma cortina interposta entre o que procura e o seu objeto, entre o noviço e o seu desejo, entre o atirador e o seu alvo. Devemos esperar que os véus só existam para as criaturas, não para o criador. Não é Deus que usa um véu, mas as criaturas. Para os místicos, hijab, que designa tudo o que vela o alvo, significa a impressão produzida no coração pelas aparências que constituem o mundo visível e que o impedem de aceitar a revelação das verdades. A própria existência é considerada um véu para os sufistas. Em última instância, o véu pode então ser considerado mais um intérprete do que um obstáculo: ocultando apenas pela metade, convida ao conhecimento; todas as mulheres sedutoras sabem disso, desde que o mundo é mundo.

O símbolo também se define pelo esoterismo: aquilo que se revela velando-se, aquilo que se vela revelando-se.

**ARABESCO** em forma de voz do Homem Velho.

Embora não lhe pertença de forma exclusiva, o arabesco, como indica o nome, é específico da arte árabe, proibida de recorrer às figuras humanas e animais. O arabesco não é uma figuração; é um ritmo, uma encantação através da repetição indefinida do tema, uma transcrição do *dhikr* mental. E quando se torna um apoio da contemplação permite, assim como o *dhikr*, que se escape ao condicionamento temporal. O arabesco não deixa de ter, igualmente, certa relação com o Labirinto, cujo percurso complexo está destinado a conduzir da periferia ao centro local (que é o símbolo do centro invisível do ser).

O arabesco corresponde a uma visão religiosa. Não tem nem começo nem fim, e não pode aspirar a nenhuma dessas duas coisas, pois busca Aquele que é a um só tempo, segundo o Corão (57,3), o Início e a Conclusão... Dirige-se infatigavelmente, mas em vão, para o ilimitado. Poder-se-ia dizer que o arabesco é o símbolo do símbolo: revela velando, e oculta desvelando.

---

107 A renda foi o que mais concretamente ficou em minha percepção quando li o conto pela primeira vez e que no processo foi se revelando como um importante símbolo ligado à memória.

## **JANELA**

Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade. Se a janela é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência (clarabóia). Se é quadrada, a receptividade é terrestre, relativamente ao que é enviado do céu. Associa-se janela à idéia de passagem e neste sentido engloba em si a simbologia da porta que simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a uma travessia. É o convite a uma viagem rumo a um além. A abertura e o fechamento alternativos da porta exprimem, o ritmo do universo. Nas tradições judaicas e cristãs, a importância da porta/janela é imensa, porquanto é ela que dá acesso à revelação; sobre ela vêm se refletir as harmonias do universo. Evoca também uma idéia de transcendência, acessível ou proibida. A janela se presta a diversas interpretações esotéricas. Para os alquimistas e os filósofos, segundo dom Pernety, ela significa a mesma coisa que a chave, entrada ou meio de operar em todo o curso da obra. A porta é a comunicação do instrumento oculto, do utensílio secreto.

## **ESPELHO**

O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. Esses reflexos da Inteligência ou da palavra celestes fazem surgir o espelho como o símbolo da manifestação que reflete a inteligência criativa. O coração humano, espelho que reflete Deus, está dito, por exemplo, em Ângelus Silesius; o espelho do coração reflete, entre os budistas, a natureza de Buda; entre os Taoistas, o Céu e a Terra. Na tradição do Veda, o espelho é a miragem solar das manifestações; ele simboliza a sucessão de formas, e duração limitada e sempre mutável dos seres. O reflexo da luz ou da realidade comporta um certo aspecto de ilusão, de mentira em relação ao princípio. Dá uma imagem invertida da realidade. A manifestação é o reflexo invertido do Princípio: é o que exprimem os dois triângulos invertidos do hexágono estrelado. O espelho não tem como única função refletir uma imagem: tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através desta participação, passa por uma transformação. A alma termina por participar da própria beleza à qual se abre. Já foi dito do espelho que ele constituía o próprio símbolo do simbolismo. Em virtude da teoria neoplatonica o homem e o universo estão nas posições respectivas de dois espelhos. Do mesmo modo as essências individuais se refletem no Ser divino, segundo Ibn'Arabi, e o Ser divino se reflete nas essências individuais. Essa faculdade do espelho



de corrigir a imagem torna-se aqui o símbolo das coisas vistas de acordo com sua realidade essencial. Para os sufistas todo o universo constitui um conjunto de espelhos nos quais a Essência infinita se contempla sob múltiplas formas ou que refletem em diversos graus a irradiação do ser único; os espelhos simbolizam as possibilidades que tem a Essência de se determinar a si mesma, possibilidade que ela comporta de maneira soberana em virtude de Sua infinitude.

### **SOMBRA**

A sombra<sup>108</sup> que não se produz, nem se orienta, que não tem existência, nem leis próprias, é, segundo Lie-tse, o símbolo de toda ação que só encontra sua fonte legítima na espontaneidade. É ainda mais categoricamente, a única verdade dos fenômenos segundo o budismo (única visão, uma bolha de ar, uma sombra.) e a única realidade do Céu e da Terra, de acordo com o Tao. Entretanto, a ação mágica sobre a sombra do corpo humano ou o teatro de sombras indonésio abririam talvez perspectivas diferentes, porque a sombra aparece nesses casos carregada de toda a essência sutil dos seres.

Num grande numero de línguas indígenas da América do Sul, a mesma palavra significa sombra, alma, imagem. Toda manifestação da realidade divina – e assim é a criação aos olhos dos crentes – é considerada, no Islã místico, como a sombra de Deus, luz negra, meio-dia obscuro. Toda forma determina os limites do ser, não passa de uma sombra projetada, oriunda de uma luz superior que ela oculta, ao mesmo tempo em que revela. A maior beleza humana é apenas uma sombra, escreve o místico Ruzbahan.

A análise psicanalítica qualifica de sombra tudo o que o sujeito recusa reconhecer ou admitir e que, entretanto, sempre se impõe a ele, como, por exemplo, os traços de caráter inferiores ou outras tendências incompatíveis. Ela se manifesta por palavras e atos impulsivos e incontrolados que traem de repente um aspecto do psiquismo. Elas não são necessariamente maléficas, mas correm o risco de assim se tornarem, na medida em que ficarem reprimidas na sombra do inconsciente. Têm tudo a ganhar se passam a luz da consciência. Mas o sujeito receia muitas vezes vê-las aparecer, por medo de ter de assumi-las, para dominá-las ou torná-las benéficas, e de se encontrar em face de sua complexidade: sinto dois seres em mim. Na filosofia neoplatônica o conceito de sombra

---

108 Pela terminologia técnica, derivada da pintura e da linguagem arquitetônica. A sombra em sentido estrito – a silhueta –, é a chamada projetada. A parte não iluminada de um objeto é a sombra própria (para os pintores, o sombreado). As linhas que separam a sombra da luz são chamadas linhas de sombra. A zona de sombra é toda a parte do espaço que não recebe luz, porque o objeto esconde a fonte luminosa. Uma silhueta é o que se vê de um corpo que se interpõe entre nós e a luz. A penumbra é a região a que chega a luz vinda de algumas dessas fontes puntiformes, mas não de outras, e o nome sombra passa a designar a região em que não chega luz de nenhuma fonte. As nuances que vemos em torno de uma sombra são, na realidade, um efeito de penumbra. Roberto Casati, in: A descoberta da Sombra.

está ligado à alma. E, cenicamente, a sombra<sup>109</sup> é o recurso de maior expressividade na linguagem cênica não-realista. “A sombra é parte imaterial da matéria. A alma de um corpo material manifesta-se em sua sombra, como também em seus reflexos no espelho. Pode ser vista também como o nosso duplo, ou o nosso aspecto sombrio, desconhecido. A sombra, em si, não existe. A sombra apenas remete. É sempre relativa a um objeto ou corpo. É subalterna. Fala de alguma coisa exterior a ela.”<sup>110</sup>

#### **d. Projeto cenográfico:**

*Devia ou não devia contar-lhe, por motivos do talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será se? Apalpo o evidente? Trebusco. Será este nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas?*<sup>111</sup>

Entenda-se projeto cenográfico, toda a imagética passível de concretização como hoje é entendido o termo nos principais centros de estudo cenográfico, ou seja, conjunção de elementos plásticos e visuais, desde a estrutura que determina o lugar, assim como a luz que a ressignifica e os objetos que a compõem, inclusive sombras como é o caso.

O expressionismo buscou seus testemunhos no passado e acreditou encontrar correspondências nas relações do alegórico com o caráter fragmentário, amontoado e desordenado que conheceu no Barroco. Objetivamente, continha sombras arcaicas, luzes revolucionárias em confusão e a força emocional, que com sua lanterna mágica se projetava num mundo interior. Por isso representei mimeticamente a procura Barroca se revelando através das sombras que vão se reconformando no próprio ato da procura, com a luz, deformando o simbólico em alegóricas sombras distorcidas alinhadas às vozes gravadas, enquanto o Aedo tenta recompor os fatos apelando para os objetos<sup>112</sup> que o cercavam, em descrições imagético-sensoriais.

---

109 “A sombra não tem nenhum poder sobre a imagem da vida que retorna a si mesma, mas somente ela confere ao sonho, como última lembrança de sua deformação, a pesada profundidade. O sujeito interioriza sua própria nulidade”. Theodor W. Adorno – in Notas de Literatura I. Palestra sobre Lírica e Sociedade

110 Ana Maria Amaral. In: Teatro de Animação.

111 Espelho: conto central de “Primeiras Estórias”. Guimarães Rosa.

112 Processo de metonímia: as coisas persistem na memória graças ao processo de deslocamento ou translação.

### Os Signos Cênicos<sup>113</sup> constituídos:

*Ultramuito, porém, houve o que há, por aquela parte, até aonde o luar do meu mais-longe, o que certifico e sei. A casa – rústica ou solarenga - sem história visível, só por sombras, tintas surdas: a janela parapeitada, o patamar da escadaria?*

#### ✓ **VIDRO ESPELHAR DE JANELA, QUEBRADO<sup>114</sup> com uma CORTINA DE RENDA**

O Aedo tenta se lembrar da estória enquanto se vê sobre um vidro de janela quebrado da suposta casa a que veio, novamente. Vidro que se espelha: frágil união dos planos que deveriam tocar-se, onde silhuetas transparecem através do público, sombras desfocadas na renda de símbolos arcaicos em caos barroco, representando a percepção de nós contemporâneos: Coro do Aedo.

#### ✓ **GAVETAS ESPALHADAS ENTRE LIVROS E ESTANTES.**

*“Lembrar-se dos acontecimentos, em “Nenhum, Nenhuma” é lembrar-se de si mesmo: sujeito e objeto confundem-se; todavia, precisamente no que o tempo cristalizou, permitindo distinguir de uma subjetividade que hoje não alcança a si mesma, pode estar guardada alguma unidade: “tenho de me recuperar...”<sup>115</sup>*

Recuperar, pois, vozes em gavetas<sup>116</sup>, e simbologias na semi penumbra, onde a sombra do passado mítico se torna luz. *“Tudo emana da escrivantina vermelha e para ela converge: ela guarda o imaginário romanesco da revista colorida; ela recebe a letra do bilhete cujo significado, ignorado, finalmente é o do próprio gesto de escrevê-lo e confiá-lo a um canal de comunicação inusitado e incerto. Depositária da memória, a escrivantina concentra o real (da experiência tátil, olfativa e visual), o imaginário (da revista ilustrada) e o simbólico virtual (do bilhete). O segredo (bilhete cujo teor se desconhece) da infância está depositado no objeto signo esquecido-inesquecível*

113 - o signo cênico (o espaço cênico como conjunto de signos espacializados) é de natureza icônica e não arbitrária. Isso significa que ele mantém uma relação de similitude com o que representa. Patrice Pavis.

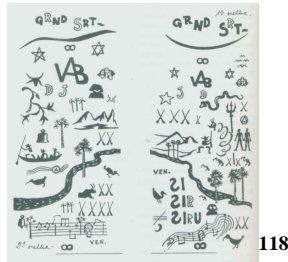
114 A fachada partida, as colunas despedaçadas, têm a função de proclamar o milagre de que o edifício em si tenha sobrevivido às forças elementares da destruição, do raio, do terremoto. Associa-se assim ao Barroco no sentido em que suas alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Essas ruínas aparecem como o último legado de uma Antiguidade que no solo moderno (diria contemporâneo) só pode ser vista, de fato, como um pitoresco monte de escombros. O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilo: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. Pois é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objetivo rigoroso, confundindo esteriótipos com enriquecimento artístico, na incansável expectativa de um milagre. Walter Benjamin, in: A Origem do Drama Barroco.

115 Ana Paula Pacheco in: Lugar do Mito.

116 “Ele não esquece o que os pais já esqueceram; detém a sabedoria que eles perderam, jazente na memória. Dentro da gaveta, por baixo de todos os escombros.” Benedito Nunes – in: Fortuna Crítica.

naquela casa-de-fazenda onde se situa o nenhures do inconsciente. Infância é o cheiro e a cor do nunca mais?”<sup>117</sup>

#### ✓ SOMBRAS HIEROGLÍFICAS NA RENDA:



Pincei, das ilustrações desenhadas por Poty nas orelhas do livro do Grande Sertão: Veredas e realizadas de acordo com as indicações de Rosa, diversos símbolos que no decorrer da representação irão ser projetados na renda, como sombras, tornando-se um para-texto a ser decifrado pelo público, como epígrafes de cada movimento, considerando-os como Francis Uteza, em abordagem metafísica, uma espécie de guia ou mapa para o público/leitor, por estarem na orelha do livro, e agora na encenação *no limiar do Mistério*. “Quanto às ilustrações de Poty, sabemos pelo testemunho do editor, que figura na coletânea de homenagens publicada no Rio de Janeiro, em 1968, com o título ‘Em Memória de João Guimarães Rosa’, que o próprio Poty havia realizado dois projetos, ambos sob as sugestões do escritor. Em comentário que acompanhava a reprodução do projeto que não fora aproveitado, o editor dizia: ‘Acaso será fácil adivinhar o que são esses desenhos cabalísticos? Por certo que não: pois são desenhos que Poty executou – a pedido de Rosa e tudo por ele sugerido ou esboçado – para as orelhas da segunda edição de Grande Sertão:Veredas. Procuramos com Poty identificar os símbolos que ele desenhara há anos. Em vão: nada sabia. Rosa sugeriria-lhes os motivos mas nada explicava.’(pág.119). “Conquanto reconhecendo a validade da perspectiva astrológica – as conclusões desembocam no “eterno retorno”, fundamento de todas as tradições esotéricas – é preciso notar que esses signos astrológicos são igualmente signos alquímicos. (...) concluímos que estas ilustrações põem em evidência, sobre um fundo brasileiro regionalista de pronto reconhecível, um pulular de símbolos de proveniências diversas que funcionam como advertências para chamar a atenção para a ‘sobre-coisa’, emblematicamente impressa e que não é nem

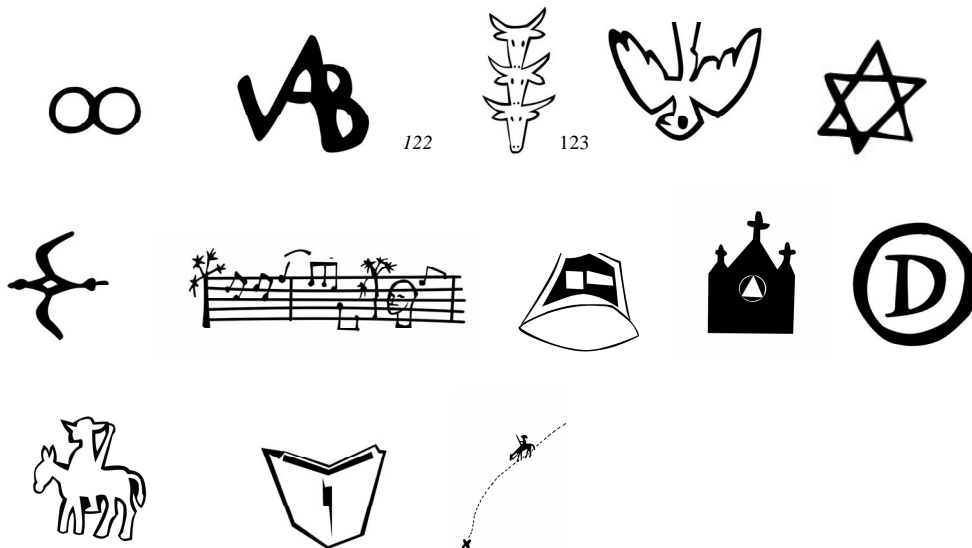
117 Leyla Perrone. In: NENHURES. Cap.09 de Flores da Escrivaniinha.

118 (Apud Em Memória de João Guimarães Rosa, Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p.119)

*puramente hermética, nem simplesmente alquímica, nem unicamente cristã, nem exclusivamente maçônica.*”<sup>119</sup>

Ainda diz Francis Uteza que a dominante do conjunto do desenho proposto por Rosa se mostra egípcia na primeira versão para as orelhas do livro. Por isso, durante a representação, as gavetas e alegorias<sup>120</sup> serão reordenadas de modo que surjam re-dispostas representativamente como hieróglifos. Porque é nos hieróglifos que está manifesto o caráter sagrado da escrita. “*Em seu comentário sobre as Enneades de Plotino, Marcilius Ficinus observa que através dos hieróglifos os sacerdotes egípcios tinham querido criar algo que correspondesse ao pensamento divino, já que a divindade detinha o saber de todas as coisas, não como uma idéia cambiante, mas como a forma simples e imutável das próprias coisas. Portanto, os hieróglifos como uma reprodução das idéias divinas. Como exemplo ele cita o hieróglifo usado para representar o conceito do tempo – uma serpente alada, mordendo a extremidade de sua cauda.*”<sup>121</sup>

São estes:



119 Francis Uteza, in: *Metafísica do Grande Sertão. Cap.II. Pórtico do Labirinto.*

120 Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte em chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. Walter Benjamin, in: *A Origem do Drama Barroco.*

121 Walter Benjamin, in: *A Origem do Drama Barroco.*

122 “A identificação destes símbolos permite a Consuelo Albergaria – em ‘O Bruxo da Linguagem’, interpretar o misterioso VAB como representação do Capricórnio, isto é, do signo que marca no calendário a reversão da perspectiva temporal, pela passagem do período da morte da natureza ao do seu renascimento – depois da involução e da concentração, chega a hora da expansão das forças no revigoramento da luz solar. Noutros termos, este signo corresponde ao momento que, no ciclo das estações, relembra o ponto em que se forma o nó da *lemniscata*”

123 Leon Battista Alberti – sobre a escrita alfabética e os sinais egípcios, louva o sistema dos egípcios, que representa Deus por meio de um olho, a natureza por meio de um abutre, o tempo por meio de um círculo, a paz por meio de um boi. in: *A Origem do Drama Barroco.*

## e. Musicalidade

*“A música, essa ‘imagem rendada’, pode aparecer como metáfora para falar do que transcende. O olhar dos amantes para a não distância é como um canto de passarinhos. O canto diz do que não está sujeito às circunstâncias, às mudanças.”<sup>124</sup>*

Toda a estruturação da peça foi embasada no caráter musical tanto do conto em questão, como da representação nele oriunda. Musical<sup>125</sup> entendido no sentido de soma organizada e voluntária de mensagens irradiadas sonoro-visualmente numa atmosfera que aninha subjetivamente a percepção do público. Os signos cênicos sonoro-visuais agem, na representação, como amplificadores, numa encenação preta de musicalidade, no seu sentido mais embrionário onde palavra e canto fundem-se num só signo embalando sombras que parecem dançar na frente do reflexo do ator, que compartilha com a platéia seu próprio drama. As vibrações da alma do Aedo foram evidenciadas na projeção de vozes: sua própria voz ao vivo, sua voz gravada e reproduzida na cena e outras vozes também em off, que alinhadas às sombras distorcidas de imagens alegóricas sobre uma cortina de renda atrás do vidro que recobre a boca de cena praticamente toda, mostra, o que as imagens subjetivam.

## 5. CONCLUSÃO:

Como encenadora, urdi um espetáculo que sem remeter-se ao mundo de modo mimético, traduziu um complexo de relações onde emoções e recordações entrelaçadas diante da memória mítica, externam os elementos da linguagem rosiana e os vários níveis de seu universo, sensibilizando o público à melopéia da delicada tessitura poética de Rosa em textura transparente, sombras das íntimas simbolizações transcendentais em fina *lingerie*, detrás da suposta janela que refrata e transparece o Mistério de Nenha. Entretanto, como pesquisadora, para escrever esta dissertação e erigir a encenação - O CAMINHAR DAS SOMBRAS IMEMORIAIS, me transformei em Solilóquio e Aedo, sentindo constantemente, durante todo o processo de estudos e ensaios, que, como os olhos e a vida, também a construção de um signo de caráter simbólico, não tem fundo, nem fim. Tracei aqui, nesta dissertação, os pontos e as linhas de minha percepção, porém, para todas as tradições místicas do mundo (de Maimônides a Buda, do mestre

---

124 Gabriela Reinaldo, in: Uma cantiga de se fechar os olhos.

125 Wagner: “ali onde as outras artes dizem: isto significa, a musica diz: isto é”.

Eckart a Ibn Arabi, ou os Upanishads) são três os fatores do conhecimento do absoluto (ou de Deus). E este só se dá a partir da união dos três: o perceptor, a percepção e o percebido. Por isso esta dissertação, na condição de meio para a compreensão de um fazer artístico, não se conclui. Ou melhor, se conclui em cena, dentro de cada espectador. Vivencemos juntos, então, esta Encenação e tiremos todos juntos, às conclusões!

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Obras de Guimarães Rosa:

- ✓ *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946.
- ✓ *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- ✓ *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- ✓ *No Urubuquaquá do Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- ✓ *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- ✓ *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- ✓ *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- ✓ *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- ✓ *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- ✓ *Cartas a William Agel de Mello*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

Obras de outros autores:

- ✓ Adorno, T.W. *Palestra sobre lírica e sociedade. Notas de Literatura I* (trad. Jorge Almeida). São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ✓ Adonias Filho. *A Ficção de Guimarães Rosa*, in: - et alii, *Guimarães Rosa*, Lisboa: Instituto Luso Brasileiro, 1969.
- ✓ Albegaria, Consuelo. *Bruxo da Linguagem no Grande Sertão*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- ✓ Amaral, Ana Maria. *Teatro de Animação*. Cotia: Ateliê Editorial, 1997.
- ✓ Andrade, Carlos Drummond de et alii. *Em memória de João Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- ✓ Araújo, Heloisa Vilhena de. *Palavra e Tempo*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- ✓ Arnheim, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1989.

- ✓ Austin, J.L. *Quando dizer é fazer. Palavra e ação*, Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- ✓ Benjamim, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984,
- ✓ Barthes, Roland. *Essais Critiques*. Paris, Seuil, 1964.
- ✓ Barthes, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1978.
- ✓ Bérghson, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre relação do corpo com o espírito*. São Paulo: AMrtins Fontes, 2006.
- ✓ Bizarri, Edoardo. *J.G. Rosa, Correspondências com seu Tradutor Italiano*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.
- ✓ Brait, Beth. *O Sertão e os Sertões*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.
- ✓ Cândido, Antonio. *Grande Sertão Veredas*, in o Estado de São Paulo: Suplemento Literário, 06 de outubro, 1959.
- ✓ Casati, Roberto. *A descoberta da Sombra: De Platão a Galileu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ✓ Chasin, Ibaney. *O Canto dos Afetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ✓ Chevalier, Jean. *Dicionário de Símbolos*. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999
- ✓ Daneil. Mary Lou. JGR: *Travessia Literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968.
- ✓ Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ✓ Ferreira, Fabio. *Guimarães Rosa em face dos conceitos lingüísticos modernos*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.
- ✓ Finazzi-Agró, Ettore. *Um lugar do tamanho do Mundo*, Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- ✓ Galvão, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*, São Paulo: Publifolha, 2001.
- ✓ Galvão, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso*, São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ✓ Galvão, Walnice Nogueira. *Mitológica Roseana*. São Paulo: Atica, 1978.
- ✓ Garbuglio, José Carlos. *O Mundo Movente de João Guimarães Rosa*, São Paulo: Ática, 1972.
- ✓ Gardiner, p. Schopenhauer. *México. Fondo de Cultura Econômica, 1975*.



- ✓ Gianotti, J. A. *Introdução*. In: WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Lógico philosophicus*, São Paulo, Editora nacional, 1968.
- ✓ Granato, Fernando. *Nas Trilhas do Rosa*. São Paulo: Scritta, 1996.
- ✓ Guinsburg, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ✓ Hansen, João Adolfo. *O Ó: A Ficção da Literatura em G.S.V.*, Hedra, 2000.
- ✓ Hoisel, Evelina Sá. *Elementos Dramáticos na estrutura de Grande Sertão: Veredas*, SLMG, 1977.
- ✓ Jakobson, Roman. *Linguística e Comunicação*, São Paulo: Cultrix, 1969.
- ✓ Jakobson, Roman. *Questions de Poétique*, Seuil, Paris, 1973.
- ✓ Kandinsky, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ✓ Lages, Suzana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- ✓ Lorenz-Rosa. *Literatura deve ser vida - Um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa*. In: *Catálogo da Exposição do Novo Livro Alemão*. Frankfurt am Main: Otto Lembeck, 1971.
- ✓ Machado, Ana Maria. *Recado do Nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ✓ Martins, Nilce Sant'Anna. *Léxico de Guimarães Rosa*, São Paulo: Edusp, 2001.
- ✓ Meyer Clason, Curt. *Correspondências com seu Tradutor Alemão*.
- ✓ Moisés, Leyla Perrone. *Flores da escrivantina*. Cap: "Nenhures". São Paulo: Companhia das Letras. 2005.
- ✓ Nietzsche, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. 1871. Cópia xerocada.
- ✓ Nunes, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1999.
- ✓ Nunes, Benedito. *Guimarães Rosa*, in *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ✓ Nunes, Benedito. *O Tempo da Narrativa*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ✓ *Os Pensadores. Wittgenstein*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ✓ Osborne, Charles. *Dicionário de Ópera*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

- ✓ Pacheco, Ana Paula. *O Lugar do Mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- ✓ Pavis, Patrice. *Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ✓ Platão. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- ✓ Plotino. *Tratado das Eneades*. São Paulo: Polar, 2000
- ✓ Prado Jr., Bento. *O Destino Decifrado*, In: *Alguns Ensaios*, Rio de Janeiro: Max Limonad, 1985.
- ✓ Prado Jr., Bento. *A Força da Voz e a Violência das Coisas – Apresentação para “Ensaio sobre a Origem das Línguas” de Rousseau*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1998.
- ✓ Proença, Manoel Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: MEC, 1959.
- ✓ Reinaldo, Gabriela. *Uma Cantiga de se fechar os Olhos*. São Paulo: Annablume, 2005.
- ✓ Riedel, Dirce Cortes. *O Mundo Sonoro de Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro: Instituto de Educação do Estado da Guanabara, 1962.
- ✓ Rivera, Tânia. *Guimarães Rosa e a Psicanálise*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ✓ Rosenfeld, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ✓ Rousseau, Jean Jacques. *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. Apresentação de Bento Prado Junior. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.
- ✓ Rousseau, Jean Jaques. *Dictionnaire de Musique*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1995.
- ✓ Schiller, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: Herder, 1964.
- ✓ Silveira, Nise da. *O Mundo da Imagens*. São Paulo: Ática, 1992.
- ✓ Sperber, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos. Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- ✓ Tatit, Luis. *Análise Semiótica através das Letras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- ✓ Ubersfeld, Anne. *Para ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ✓ Uteza, Francis. JGR: *Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: Edusp, 1994.

- ✓ Wisnik, José Miguel. *O Som e o Sentido*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ✓ Wittgenstein, Luwindg *Conferência sobre Ética*. 1929

## 7. ANEXOS:

### a. NENHUM, NENHUMA – Conto transposto integralmente.

DENTRO da casa-de-fazenda, achada, ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias, passaram-se e passam-se, na retentiva da gente, irreversos grandes fatos – reflexos, relâmpagos, lampejos - pesados em obscuridade. A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar. Ou talvez não tenha sido numa fazenda, nem no indescoberto rumo, nem tão longe? Não é possível saber-se, nunca mais.

Mas um Menino penetrara no quarto, no extremo da varanda, onde se achava um homem sem aparência, se bem que, por certo, como curiosamente se diz, já “entrado em anos”; ele devia de ser o dono de lá. E naquele quarto – que de, acordo com que se verifica, em geral, na região, nos casarões-de-fazenda com alta e comprida varanda, seria o “escritório” – há era uma data. O menino não sabia ler mas é como se a estivesse relendo, numa revista, no colorido de suas figuras, no cheiro delas, igualmente. Porque, o mais vivaz, persistente, e que fixa na evocação da gente o restante, é o da mesa, da escrivantina, vermelha, da gaveta, sua madeira, matéria rica de qualidade: o cheiro do qual *nunca mais houve*. O homem sem aspecto tenta agora parecer-se com outro – um desses velhos tios ou conhecidos nossos, deles o mais silencioso. Mas, segundo se apurou, não era. Alguém, apenas, chamara-o, na ocasião, de nome com aproximada assonância; e os dois, o ignorado e o sabido, se perturbam. Alguém mais, pois, ali entrara? A Moça, imagem. A Moça é então que reaparece, linda e recôndita. A lembrança em torno dessa Moça raia uma tão extraordinária, maravilhosa luz, *que, se algum dia eu encontrar, aqui, o que está por trás da palavra “paz”, ter-me-á sido dado também através dela*. Na verdade, a data não poderia ser aquela. Se diversa, entretanto, impôs-se por trocamento, no jogo da memória, por maior causa. Foi a moça que enunciou, com a voz que assim nascia sem pretexto, que a data era a de 1914.<sup>126</sup> E para sempre a voz da Moça retificava-a.

Tudo não demorou calado, tão fundamente, não existindo, enquanto viviam as pessoas capazes, quem sabe, de esclarecer, onde estava e por onde andou o Menino, naqueles remotos, já peremptos anos? Só agora é que assoma, muito lento,

126 Apenas a título de curiosidade vale notar que a data, 1914, que “não poderia ser aquela”, mas se impôs “por trocamento, no jogo da memória, por maior causa”, é a que Benjamim identifica como marco inaugural de um período em que a figura do narrador que pode e sabe decantar a experiência desaparecerá do quadro histórico da contemporaneidade. Cf “O narrador”, in: *Obras Escolhidas I*, trad. Sergio Paulo Rouanet, 6. ed, São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 197-221. - Ana Paula Pacheco, in: *O Lugar do Mito*.

o difícil clarão reminiscente, ao termo talvez de longuíssima viagem, vindo ferir-lhe a consciência. Só não chegam até nós, de outro modo, as estrelas.

*Ultramuito, porém, houve o que há, por aquela parte, até aonde o luar do meu mais-longe, o que certifico e sei. A casa – rústica ou solarenga – sem história visível, só por sombras, tintas surdas: a janela parapeitada, o patamar da escadaria? Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e real, já havido. Infância é coisa, coisa?*

A Moça e o Moço, quando entre si, passavam-se um embebido olhar, diferente do dos outros; e radiava em ambos um modo igual, parecido. Eles olhavam um para o outro como os passarinhos ouvidos de repente a cantar, as árvores pé-ante-pé, as nuvens desconcertadas: como do assopro das cinzas a esplendor das brasas. Eles se olhavam para não-distância, estiadamente, sem saberes, sem caso. Mas a Moça estava devagar. Mas o Moço estava ansioso. O Menino, sempre lá perto, tinha de procurar-lhes os olhos. *Na própria precisão com que outras passagens lembradas se oferecem, de entre impressões confusas, talvez se agite a maligna astúcia da porção escura de nós mesmos, que tenta incompreensivelmente enganar-nos, ou pelo menos, retardar que perscrutemos qualquer verdade.* Mas o Menino queria que os dois nunca deixassem de assim se olhar. nenhuns olhos têm fundo; a vida, também, não.

Àquela casa, como e porque viera ter o Menino? Talvez em desviada viagem, sme pessoas da família. Sua estada esperava-se para mais curta, do que foi? Porque, primeiro, todos pensavam esconder-lhe o que havia num determinado quarto, e mesmo o passo do corredor para onde dava aquele quarto. *A dúvida que isso marcou, no Menino, ajuda- o agora a muito se lembrar.* A Moça, porém, era a mais formosa criatura que jamais foi vista, e não há fim de sua beleza. Ela poderia ser a princesa no castelo, na torre. Em redor da altura da torre do castelo, não deviam de revoar as negras águias? O Homem velho, quieto e sem falar, seria, na realidade, o pai da Moça. O Homem concordava com todos, sem tristezas se calava? *As nuvens são para não serem vistas. Mesmo um menino sabe, às vezes, desconfiar do estreito caminhozinho por onde a gente tem de ir – beirando entre a paz e a angústia.*

Depois, porém, porque mudassem de idéia, ou porque o Menino tivesse de sojornar lá por mais tempo, deixaram-no saber o que dentro daquele dito quarto se guardava. Deixaram-no ver. E, o que havia ali, era uma mulher. Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável. Tanto tanto que ela se encolhera, encurtara-se, pequenina como uma criança, toda enrugadinha, desbotada: não caminharia, nem ficava em pé, e quase não dava acordo de coisa nenhuma, perdida a claridade do juízo. Não sabiam mais quem ela era, tresbisavó de quem, nem de que idade, incomputada, incalculável, vinda através de gerações, sem ninguém, só ainda da mesma nossa espécie e figura. Caso imemorial, apenas com a incerta noção de que fosse parenta deles. Ela não poderia mais ser comparada. A moça, com amor, tratava dela.

*Tênue, tênue, tem de insistir-se o esforço para algo lembrar, da chuva que caía, da planta que crescia, retrocedidamente, por espaço, os castiçais, os baús, arcas, canastras, na tenebrosidade, a gris pantalha, o oratório, registros de santos, como se*

*um pedaço de renda antiga, que se desfaz ao se desdobrar, os cheiros nunca mais respirados, suspensas florestas, o porta-retrato de cristal, floresta e olhos, ilhas que se brancas, as vozes das pessoas, extrair e reter, revolver em mim, trazer a foco as altas camas de torneado, um catre com cabeceira dourada; talvez as coisas mais ajudando, as coisas, que mais perduram: o comprido espeto de ferro, na mão da preta, o batedor de chocolate, de jacarandá na prateleira com alguidares, pichorras, canecos de estanho. O Menino, assustando-se, correria a refugiar-se na cozinha, escura e imensa, onde mulheres de grossos pés e pernas riam e falavam.*

A Moça e o Moço vieram buscá-lo? O Moço causava-lhe antipatia e rancor, dele já tinha ciúmes. A Moça de formosura tão extremada, vestida de preto, e ela era alta, alva, alva; parecia estar de madrinha num casamento, ou num teatro? Ela carregou o Menino, cheirava a vem de verde e a rosa, mais meigo que as rosas cheiram, mais grave. O Moço ria, exato. Tranqüilizavam-no, diziam: que a velhinha não era a Morte, não. Nem estava morta. *Antes, era a vida. Ali, num só ser, a vida vibrava em silêncio, dentro de si, intrínseca, só o coração, o espírito da vida, que esperava. Aquela mulher ainda existir, parecia um desatino de que ela mesma nem tivesse culpa.* Mas o Moço não ria mais. Lá estava também o Homem calado, de costas. Mesmo de pé ele rezava o terço, num rosário de pretas camáldulas.

Diziam ao Menino, demonstravam-lhe: que a Velhinha não era sombração, mas sim pessoa. Sem, que lhe soubessem o verdadeiro nome, chamavam-na a "Nenha". Ela ficava tão quieta, no meio da alta cama de torneados, o catre com cabeceira dourada, que ali quase se sumia, nos panos, algo inviolável em sua exigüidade, e respirava. Era cor de cidra, em todas as rugazinhas – e os olhos abertos, garços. O que ela não tinha era pálpebras? Todavia, um trêmido, uma babinha, no murcho, a boca, e era o docemente incompreensível. O Menino sorriu. Perguntou: - *"Ela bela-adormeceu?"* A Moça beija-o. A vida era o vento querendo apagar uma lamparina. O caminhar das sombras de uma pessoa imóvel.

A Moça não queria que coisa alguma acontecesse. A Moça tinha um leque? O Moço conjurava-a, suspensos olhos. A Moça disse ao Moço: *"Você ainda não sabe sofrer..."* - e ela tremia como os ares azuis. *Tenho de me lembrar. O passado é que veio a mim, como uma nuvem, vem para ser reconhecido: apenas, não estou sabendo decifrá-lo.* Estava-se no grande jardim. Para lá, tinham trazido também a Nenha, velhinha.

Traziam-na, para tomar sol, acomodadinha num cesto, que parecia um berço. Tão galante, tudo, que o Menino de repente, se esqueceu e precipitou-se: queria brincar com ela! A Moça impediu-o apenas com brandura, sem o repreender, ela lá se sentava entre madressilvas e rosmaninhos, insubstituível. Olhava para a Nenha extremosamente de delonga, pelo curso dos anos, pelos diferentes tempos, ela também menina ancianíssima. Recobriria-a com um xale antigo, da Velhinha não se viam as mãos. Só o engraçadinho, pueril acondicionamento, o sorno impalpar-se, amável ridicularia. Davam-lhe a boca, comidinha mole. Tornava-lhe às vezes uns sorrisinhos, um tanger de tosse, chegava a falar – e escassamente podia ser entendida - no semi-sussuro mais discreto que o bater da borboletinha branca. A Moça adivinhava-a? Pedia água. A Moça trazia a água, vinha com nas duas mãos o copo

cheio às beiras, sorrindo igual, sem deixar cair fora uma única gota - a gente pensava que ela devia de ter nascido assim, com aquele copo de água pela borda, e conservá-lo até à hora de desnascer: dele nada se derramasse.

Não, a Nenha não reconhecia ninguém, alheada de fim, só um pensar sem inteligência, imensa omissão, e já condenados segredos – coração imperceptível. *No que vagueia os olhos, contudo, surpreende-se-lhe o imanecer da bem-aventura, transordinária benignidade, o bom fantástico.* O Menino perguntou: - *“Ela agora está cheia de juízo?”* A Moça firmou o olhar, como o luar desassombra. O rumor da tesoura grande podava as roseiras. Era o Homem velho, de pé, de contraluz, homem muito alto. O Moço pegou na mão da Moça, ele estava apaixonado. O Menino se recolheu, olhando para o chão, numa tristeza de amuo.

O Homem velho só queria ver as flores, ficar entre elas, cuidá-las. O Homem velho brincava com as flores. *Cerra-se a névoa, o escurecido, há uma muralha de fadiga. Orientar-me! – como um riachinho, às voltas, que tentasse subir a montanha.* Havia um fio de barbante, que a gente enrolava num pauzinho. A Moça repetia coisas tantas, muito mansas, ao Moço. *Tenho de me recuperar, desdeslembrar-me, excogitar – que sei? – das camadas angustiosas do olvido. Como vivi e mudei, o passado mudou também. Se eu conseguisse retomá-lo.* Do que falavam o Moço e a Moça. Do velho Homem, pai dela, desenganadamente doente, para qualquer momento, mortal.

- *“E ele já sabe?”* o Moço perguntou. A Moça. Com um lenço branco, muito fino, limpava a sumida boca da Nenha, velhinha. - *“Ele sabe. Mas não sabe por quê!”* - ela falou, tinha fechado os olhos, tesa, parada. O Moço se mordeu, em curto. - *“E quem é que sabe?E para que saber porque temos de morrer?”* - disse, disse. A Moça agora é que pegava na mão dele.

*Venho a me lembrar. Quando amadorno.* De como fora possível que tão de todo se perdesse a tradição do nome e pessoa daquela Nenha, velhíssima, antepassada, conservada com tudo ali, por seu povo de parentes. Alguém, antes de morrer, ainda se lembrava de que não se lembrava: ela seria apenas a mãe de uma outra, de uma outra, de uma outra, para trás. Antes de vir para a fazenda, ela ter-se-ia residido em cidade ou vila, numa certa casa, num Largo, cuidada por umas irmãs solteironas. Mesmo essas, mal contavam. Dera-se que, em tempos, quase todas as antecedentes mulheres da família, de roca e fuso, sucessivamente teriam morrido, quase de uma vez, do mal-de-semana, febre de parto; daí rompido o conhecimento, os homens se mudando, andara confiada a estranhos a Nenha, velhinha, que durava, visual, além de todas as raias do viver comum e da velhez, mas na perpetuidade. *Então o fato se dissolve. As lembranças são outras distâncias. Eram coisas que paravam já à beira de um grande sono.* A Gente cresce sempre, sem saber para onde.

Trasvisto, sem se sofrear, fechando os dentes, o Moço argüia com a Moça, ela firme e doçura. Ela tinha dito: - *“... esperar, até à hora da morte...”* Soturno, nervoso o Moço não podia entender, considerar no impeditivo. Porque a Moça explicava: que não a morte do pai, nem da velhinha Nenha, de quem era a tratadeira. Falou: - *“Mas a nossa morte...”* Sobre este ponto, ela sorria – muito – flor, limite de transformação. Obrigara-se por um voto? Não. Mais disse: - *“Se eu, se você gostar de*

*mim... E como saber se é o amor certo, o único? Tanto é o poder errar, nos enganos da vida... Será que você seria capaz de se esquecer de mim, e, assim mesmo, depois e depois, sem saber, sem querer, continuar gostando? Como é que a gente sabe?* Ouvida a resposta da Moça, o Menino estremeceu, queria que ela não tivesse falado. *Reperdida a lembrança. A representação de tudo se desordena: é uma ponte, ponte – mas que, a certa hora, se acabou, parece'que. Luta-se com a memória.* Atordoado, o Menino, tornado quase incôscio, como se não fosse ninguém, ou se todos uma pessoa só, uma só vida fossem: ele, a Moça, o Moço, o Homem velho e a Nenha, velhinha – em que trouxe os olhos.

*Vê-se – fechando um pouco os olhos, como a memória pede: o reconhecimento, a lembrança do quadro, se esclarece, se desembaça.* Desesperado, o Moço, lívido, ríspido, falava com a Moça, agarrava-se aos varões da grade do jardim. Dissesse: que era um simples homem, são em juízo para não tentar a Deus, mas para seguir o viver comum, por seus meios, pelos planos caminhos! *Que será, agora, se a Moça não o quiser reter, se ela não concordar?* A Moça, lágrimas em olhos, mas mediante o sorriso, linda já de outra espécie. Ela não concordou. Ela só olhava com enorme amor para o Moço. Então, ele deu-lhe as costas. E a Moça se ajoelhou, curvada para o berço da Nenha, velhinha, e chorava, abraçando-a – ela se abraçava com o incomutável, o imutável. Tanto, de uma vez, ela se separava da gente, que mesmo o Menino não podia querer ficar com ela, consolá-la. O Menino contra tudo o que sentisse, acompanhou o Moço. O Moço o aceitou, pegou-lhe da mão, juntos caminharam.

O Moço viera com tropeço, apalpando as paredes, como os cegos. E entraram no quarto, ao extremo da varanda, no escritório. Aquela mesa escrivaninha cheirava tão bom, a madeira vermelha, a gaveta, o Menino gostaria de guardar para si a revista, com as figuras coloridas; mas não teve animo de pedir. O Moço escreveu o bilhete, era para a Moça, ali o depositou. O que estava nele, não se sabe, nunca mais. Não se viu mais a Moça. O Moço partia, para sempre, torna-viajor, com ele ia também o Menino, de volta a casa. O Moço, com a capa de beata azul, trazia-o, à frente da sela. Voltaram os olhos, já a distância: do limiar à porta, só o Homem alto, sem se poder ver-lhe o rosto, desconhecidamente, fazia-lhes ainda sinais de adeus.

A viagem devia de ser longa, com aquele Moço, que falava com o Menino, com ele tratava mão por mão, carecia de selar palavras. Ele, o Moço, disse: – *“Será que posso viver sem dela me esquecer, até a grande hora? Será que em meu coração ela tenha razão?...”* O Menino não respondeu, só pensou, forte: – *“Eu, também!”* Ah, ele tinha ira desse Moço, ira de rivalidades. Do Moço, que outras coisas repetia, que ele não queria perceber. Pediu: se podia vir à garupa, em vez de no arção? Ele queria não ficar perto da voz e do coração desse Moço, que ele destestava. *Tem horas em que, de repente, o mundo vira pequenininho, mas noutro de-repente ele já torna a ser demais de grande, outra vez. A gente deve de esperar o terceiro pensamento.* O Moço não falava, agora. Falido, ido, noutro confusamento, ele rompeu a chorar. Pouco a pouco, o Menino, devagarinho, chorava também, o cavalo soprava. O Menino sentia: que, se, de um jeito, fosse ele poder gostar, por querer, desse Moço,

então, de algum modo, era como se ele ficasse mais perto da Moça, tão linda, tão longe, para sempre, na soledade. Daí viu-se em casa. Chegara.

Nunca mais soube nada do Moço, nem quem era, vindo junto comigo. Reparei em meu pai, que tinha bigodes. Meu pai estava dando ordens a dois homens, que era para levantarem o muro novo, no quintal. Minha Mãe me beijou, queria saber notícias de muita gente, olhava se eu não rasgara minha roupa, se tinha ainda no pescoço, sem perder nenhum, os santos de todas as medalhinhas.

E eu precisei fazer alguma coisa, de mim, chorei e gritei, a eles dois: - *“Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!...”*

E eles abaixaram as cabeças, figuro que estremeceram.

Porque eu desconheci meus Pais – tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?

## **b. ROTEIRO DE ENCENAÇÃO:**

### **O CAMINHAR DAS SOMBRAS IMEMORIAS**

**Roteiro adaptado por Andrea Dorim.**

**A partir do conto *Nenhum, nenhuma*, de Guimarães Rosa.**

“Antes de ter engendrado a anterioridade e de ligá-la a posteridade que ela reclama, o tempo repousava no ser; ainda não era o tempo verdadeiramente, mas ele guardava uma completa imobilidade no ser. O tempo só existe no terceiro nível hierárquico que está ligado aos sentidos, o tempo se cria, distanciando-se progressivamente do Um, do eterno.” Plotino

### **VOZ FEMININA OFF CANTA MUSICA DE NINAR**



**Voz do Coro (off):**

Dentro da casa,  
achada,  
ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias,  
passaram-se e passam-se,  
na retentiva da gente,



irreversos grandes fatos  
pesados em obscuridade.

**Aedo:**

Ou talvez não tenha sido numa casa,  
nem no indescoberto rumo,  
nem tão longe?

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

Não é possível saber-se,  
nunca mais.



XX

**Aedo:**

Mas um Menino penetrara no quarto,  
no extremo da varanda,  
onde se achava um homem sem aparência,  
já entrado em anos;  
devia de ser o dono de lá.

E naquele quarto seria o escritório.

(PAUSA)

O menino não sabia ler mas era como se estivesse relendo,  
numa revista,  
o colorido das figuras,  
o cheiro delas.

**Voz do Coro (off):**

Porque o mais vivente o que fixa na evocação da gente,  
o restante é o da mesa,  
da escrivaninha vermelha,  
da gaveta,  
o cheiro do qual

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

...nunca mais houve.

(PAUSA)

## **VOZ MOÇA (off) CHAMANDO COM APROXIMADA ASSONANCIA**

### **Aedo:**

Alguém mais, pois, ali entrara?

(PAUSA)

A Moça é então que reaparece,  
linda e recôndita.

A lembrança em torno dessa Moça raia uma tão extraordinária,  
maravilhosa luz,

### **Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*que, se algum dia eu encontrar, aqui,  
o que está por trás da palavra “paz”,  
ter-me-á sido dado também através dela.*

### **Aedo:**

A moça que enunciou com a voz que assim nascia sem pretexto,  
que a data era a de? ...

### **Voz da Moça (off):**

...1914.

### **Voz do Coro (off):**

A data não poderia ser aquela.

Impôs-se por trocamento,  
no jogo da memória,  
por maior causa.

(PAUSA)

Só agora é que assoma,  
muito lento,  
o difícil clarão reminiscente,  
ao termo talvez de longuíssima viagem,  
vindo ferir-lhe a consciência.  
Só não chegam até nós,  
de outro modo,  
as estrelas.

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Ultramuito, porém,  
houve o que há,  
por aquela parte,  
até aonde o luar do meu mais-longe,  
o que certifico e sei.*

**Aedo:**

A casa sem história visível,  
só por sombras,  
tintas surdas:  
a janela parapeitada,  
o patamar da escadaria?



XX

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Se eu conseguir recordar,  
ganharei calma,  
se conseguisse religar-me:  
adivinhar o verdadeiro e real,  
já havido.*

**Voz do Coro (off):**

Infância é coisa,  
coisa?

**Aedo:**

A Moça e o Moço,  
quando entre si,  
passavam-se um embebido olhar,  
diferente do dos outros;  
e radiava em ambos um modo igual,  
parecido.

Eles olhavam um para o outro como os passarinhos ouvidos de repente a cantar,  
as arvores pé-ante-pé,  
as nuvens desconcertadas:  
como do assopro das cinzas a esplendor das brasas.

**Voz do Coro (off):**

Eles se olhavam para não-distância,  
estiadamente,  
sem saberes,  
sem caso.

**Aedo:**

A Moça estava devagar.  
O Moço estava ansioso.  
O Menino,  
sempre lá perto,  
tinha de procurar-lhes os olhos.

**Soliloquio – Voz do Aedo off:**

*Na própria precisão com que outras passagens lembradas se oferecem,  
de entre impressões confusas,  
talvez se agite a maligna astúcia da porção escura de nós mesmos,  
que tenta incompreensivelmente enganar-nos,  
ou pelo menos,  
retardar que perscrutemos qualquer verdade.*

**Aedo:**

O Menino queria que os dois nunca deixassem de assim se olhar.

**Voz do Coro (off):**

Nenhuns olhos têm fundo;  
a vida,  
também,  
não.

**Aedo:**

Aquela casa,

como e porque viera ter o Menino?  
Sua estada esperava-se para mais curta,  
do que foi?  
Porque,  
primeiro,  
todos pensavam esconder-lhe o que havia num determinado quarto,  
e mesmo o passo do corredor para onde dava aquele quarto.

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*A duvida que isso marcou no Menino  
Ajuda- o agora a muito se lembrar.*

**Aedo:**

A Moça porém era a mais formosa criatura que jamais foi vista...  
poderia ser a princesa no castelo,  
na torre.  
Em redor da altura da torre do castelo,  
não deviam de revoar as negras águias?  
O Homem velho,  
quieto sem falar seria na realidade o pai da Moça.  
O Homem concordava com todos,  
sem tristezas se calava?



XX

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*As nuvens são para não serem vistas.  
Mesmo um menino sabe,  
às vezes,  
desconfiar do estreito caminhozinho  
por onde a gente tem de ir –  
beirando entre a paz e a angústia.*

**Aedo:**

Depois,

deixaram-no saber o que dentro daquele dito quarto se guardava.

Deixaram-no ver.

E,

o que havia ali,  
era uma mulher.

Era uma velha,  
uma velhinha,  
velhíssima,  
a inacreditável.

Tanto tanto que ela se encolhera,  
encurtara-se,  
pequenina como uma criança,  
toda enrugadinha,  
desbotada:  
não caminharia,  
nem ficava em pé,  
perdida a claridade do juízo.

**Voz do Coro (Off):**

Caso imemorial,  
ela não poderia mais ser comparada.  
Não sabiam mais quem ela era,  
tresbisavó de quem,  
nem de que idade,  
incomputada,  
incalculável,  
vinda através de gerações,  
sem ninguém,  
só ainda da mesma nossa espécie e figura.

**Aedo:**

A moça,  
com amor,  
tratava dela.

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Tênue, tênue,  
tem de insistir-se o esforço para algo lembrar*

**Aedo:**

da chuva que caía,  
da planta que crescia

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*retrocedidamente,  
por espaço,*

**Aedo:**

os castiçais,  
os baús,  
arcas,  
canastras,

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*na tenebrosidade,  
a gris pantalha,*

**Aedo:**

o oratório,  
registros de santos

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Como se um pedaço de renda antiga,  
que se desfaz ao se desdobrar.*

**Aedo:**

os cheiros

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*nunca mais respirados,  
suspensas florestas,*

**Aedo:**

o porta-retrato de cristal,

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Floresta e olhos,  
ilhas que se brancas,*

**Aedo:**

As vozes das pessoas,

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*extrair e reter,  
revolver em mim,  
trazer a foco*

**Aedo:**

as altas camas de torneado,  
um catre com cabeceira dourada,

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*talvez as coisas mais ajudando,  
as coisas,  
que mais perduram:*

**Aedo:**

O espeto de ferro,  
na mão da preta,  
o batedor de chocolate,  
de jacarandá na prateleira com alguidares,  
pichorras,  
canecos de estanho.  
A Moça e o Moço vieram buscá-lo?  
A Moça de formosura tão extremada,  
vestida de preto,  
e ela era alta,  
alva,  
alva;  
parecia estar de madrinha num casamento,  
ou num teatro?  
Carregou o Menino,  
cheirava a vem de verde e a rosa,  
mais meigo que as rosas cheiram,



mais grave. O Moço causava-lhe antipatia e rancor, dele já tinha ciúmes.

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*A velhinha não era a Morte,  
não.*

*Nem estava morta.*

*Antes,  
era a vida.*

*Ali,*

*num só ser,  
a vida vibrava em silêncio,  
dentro de si,  
intrínseca,*

*só o coração,  
o espírito da vida,  
que esperava .*

*Aquela mulher ainda existir,  
parecia um desatino de que ela mesma nem tivesse culpa.*

**Entra Voz Reza (off): pendular que ficará constante:**

O Homem rezando o terço, num rosário de camáldulas.

**Aedo:**

Diziam ao Menino:

que a velhinha não era sombração,  
mas sim pessoa.

Sem,

que lhe soubessem o verdadeiro nome,  
chamavam-na a “Nenha”.

Ela ficava tão quieta,  
no meio da alta cama de torneados,  
que ali quase se sumia nos panos,  
e respirava.

Era cor de cidra em todas as rugazinhas  
– e os olhos abertos,  
garços.

O que ela não tinha era pálpebras?

Todavia, um trêmto,  
uma babinha,  
no murcho a boca,  
e era o docemente incompreensível.  
(Sorrindo) "Ela beladormeceu?"  
(PAUSA)

**Voz do Coro (Off):**

A Moça beija-o.  
A vida era o vento querendo apagar uma lamparina.  
O caminhar das sombras de uma pessoa imóvel.

**Aedo:**

A Moça não queria que coisa alguma acontecesse.  
A Moça tinha um leque?

**Voz da Moça (off):**

*Você ainda não sabe sofrer...*

**Aedo:**

Ela tremia como os ares azuis.



XX

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Tenho de me lembrar.  
O passado é que veio a mim,  
como uma nuvem,  
vem para ser reconhecido:  
apenas,  
não estou sabendo decifrá-lo.*

**Aedo:**

Estava-se no grande jardim.  
Para lá tinham trazido também a Nenha,  
velhinha.

Traziam-na,  
para tomar sol,  
acomodadinha num cesto,  
que parecia um berço.  
Tão galante,  
tudo,  
que o Menino de repente:  
(precipitando-se) queria brincar com ela!  
A Moça impediu-o com brandura,  
sem o repreender,  
ela lá se sentava entre madressilvas e rosmaninhos,  
insubstituível.

**Voz do Coro (off):**

Olhava para a Nenha extremosamente de delonga,  
pelo curso dos anos,  
pelos diferentes tempos,  
ela também menina ancianíssima.

**Aedo:**

Recobriria-a com um xale antigo  
Davam-lhe a boca,  
comidinha mole.  
Tornava-lhe às vezes uns sorissinhos,  
um tanger de tosse,  
chegava a falar no semi-sussuro mais discreto que o bater da  
borboletinha branca.  
A Moça adivinhava-a?  
Pedia água.  
A Moça trazia água,  
vinha com nas duas mãos o copo cheio às beiras,  
sorrindo igual,  
sem deixar cair fora uma única gota  
- a gente pensava que ela devia de ter nascido assim,

**Voz do Coro (off):**

com aquele copo de água pela borda,  
e conservá-lo até à hora de desnascer:

dele nada se derramasse.

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*No que vagueia os olhos,  
contudo,  
surpreende-se-lhe o imanecer da bem-aventura,  
transordinária benignidade,  
o bom fantástico.*

**Aedo:**

- (*infantilizando naturalmente*) “Ela agora está cheia de juízo?”  
(PAUSA)

A Moça firmou o olhar,  
como o luar desassombra.

(PAUSA)

**Voz Homem. Reza Pendular: Entra com rumor de tesoura grande  
podando, compassado e lento.**

O Moço pegou na mão da Moça,  
ele estava apaixonado.

(*se recolhe numa tristeza de amuo – PAUSA*)

O Homem velho só queria ver as flores,  
ficar entre elas,  
cuidá-las.

O Homem velho brincava com as flores.



XX

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Cerra-se a névoa,  
o escurecido,  
há uma muralha de fadiga.  
Orientar-me! –  
como um riachinho,  
às voltas,  
que tentasse subir a montanha.*

**Voz do Coro (Off):**

Havia um fio de barbante,  
que a gente enrolava num pauzinho.

**Aedo:**

A Moça repetia coisas tantas,  
muito mansas,  
ao Moço.

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Tenho de me recuperar,  
desdeslembrar-me,  
excogitar  
– que sei? –  
das camadas angustiosas do esquecimento.  
Como vivi e mudei,  
o passado mudou também.  
Se eu conseguisse retomá-lo.*

**Aedo:**

Do que falavam o Moço e a Moça.  
(PAUSA)  
Do velho Homem,  
pai dela,  
desenganadamente doente,  
para qualquer momento,  
mortal.

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*“E ele já sabe?”*

**Voz da Moça (Off):**

*“Ele sabe.  
Mas não sabe por quê!”*

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*E quem é que sabe?  
E para que saber porque temos de morrer?...*

**Aedo:**

A Moça,  
agora,  
era que pegava na mão dele.



XX

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Venho a me lembrar.  
Quando amodorno.*

**Aedo:**

Como fora possível que tão de todo se perdesse a tradição do nome e  
pessoa daquela Nenha,  
velhíssima,  
antepassada,  
conservada com tudo ali,  
por seu povo de parentes.

**Voz do Coro (Off):**

Alguém,  
antes de morrer,  
ainda se lembrava de que não se lembrava:  
ela seria apenas a mãe de uma outra,  
de uma outra,  
de uma outra,  
para trás.  
Antes de vir para a fazenda,  
ela ter-se-ia residido em cidade ou vila,  
numa certa casa,  
num Largo,  
cuidada por umas irmãs.  
Mesmo essas,  
mal contavam.  
Dera-se que,

em tempos,  
quase todas as antecedentes mulheres da família,  
de roca e fuso,  
sucessivamente teriam morrido,  
quase de uma vez,  
os homens se mudando,  
andara confiada a estranhos a Nenha,  
velhinha,  
que durava,  
visual,  
alem de todas as raías do viver comum e da velhez,  
mas na perpetuidade.



XX

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Então o fato se dissolve.  
As lembranças são outras distâncias.  
Eram coisas que paravam  
já à beira de um grande sono.*

**Aedo:**

A Gente cresce sempre,  
sem saber para onde.

**Voz da Moça (Off):**

*... esperar,  
até a hora da morte...*

**Aedo:**

*(Soturno e nervoso)*  
O Moço não podia entender,  
considerar no impeditivo.  
Porque a Moça explicava:  
que não a morte do pai,

nem da velhinha Nenha,  
de quem era a tratadeira.

**Voz da Moça (Off):**

*Mas esperar a nossa morte...*

**Aedo:**

Sobre este ponto Ela sorria – muito – flor,  
limite de transformação.  
Obrigara-se por um voto?

**Voz da Moça (Off):**

*“Não.*

*(PAUSA)*

*Se eu,*

*se você gostar de mim...*

*E como saber se é o amor certo,*

*o único?*

*Tanto é o poder errar,*

*nos enganos da vida...*

*Será que você seria capaz de se esquecer de mim,*

*e,*

*assim mesmo,*

*depois e depois,*

*sem saber,*

*sem querer,*

*continuar gostando?*

*Como é que a gente sabe?”*

**Aedo:**

o Menino estremeceu,  
queria que ela não tivesse falado.

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Reperdida a lembrança.*

*A representação de tudo se desordena:*

*é uma ponte,*

*ponte –*



*mas que,  
a certa hora,  
se acabou,  
parece'que.  
Luta-se com a memória.*

**Voz do Coro (Off):**

Atordado,  
o Menino,  
tornado quase incôncio,  
como se não fosse ninguém,  
ou se todos uma pessoa só,  
uma só vida fossem:  
ele,  
a Moça,  
o Moço,  
o Homem velho e a Nenha,  
velhinha  
– em que trouxe os olhos.



XX

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Vê-se –  
fechando um pouco os olhos,  
como a memória pede:  
o reconhecimento,  
a lembrança do quadro,  
se esclarece,  
se desembaça.*

**Aedo:**

*(Desesperado, ríspido)*  
Disse:  
que era um homem simples,

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*são em juízo para não tentar a Deus,  
mas para seguir o viver comum,  
por seus meios,  
pelos planos caminhos!*

**Aedo:**

*Que será, agora, se a Moça não o quiser reter,  
se ela não concordar?*

(PAUSA)

A Moça, lágrimas em olhos,  
mas mediante o sorriso,  
linda já de outra espécie.

Ela não concordou.

Ela só olhava com enorme amor para o Moço.

Então,

ele deu-lhe as costas.

A Moça se ajoelhou,  
curvada para o berço da Nenha,  
velhinha,  
e chorava,  
abraçando-a.

**Voz do Coro (Off):**

Ela se abraçava com o incomutável,  
o imutável.



XX

**Aedo:**

Tanto,  
de uma vez,  
ela se separava da gente,  
que mesmo o Menino não podia querer ficar com ela,

consolá-la.  
O Menino contra tudo o que sentisse,  
acompanhou o Moço.  
(mãos dadas com o Moço)  
O Moço viera com tropeço,  
apalpando as paredes,  
como cego.

**Voz do Coro (Off):**

E entraram no quarto,  
ao extremo da varanda,  
no escritório.

**Aedo:**

Aquela mesa escrivaninha cheirava tão bom.  
A madeira vermelha,  
a gaveta,  
o Menino gostaria de guardar para si a revista,  
com as figuras coloridas;  
mas não teve animo de pedir.  
O Moço escreveu bilhete,  
era para a Moça,  
ali o depositou.

**Voz do Coro (Off):**

O que estava nele,  
não se sabe,  
nunca mais.  
Não se viu mais a Moça.  
O Moço partia,  
para sempre,  
torna-viajor,  
com ele ia também o Menino,  
de volta a casa.  
O Moço,  
com a capa de beata azul,  
trazia-o,  
à frente da sela,

só o Homem alto,  
sem se poder ver-lhe o rosto,  
desconhecidamente,  
fazia-lhes ainda sinais de adeus.

**Aedo:**

A viagem devia de ser longa,  
com aquele Moço,  
que falava,  
tratava mão por mão,  
carecia de selar palavras.

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Será que posso viver sem dela me esquecer,  
até a grande hora?  
Será que em meu coração ela tenha razão?...*

**Aedo:**

- “Eu também!”  
Pedia se podia vir à garupa,  
em vez de no arção.

**Voz do Coro (Off):**

Ele queria não ficar perto da voz e do coração desse Moço,  
que ele tinha ira de rivalidade.

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*Tem horas em que,  
de repente,  
o mundo vira pequenininho,  
mas noutra de-repente  
ele já torna a ser demais de grande,  
outra vez.  
A gente deve de esperar o terceiro pensamento.*

**Aedo:**

O Moço não falava,  
agora.

Falido,  
ido,  
noutro confusamento,  
... (*chora*)

**Voz do Coro (Off):**

O Menino sentia:  
que, se, de um jeito,  
fosse ele poder gostar,  
por querer,  
desse Moço,  
então,  
de algum modo,  
era como se ele ficasse mais perto da Moça,

**Aedo:**

... tão linda,  
tão longe,  
para sempre,  
na soledade.



XX

**Voz do Coro (Off):**

Daí viu-se em casa.  
Chegara.

**Aedo:**

Nunca mais soube nada do Moço,  
nem quem era,  
vindo junto comigo.  
Reparei em meu pai que tinha bigodes.  
Meu pai estava dando ordens.  
Minha Mãe me beijou,  
olhava se tinha ainda no pescoço,

sem perder nenhum,  
os santos de todas as medalhinhas.  
E eu precisei fazer alguma coisa,  
de mim,  
chorei.



XX

**Solilóquio – Voz do Aedo off:**

*(gritando) "Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?!*  
*Vocês já se esqueceram de tudo o que,*  
*algum dia,*  
*sabiam!...*

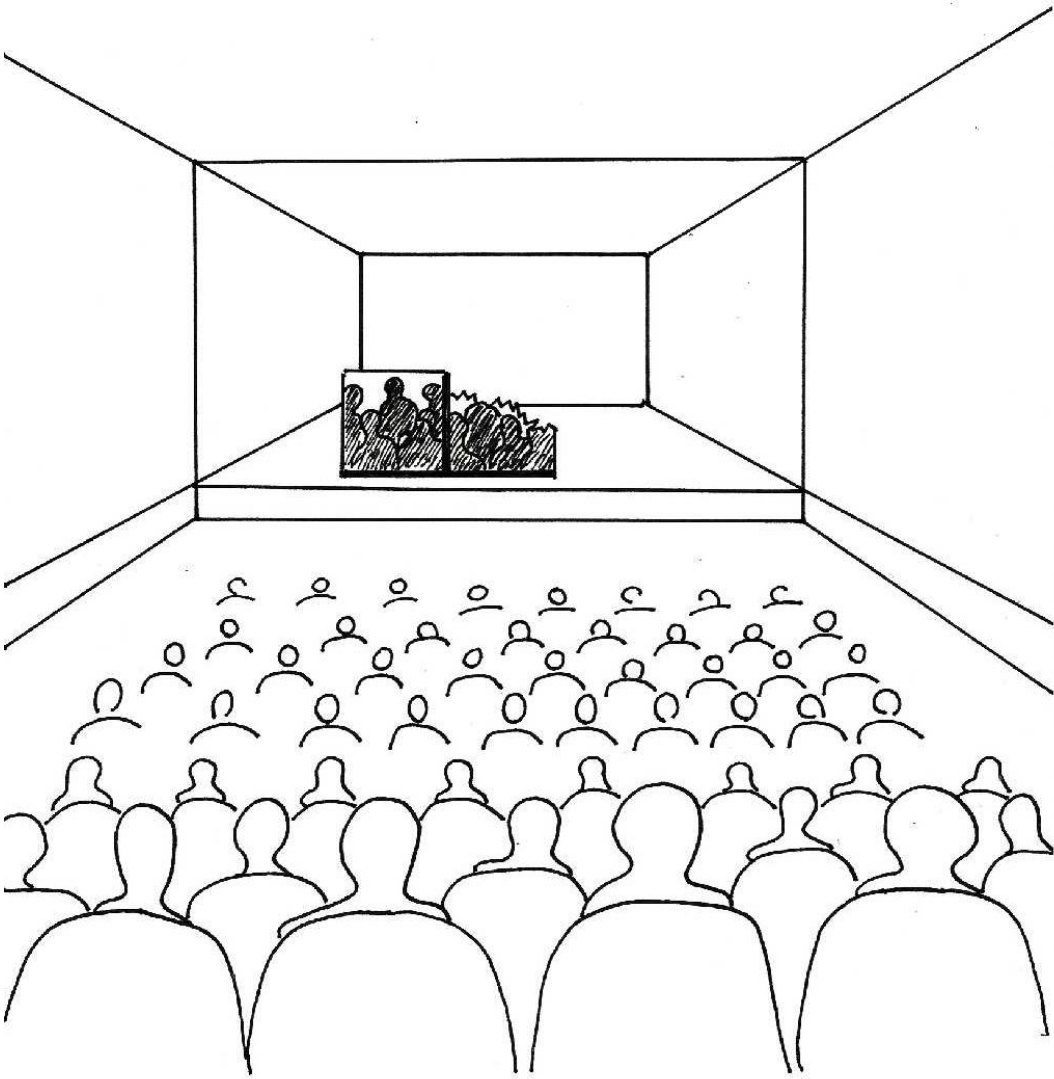
**Aedo:**

Porque eu desconheci meus Pais  
– tão estranhos;  
jamais poderia verdadeiramente conhecê-los,  
eu; eu?"

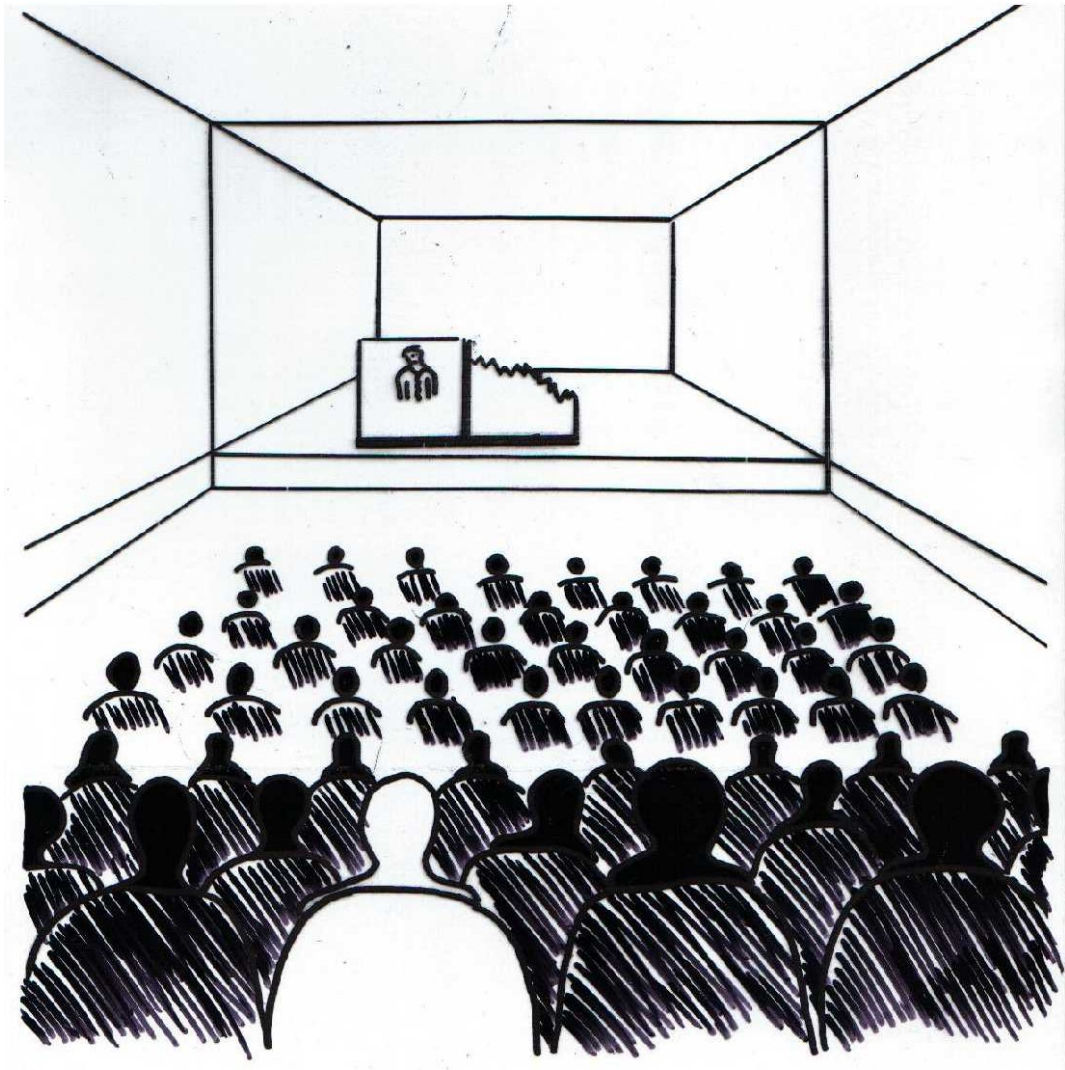
**B.O**

**c. Desenhos:**

CORO

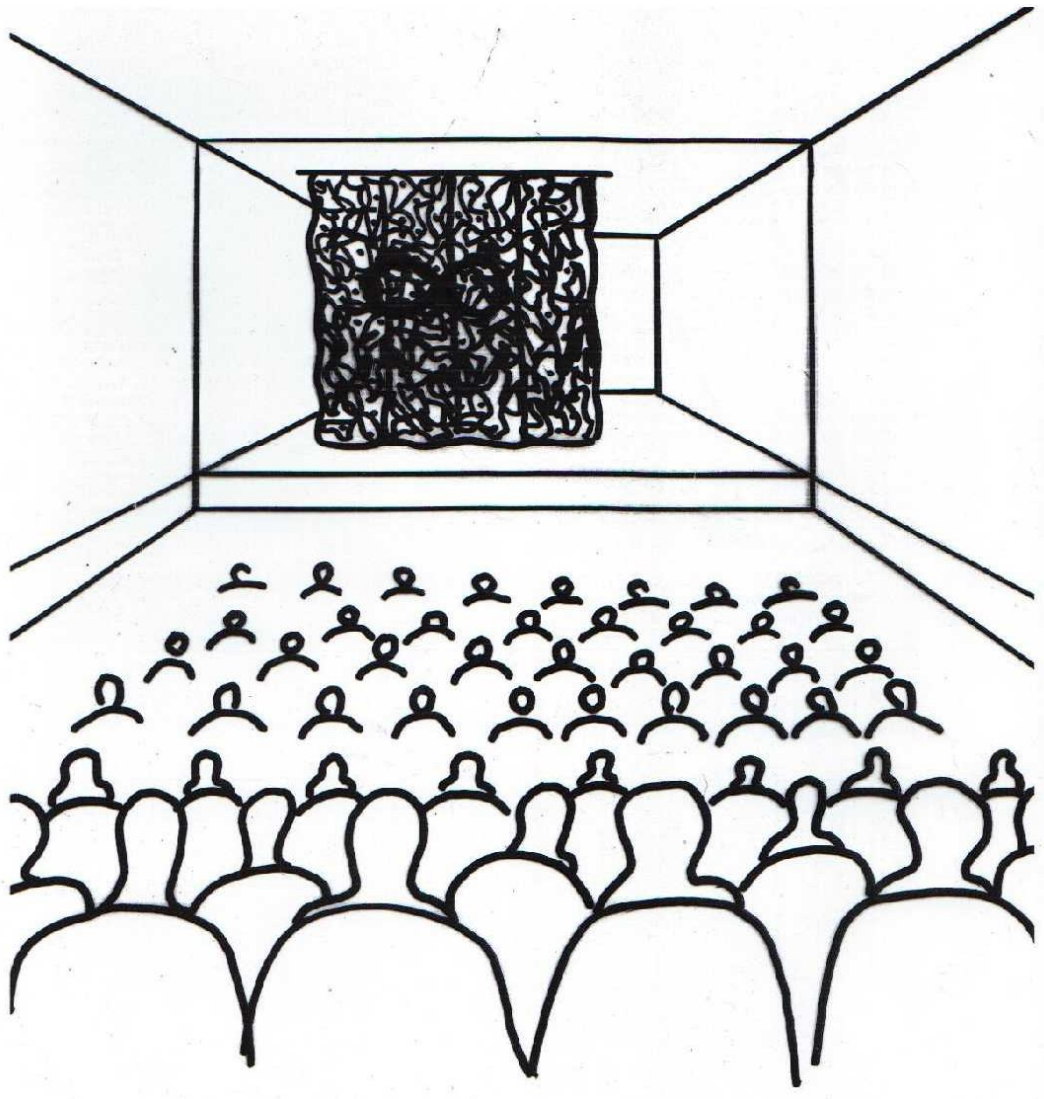


Aedo

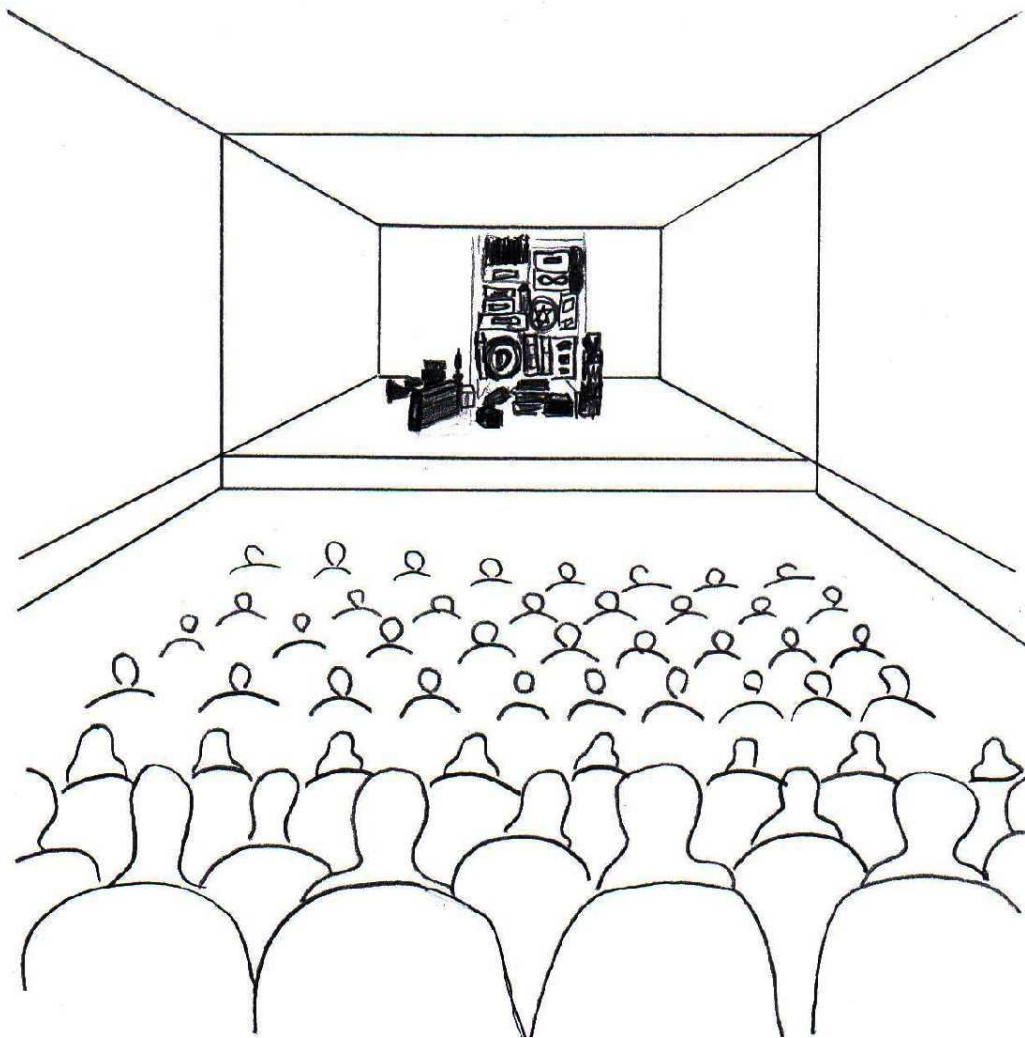




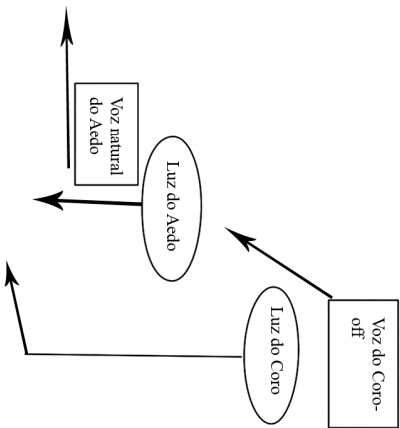
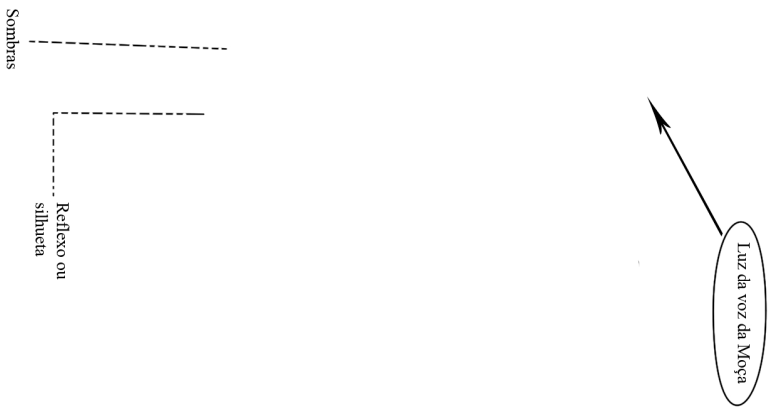
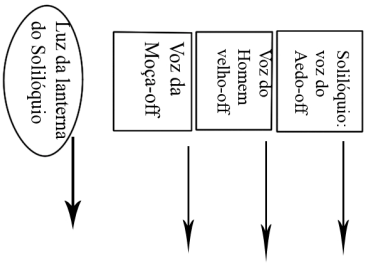
# Solilóquio

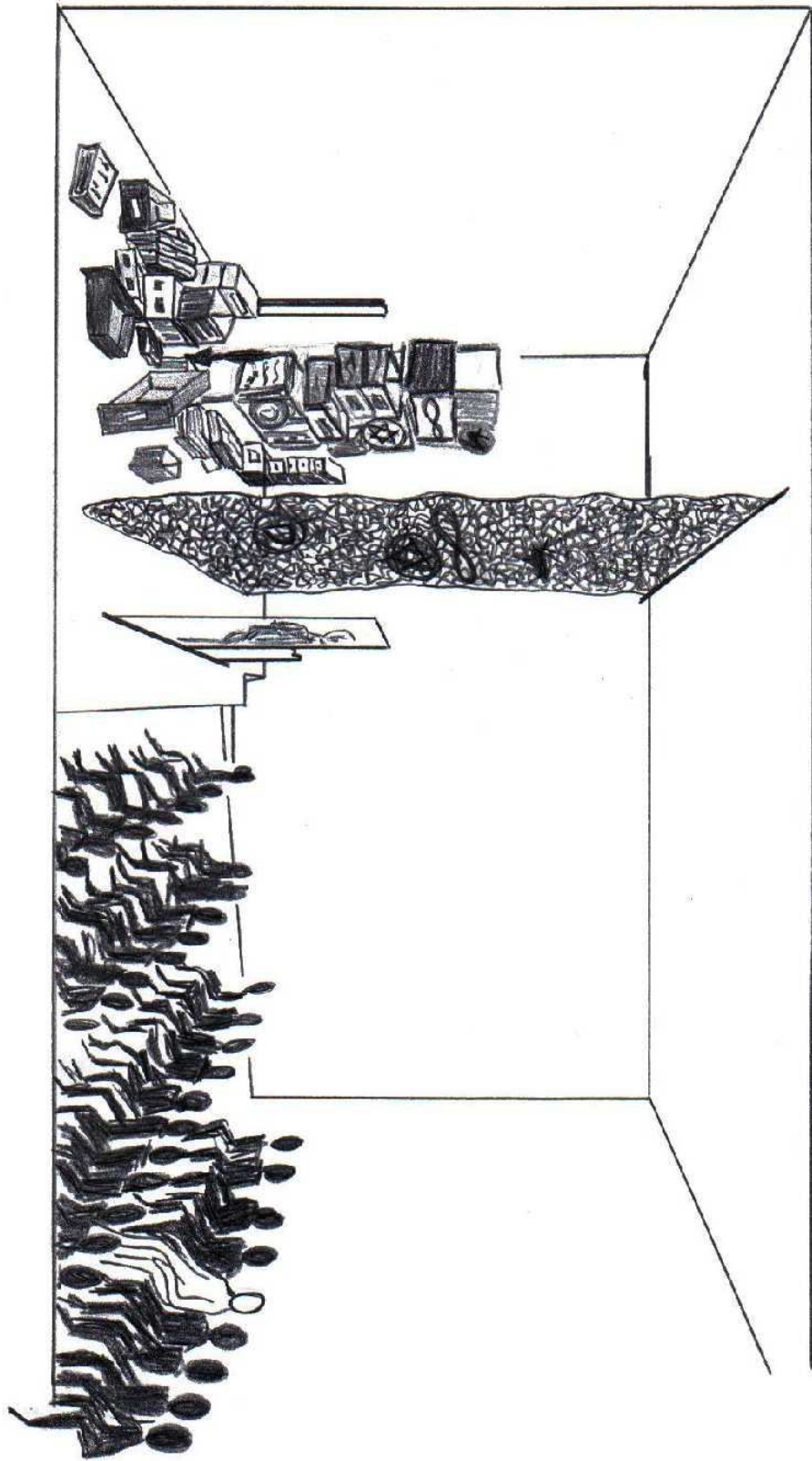


Nenha



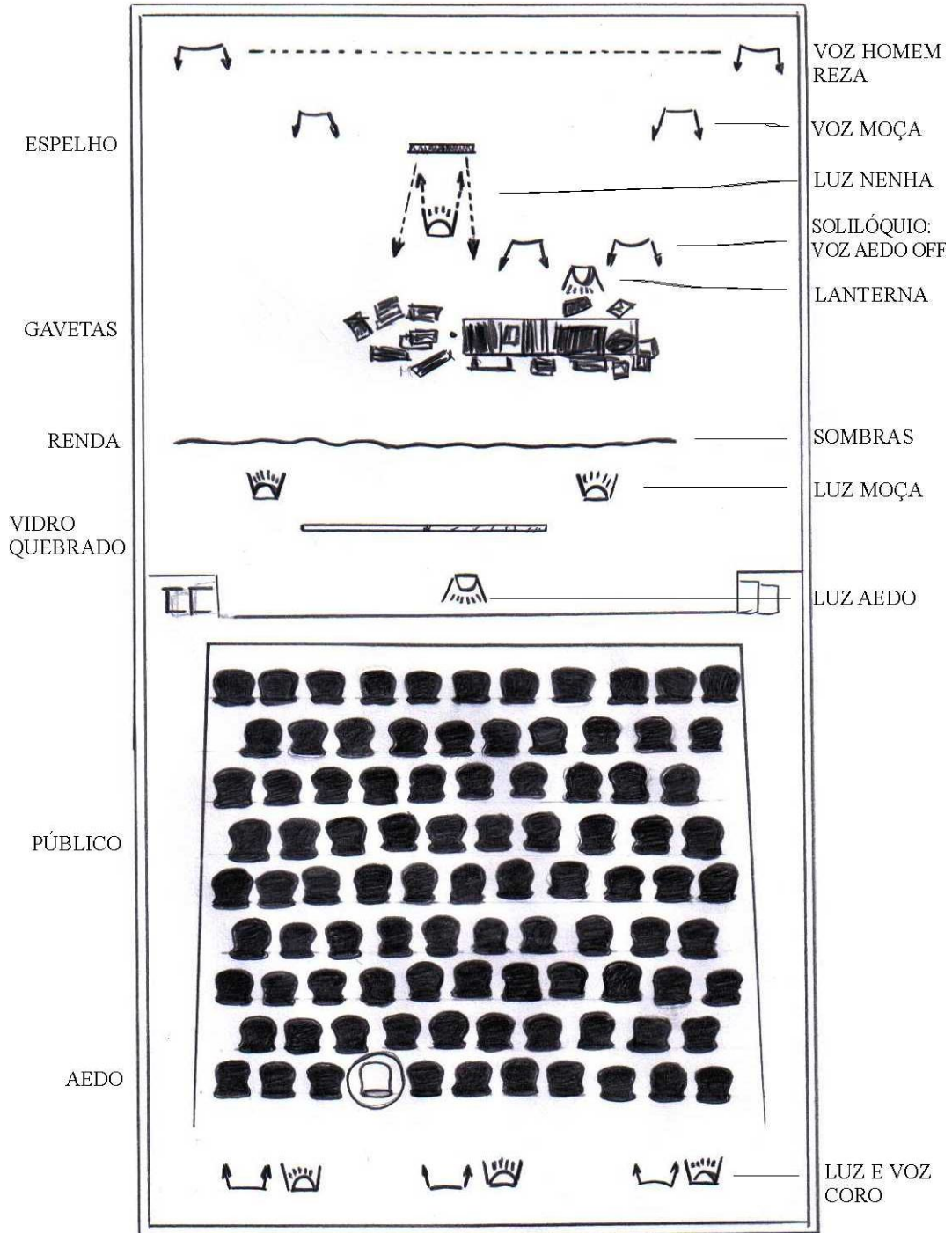
- Iluminação
- Sonorização
- Efeitos



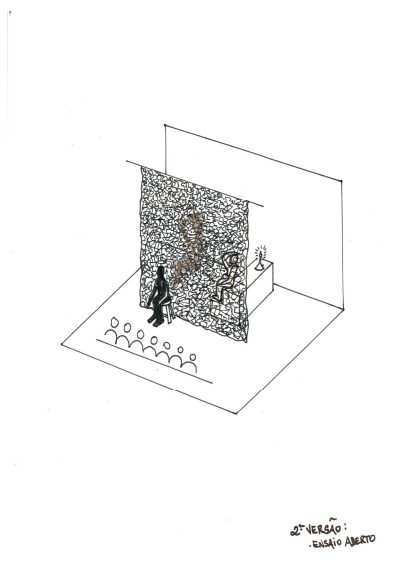
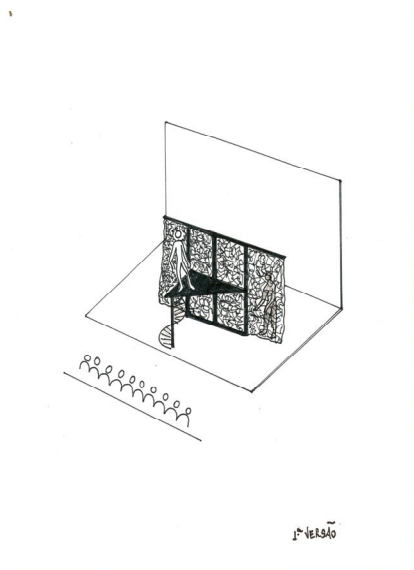


# PLANTA BAIXA

VOZES EM OFF



**Versões do cenário que antecederam a versão final da encenação.**



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)