

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

FRANCISCO FALABELLA ROCHA

NO MEIO DA TRAVESSIA:  
dramaturgia, literatura, Cia. Sonho & Drama

Belo Horizonte

2021

FRANCISCO FALABELLA ROCHA

NO MEIO DA TRAVESSIA:  
dramaturgia, literatura, Cia. Sonho & Drama

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes da Cena

Orientadora: Professora Doutora Marina Marcondes Machado

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2021

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.0981      Rocha, Francisco Falabella, 1984-  
R672n          No meio da travessia [manuscrito] : dramaturgia, literatura, Cia  
2021            Sonho & Drama / Francisco Falabella Rocha. – 2021.  
                  126 p. : il. + 1 mapa 96 x 64 cm.

Orientadora: Marina Marcondes Machado.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Rosa, Guimarães, 1908-1967. Grande sertão : veredas. 2. Cia  
Sonho & Drama (Grupo teatral). 3. Teatro brasileiro – Teses. 4. Teatro  
– Belo Horizonte (MG) – 1980 – Teses. 5. Representação teatral –  
Teses. 6. Literatura brasileira – Séc. XX – Teses. I. Machado, Marina  
Marcondes. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas  
Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **FRANCISCO FALABELLA ROCHA** - Número de Registro - **2019666833**.

Título: **“NO MEIO DA TRAVESSIA: dramaturgia, literatura, Cia. Sonho & Drama”**.

Profa. Dra. Marina Marcondes Machado – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Juarez Guimarães Dias – Titular – UFMG

Profa. Dra. Guiomar Maria de Grammont Machado de Araujo Souza – Titular – UFOP

Belo Horizonte, 08 de setembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Juarez Guimaraes Dias, Professor do Magistério Superior**, em 16/09/2021, às 11:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marina Marcondes Machado, Professora do Magistério Superior**, em 16/09/2021, às 13:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guiomar Maria de Grammont Machado de Araujo e Souza, Usuário Externo**, em 17/09/2021, às 11:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0911758** e o código CRC **AB68CB48**.

O presente trabalho foi realizado com apoio da  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de  
Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de  
Financiamento 001

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai Carlos Augusto Ribeiro Rocha pelo incansável esforço nas artes, pelo exemplo de dedicação e entrega aos filhos e pessoas ao seu redor. A sua jornada me inspira a ser um artista e uma pessoa melhor. Hoje sei que a sua busca interminável, tantas vezes incompreendida, é uma forma de amor ao teatro. Obrigado por me ensinar sobre o silêncio.

À minha mãe Maria Aparecida Vilhena Falabella, que fez da sua vida uma jornada pela arte e pela humanidade, em seu teatro coletivo, político e democrático. Obrigado pelas oportunidades e afetos, sempre presentes em seus atos. A sua vivência me faz ver o outro no mundo. Cuidar do outro é cuidar da gente.

À minha companheira Elisa Massa, que acompanhou de perto o nascimento doloroso desse trabalho, desde a elaboração do projeto, processo seletivo, até o final. Saiba que sem as suas palavras de sabedoria, incentivo e amor nada disso seria possível. Obrigado pelo carinho, paciência e generosidade. Amo você!

Agradeço aos meus irmãos Luna e Gustavo, pela convivência e carinho. E aos sobrinhos Raul, Dora e Marie, fontes de alegria em nossas vidas que nos inspiram a ser melhores e mais otimistas sobre nosso futuro.

Aos companheiros do Núcleo de Atuação e Pesquisa, Epaminondas Reis, Antônio Rodrigues e Rodrigo Mangah, parceiros das artes, que me mostram a seriedade que é fazer teatro. Em nosso convívio, percebo um ambiente onde todos são criadores de um processo coletivo que tem o ator como nosso alvo. Para mim, os nossos ensaios (eternos) são sagrados.

Agradeço ao músico, ator e diretor Gil Amâncio, antigo integrante da Cia. Sonho & Drama, que gentilmente me cedeu dezenas de matérias de jornal, as quais fizeram importante parte desse trabalho. Estendo os agradecimentos a Elisa Santana, Simone Ordones, Rita Clemente, Luiz Maia, Rodolfo Vaz, Helvécio Izabel, Glicério Rosa, Epaminondas Reis, Carlos Henrique, Guda Coelho, Chico Aníbal, Fábio Furtado, Eid Ribeiro e tantos outros artistas com quem eu convivi nesse ambiente teatral, desde a primeira infância. Hoje sei, vocês são uma inspiração para o caminho que desejo seguir.

Agradeço aos grupos teatrais com os quais trabalhei e onde aprendi muito em minhas vivências: ZAP 18, Cia. Drástica, Grupo Atrás do Pano (Myriam e Paulo), Grupo Casa Volante, Núcleo de Atuação e Pesquisa.

Ao amigo Robert Moura, por todos os anos de amizade e incentivo, que diariamente me mostra que o exemplo se faz na prática. Um passo de cada vez: paciência e coragem.

Aos companheiros do grupo Agacho (Adélia, Charles, Marcos, Lucas, Rodrigo, Violeta e Marina) pelo acolhimento, discussões e pelas angústias compartilhadas. A combinação de pesquisa acadêmica, vivência artística e generosidade foi não apenas potente, mas essencial nesses tempos tão sombrios. Juntos somos mais fortes!

À minha orientadora Marina Marcondes Machado pelo trajeto e condução dessa pesquisa. Rica são as experiências que nos transformam. A vivência do mestrado, com a sua condução, mostrou-me novos caminhos. Sou grato pela sua forma afetuosa e criteriosa de ensino das artes.

Eu agradeço ao programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, na figura do Coordenador Amir Brito Cadôr que priorizou a segurança, a vida, os pesquisadores e os professores, estabelecendo um diálogo presente com o corpo docente durante esse delicado período da pandemia da Covid-19.

Reitero, como citado nas páginas de abertura desse trabalho, que essa pesquisa só foi possível pelo apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). Ressalto o privilégio de ser bolsista CAPES PROEX durante a extensão dessa pesquisa e reafirmo o meu apoio em prol das políticas públicas, da universidade pública, da política de cotas, do SUS e da ciência (VACINA PARA TODOS!), do incentivo e fomento à cultura e a educação – e todas as medidas que possibilitam a sobrevivência com dignidade de pesquisadores, professores e artistas.

## RESUMO

Essa dissertação discute e analisa a primeira transposição para o teatro da obra literária *Grande Sertão: Veredas* (1956) do escritor mineiro João Guimarães Rosa, encenada pela Cia Sonho & Drama, em 1985. Nesse trajeto, investiga a história de Carlos Rocha pelas artes e o surgimento da importante companhia mineira, em um contexto ligado ao movimento do Teatro de Grupo em Belo Horizonte, na década de 1980. Tendo como foco a dramaturgia e a travessia da obra literária para o palco, o autor narra, descreve e comenta o que foi singular na construção desse roteiro, tornando visíveis os caminhos percorridos no processo criativo da companhia e o impacto das escolhas em sua montagem. A dissertação dialoga com os conceitos da transcrição teatral, da bricolagem e da cartografia, em um processo em que os mapas dramatúrgicos podem representar trabalhos em processo e apresentar a interação eu-outro-no-mundo. A pesquisa conclui como a possibilidade do uso de narrativas diversas, como ato inventivo que foge de uma escrita da tradição do teatro dramático, pode abordar novas escrituras para a cena, em suas múltiplas possibilidades, mostrando o dramaturgo em um novo papel: em busca de uma coletividade de vozes, em processos habitados em um território comum, no convívio entre artistas, em um ato repleto de poéticas próprias e poesias compartilhadas.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. Literatura. Cia. Sonho & Drama. Grande Sertão: Veredas.



## ABSTRACT

This dissertation discusses and analyzes the first transposition to theater of the literary work *Grande Sertão: Veredas* (1956) by writer João Guimarães Rosa from Minas Gerais, written and staged in 1985 by Cia Sonho & Drama. In this path, I investigate the history of Carlos Rocha through the arts and the emergence of an important Minas Gerais company, in a context linked to the Grupo Theater movement in Belo Horizonte, in the 1980s. Focusing on the act of the playwriting and the passage of literary work to the stage, the author narrate, describe and comment on what was unique in the construction of this script, making visible the paths taken in the company's creative process and the impact of the choices made in its assembly. The dissertation dialogues with the concepts of theatrical transcreation, bricolage and cartography, in a process in which dramaturgical maps can represent works in process and present the I-other-in-the-world interaction. The research concludes as the possibility of using different narratives, as an inventive act that escapes from a writing of the dramatic theater tradition, approaching new writings for the scene, in its multiple possibilities, showing the playwright in a new role: in search of a collectivity of voices, in processes inhabited in a common territory, in the interaction between artists, in an act of its own poetics and shared poetry.

**Keywords:** Playwriting. Literature. Sonho & Drama. *Grande Sertão: Veredas*.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Página do diário de bordo da Cia Sonho & Drama de 1984-1986 .....	<b>16</b>
<b>Figura 2</b> - Diário de Carlos Rocha, sobre a escrita de seus processos .....	<b>40</b>
<b>Figura 3</b> - Cenário do espetáculo <i>Grande Sertão: Veredas</i> (1985) .....	<b>46</b>
<b>Figura 4</b> - Em cena, Riobaldo (Paulo Lisboa) e Diadorim (Cida Falabella) .....	<b>51</b>
<b>Figura 5</b> – Notas do diário: fechamento da temporada de São Paulo .....	<b>57</b>
<b>Figura 6</b> – Comediantes X Personagens .....	<b>62</b>
<b>Figura 7</b> - Dados sobre personagens: Zé Bebelo .....	<b>64</b>
<b>Figura 8</b> – Cenas para encaixes: espetáculo <i>Grande Sertão: Veredas</i> (1985) .....	<b>97</b>
<b>Figura 9</b> – Romance com grifos ou A dramaturgia no livro .....	<b>99</b>
<b>Figura 10</b> – Mapa: o sertão real .....	<b>103</b>
<b>Figura 11</b> – O trajeto de Riobaldo: iniciação na jagunçagem .....	<b>105</b>
<b>Figura 12</b> – O mapa de Poty .....	<b>106</b>
<b>Figura 13</b> – Uma trajetória torta na(s) arte(s) ou Travessia eterna .....	<b>109</b>
<b>Figura 14</b> – O segundo mapa da dramaturgia de <i>Grande Sertão: Veredas</i> (1985) .....	<b>111</b>

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – O mapa textual da dramaturgia de <i>Grande Sertão: Veredas</i> (1985) .....	<b>74</b>
---	-----------

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: UM CAMINHO, VÁRIAS DIREÇÕES</b> .....	<b>11</b>
<b>1– SOBRE CAMINHOS QUE SE ENCONTRAM</b> .....	<b>16</b>
<b>1.1. Minha jornada</b> .....	<b>16</b>
1.1.1. Um nascimento .....	16
1.1.2 A busca de um caminho nas artes: música, literatura e teatro .....	17
1.1.3. Minha escrita para o teatro: uma mescla de dramaturgia, literatura e ruínas .....	18
<b>1.2. A trajetória de Carlos Rocha</b> .....	<b>21</b>
1.2.1. Três portas da arte: circo, literatura e teatro .....	21
1.2.2. O surgimento da Cia Sonho & Drama e o Teatro de Grupo .....	23
1.2.3. Um breve olhar para o espetáculo <i>O Processo</i> , da obra de Franz Kafka .....	26
1.2.4. Um breve olhar para o espetáculo <i>A Metamorfose</i> , da obra de Franz Kafka .....	29
<b>1.3. Guimarães Rosa</b> .....	<b>31</b>
1.3.1. Breve biografia .....	31
1.3.2. Vida literária .....	32
1.3.3. <i>Grande Sertão: Veredas</i> (1956) .....	34
1.3.3.1. Sinopse da obra .....	34
1.3.3.2. Sobre o romance: para além da história .....	36
<b>2 – ANALISANDO O PERCURSO</b> .....	<b>39</b>
<b>2.1. A metodologia de ensaios da companhia</b> .....	<b>39</b>
<b>2.2. A montagem: fatos históricos e fortuna crítica</b> .....	<b>50</b>
<b>2.3. A dramaturgia de <i>Grande Sertão: Veredas</i></b> .....	<b>60</b>
2.3.1. O estudo da obra literária .....	60
2.3.2. A escrita da dramaturgia: duas visões de um sertão .....	65
2.3.3. O nível fabular e discursivo .....	70
2.3.4. Teatralidade menor .....	72
2.3.5. O mapa textual da dramaturgia de <i>Grande Sertão: Veredas</i> (1985) .....	73
<b>3. O MUNDO MISTURADO</b> .....	<b>85</b>
<b>3.1. Transcrição teatral</b> .....	<b>86</b>
3.1.1. Em busca de um nome .....	86
3.1.2. Haroldo de Campos e a transcrição .....	88

3.1.3. Transcrição e antropofagia .....	89
3.1.4. Fidelidade-Liberdade .....	91
3.1.5. Transcrição teatral .....	92
<b>3.2 A bricolagem e a dramaturgia: um jogo de recortes .....</b>	<b>95</b>
3.2.1. Carlos Rocha e o <i>dramaturgo-bricoleur</i> .....	96
<b>3.3. Mapas dramáticos .....</b>	<b>100</b>
3.3.1. Um território existencial .....	100
3.3.2. Cartografias do sertão .....	102
3.3.3. Travessia eterna .....	107
3.3.4. O segundo mapa da dramaturgia de <i>Grande Sertão: Veredas</i> (1985) .....	110
3.3.5. A dramaturgia em processo: um lugar a se habitar .....	113
<b>CONCLUSÃO: POÉTICAS PRÓPRIAS E POESIAS COMPARTILHADAS .....</b>	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>122</b>

## INTRODUÇÃO: UM CAMINHO, VÁRIAS DIREÇÕES

*Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*

João Guimarães Rosa

Começo essa travessia pensando em meu desejo inicial de trilhar caminhos diversos. Logo no princípio do mestrado, ao ingressar na pós-graduação, eu buscava uma separação das áreas, como se fosse possível me dividir em várias facetas distanciadas: do escritor literário, do dramaturgo, do convívio em ensaios, das oficinas de escrita e de teatro. Contudo, durante o percurso, percebo como o contato com outra perspectiva foi importante para suscitar novas visões para a pesquisa acadêmica e sobre o exercício da dramaturgia – em seu ensino, escrita e prática.

Foi justamente nesse lugar de distanciamento que minha orientadora Marina Marcondes Machado me provocou, propondo que eu saísse da terceira pessoa e me assumisse como filho, escritor, dramaturgo, pesquisador em artes, que não segue uma dissertação nos moldes das ciências duras, para encontrar uma poética própria, amparada pelo contato real com o material de estudo e não apenas carregado de uma teoria pronta. Na intersubjetividade da experiência passada e presente, do outro na minha. Como ensina a fenomenologia de Merleau-Ponty (1999), não existe um sujeito distanciado. O mundo é interação com o outro no mundo, na intersecção de vivências com as experiências do outro. Dessa forma, tudo nos influencia.

Parte marcante desse convívio com a professora-artista começou no meu estágio em docência, na disciplina “Novas dramaturgias para não atores”, ministrada por Marina no segundo semestre de 2019. O resultado dessas aulas foi um extenso repertório de cenas curtas cujo impacto semanal muito me interessou. Formas criativas de trabalhar o ensino da(s) dramaturgia(s), em uma produção autoral que não seguia uma amarra do teatro dramático, contemplando também as dramaturgias do corpo, dos objetos, do silêncio. Vi no exercício uma relação com a prática da Cia. Sonho & Drama, que já em 1981 buscava novas dramaturgias (da luz, do espaço, do corpo) e ampliava o exercício do texto teatral para uma esfera coletiva, na prática e na improvisação dos ensaios cênicos.

Foi dessa forma que decidi abordar o material da Cia Sonho & Drama, analisando a dramaturgia da primeira montagem para o teatro do *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. Buscando objetividade e subjetividade, em uma estrutura de capítulos que passa pelas perguntas: Quem sou? Onde estou? Para onde vou?

Assim, no capítulo 1, começo com o meu nascimento, em um meio artístico teatral e sob a influência de meus pais, importantes artistas de teatro em Minas Gerais e no Brasil. Nessa jornada, percorro a busca de um caminho próprio nas artes que transitou pela música, literatura e voltou ao teatro, como autor. Ao rever uma parte desse trajeto, percebo como a escrita e a leitura de obras literárias sempre me acompanharam em meu exercício no teatro. Sigo apresentando uma breve biografia de meu pai, Carlos Rocha, passando pela sua infância até os seus primeiros passos dentro das artes e do teatro. Nesse contexto histórico, ambiente o nascimento da Cia. Sonho & Drama, no ano de 1978, na cidade de Belo Horizonte. A criação da companhia está diretamente ligada à geração do Teatro de Grupo de Belo Horizonte, nos anos 1980, cujo impacto artístico e político proporcionou um trabalho de formação e renovação na cena teatral mineira, formando um polo cultural com métodos próprios que influenciariam as gerações seguintes da cidade.

Um fato marcante para essa pesquisa é que, desde a sua fundação, a Cia. Sonho & Drama utilizou textos literários para o teatro. Por isso, proponho um breve olhar para a construção dramaturgica das duas primeiras montagens da companhia: *O Processo* e *A Metamorfose*, baseadas nas obras do escritor Franz Kafka. Na sequência, projeto o desafio que estava por vir: a companhia mineira foi o primeiro grupo teatral a levar aos palcos o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Sobre o aclamado escritor mineiro João Guimarães Rosa, apresento uma breve trajetória de sua vida e de sua obra. Após essa breve introdução, problematizo o romance em questão *Grande Sertão: Veredas*, utilizando duas referências da teoria literária brasileira: Antônio Cândido e Alfredo Bosi. Além disso, trabalhei com os mesmos livros citados nos diários da companhia e que foram usados por Carlos Rocha. Julgo necessário aqui dizer o óbvio: sabendo da imensidão da obra *Grande Sertão: Veredas*, um dos marcos da literatura brasileira, e sendo Guimarães Rosa um dos escritores mais estudados pela academia<sup>1</sup>, não coube a esse trabalho abordar múltiplas visões e interpretações sobre o autor e seu romance – um trabalho complexo, capaz de preencher toda a extensão de uma dissertação de mestrado, pelas suas múltiplas possibilidades. Logo, para essa dissertação, analisei suas possibilidades para o teatro, na tentativa de priorizar o estudo principal dessa pesquisa: a transposição do texto literário para o palco realizada pela companhia mineira.

---

<sup>1</sup> Somente no site da USP ([http://www.usp.br/bibliografia/inicial\\_.php?s=grosa](http://www.usp.br/bibliografia/inicial_.php?s=grosa)), no banco de dados bibliográficos de João Guimarães Rosa, constam mais de cinco mil trabalhos sobre o autor e sua obra, entre teses/dissertações, livros, partes de livros, trabalhos publicados em anais de eventos, textos em periódicos, entre outros registros.

Após apresentar as três trajetórias, no capítulo 2, abro a caixa de memórias, em uma análise do rico material coletado da Cia. Sonho & Drama: fotos, matérias de jornal, diários de bordo, roteiros dramaturgicos, decupagem de personagens, livros riscados. Através do estudo dos diários de bordo da companhia, apresento a metodologia organizada de seus ensaios, baseada em uma pesquisa teatral própria. Identifico como se deram os processos da montagem, apresento os dados das apresentações e discuto o impacto da montagem, através de várias matérias de jornal publicadas pelo Brasil. O sucesso da montagem, com um número impressionante de 11.154 espectadores em seus apenas nove meses de duração, fez a companhia ter visibilidade nacional e serviria de importante fonte de intercâmbio artístico nos anos por vir.

Depois da apresentação dos fatos ligados à montagem do espetáculo, em um segundo momento, debruço-me sobre o cerne dessa dissertação: a dramaturgia do espetáculo *Grande Sertão: Veredas* da Cia Sonho & Drama, de 1985. Faço uma análise do processo de construção da dramaturgia do espetáculo da companhia mineira, em um extenso trabalho de fichamento do livro feito por Carlos Rocha: em seus temas, personagens, narrativas centrais e paralelas. Aqui apresento a história da construção da escrita dessa dramaturgia que passou por duas visões distintas, como relata Carlos Rocha em seus diários. Assim, relaciono a montagem com a teoria do dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra que propõe, para toda narrativa, a separação do nível fabular (a trama ou argumento, os personagens e as situações em que interagem) do nível discursivo (a maneira como esse relato concreto apresenta a história ao leitor: ponto de vista, narrador, ordem temporal que é apresentada). Esse estudo suscita novas possibilidades de apropriação da obra literária que não consideram apenas a história (fábula), mas entende a riqueza de seu nível discursivo.

Visando a travessia da literatura para a cena, eu traço o mapa textual da dramaturgia do *Grande Sertão: Veredas* comparando, quadro a quadro, todas as cenas da montagem e como elas se relacionam com o livro de Guimarães Rosa; comentando essas escolhas e seus impactos no texto teatral.

Para o capítulo 3, utilizo o título “O mundo misturado”, emprestado do artigo de Davi Arrigucci sobre o *Grande Sertão: Veredas* que mostra a angústia de Riobaldo de querer separar as coisas e perceber que no mundo tudo se mistura. Esse título também diz sobre o meu trajeto na mistura entre literatura e teatro, e como a travessia do mestrado mostrou a necessidade de não buscar neutralidade, mas habitar o mundo com o outro, em suas várias misturas. Nessa aproximação, elenco três temas que podem ser relacionados com o trabalho de dramaturgia da Cia. Sonho & Drama e me são caros para o futuro, em uma nova abordagem do dramaturgo no teatro, são eles: a transcrição teatral, a bricolagem e os mapas dramaturgicos.



A transcrição teatral surge nessa pesquisa a partir da análise de uma insatisfação de Carlos Rocha, registrada em seus diários, com o termo adaptação. Tal nomenclatura não se adequava à prática da companhia, que se apropriava de uma forma criativa do texto literário. Após a busca por um nome que fosse mais fidedigno ao processo em questão, chego no termo transcrição, criado pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos (2013) com a função de distanciar a tradução de uma ideia tradicional de fidelidade semântica. Segundo Haroldo de Campos, a transcrição estabelece uma lente crítica e criativa sobre o original, ocupando um lugar de novo texto em nova língua e não servindo apenas para apontar o original. Aqui, discuto como o conceito do autor pode se relacionar ao teatro e aproximamos a noção de transcrição ao trabalho criativo da Cia. Sonho & Drama: analisando a origem do termo, sua relação com a antropofagia, a ligação entre fidelidade e liberdade e uma atualização (transcrição teatral) para o seu uso no teatro.

Na sequência, trago a bricolagem e o *bricoleur* como uma potência para novas dramaturgias que fogem dos textos tradicionais; se baseiam em fragmentos, histórias curtas, trechos coletivos que são recortados e articulados em cena. Dessa forma, penso que Carlos Rocha também pode ser visto como um *dramaturgo-bricoleur* que utiliza o que tem à mão. Relaciono aqui também como eu, em meu exercício no teatro, posso utilizar os recortes para construir e ensinar novas dramaturgias em um movimento dinâmico e pouco esquemático.

Seguindo o caminho, encontro os mapas dramaturgicos como uma possibilidade de ver uma realidade, mas que também exige do pesquisador cartógrafo uma atenção para habitar esse território comum (um território existencial). Nessa rota, exploro as possibilidades de cartografias do sertão rosiano, no trabalho de Willi Bolle e Evelina Hoisel, na busca por uma geografia ficcional. O contato com a minha orientadora Marina me mostrou como os mapas podem exemplificar a nossa relação com o mundo, em uma conexão de rotas que mostram um trabalho em processo. Dessa forma, apresento dois mapas que eu criei: *O segundo mapa da dramaturgia de Grande Sertão: Veredas (1985)* (relacionando com o mapa textual apresentado no Capítulo 2) e *Uma trajetória torta na(s) arte(s) ou Travessia eterna* (que mostra a minha trajetória entre música, teatro, literatura e dramaturgia). Finalizo o capítulo com uma aproximação entre a prática do cartógrafo e a do dramaturgo moderno, sugerindo a possibilidade da escrita para o teatro como um território a ser habitado. Proponho uma lateralidade do dramaturgo para habitar os ensaios, pensando em uma roda, sem poderes e estruturas formais.

Concluo, depois dessa longa travessia, o que vejo pela frente como escritor-dramaturgo-pesquisador-no-mundo; após esse trajeto, como percebo as possibilidades de interpretar obras

literárias no teatro. Como essas concepções se relacionam com o trabalho da Cia Sonho & Drama e como todo esse caminho me leva para novas dramaturgias e a busca de uma escrita atoral: centrada na experiência do outro, buscando um ator criador e uma poesia da cena que parta do acúmulo de vivências experimentadas em um território comum, sem hierarquias. Uma reescrita do outro-eu-no-mundo: em um ato de poéticas próprias e de poesias compartilhadas.

No desafio de pesquisar aquilo que não sabia, eu revi o trabalho de meus pais e repensei o meu papel como escritor e dramaturgo: enraizado no mundo e no convívio com o outro. O estudo desse material da Cia. Sonho & Drama me mostrou um mergulho profundo na arte do teatro, uma busca por parte não só de meu pai Carlos Rocha, mas de toda essa geração de artistas de 1980, em Belo Horizonte. Convido você, leitor, para fazer parte desse atravessamento entre literatura e dramaturgia. Uma travessia que começa por vários nascimentos.

## 1- SOBRE CAMINHOS QUE SE ENCONTRAM

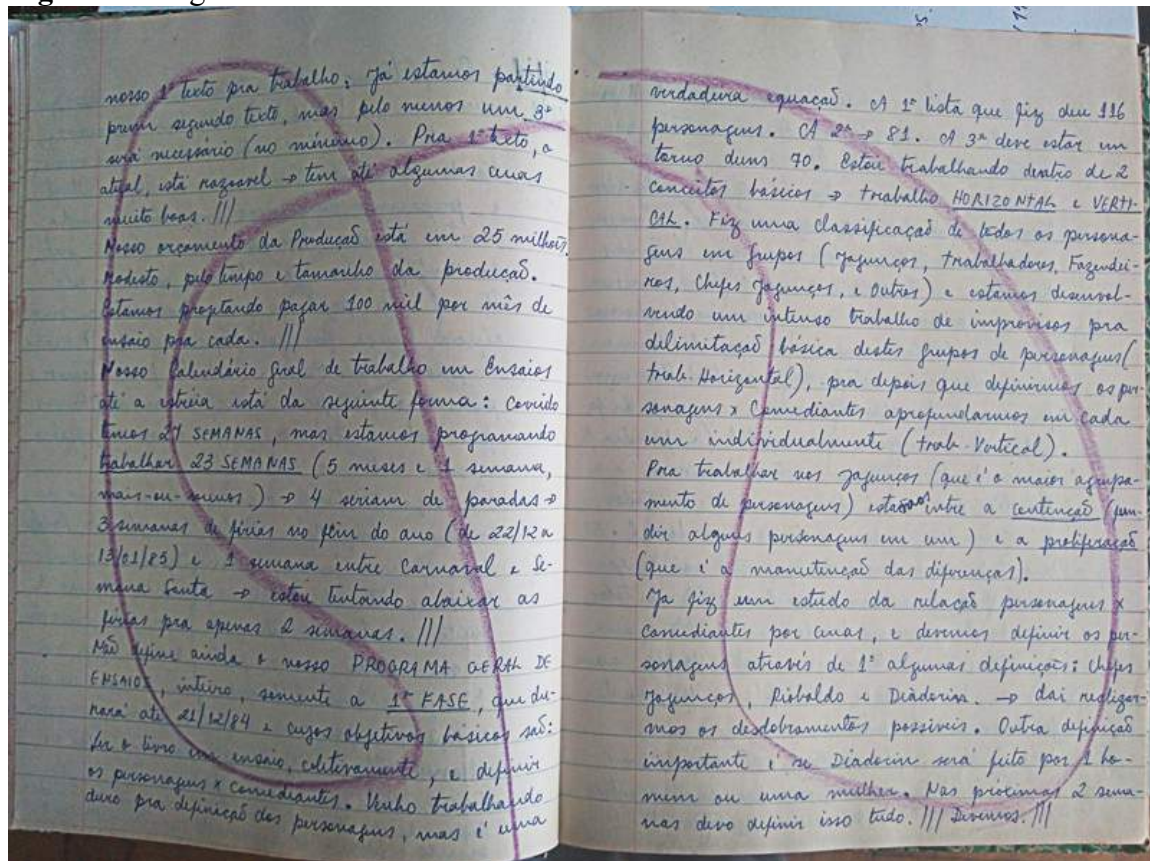
### 1.1. Minha jornada

#### 1.1.1. Um nascimento

Meu nome é Francisco Falabella Rocha, sou o segundo filho do casal Cida Falabella (Maria Aparecida Vilhena Falabella) e Carlos Rocha (Carlos Augusto Ribeiro Rocha), importantes figuras do teatro nacional. Começo dizendo, de forma alegórica, sobre o meu trajeto: nasci no palco – entre ensaios, montagens e apresentações – e após fugir desse tablado por quase trinta anos, foi a ele que eu retornei.

Sou escritor, dramaturgo e pesquisador de textos para teatro e escrevo essa dissertação de mestrado com o objetivo de analisar uma parte do caminho de meus pais, cujos ensaios começaram 43 dias após o meu nascimento, no ano de 1984. Ao rever os diários de bordo da Cia. Sonho & Drama, vejo os meus rabiscos de giz de cera dos tempos de infância: a criança atrapalhando o escritor-pesquisador. Algo como um círculo que (quase) se fecha.

**Figura 1** – Página do diário de bordo da Cia Sonho & Drama de 1984-1986



**Fonte:** Foto de Francisco Falabella Rocha, arquivo da Cia Sonho & Drama.

Contudo, nascer no palco sempre me pareceu assustador. Nunca gostei de plateia, nunca quis ser ator. O amor dos meus pais pelo teatro nunca foi o meu amor. Hoje, percebo que tive que dar uma longa volta até entrar no teatro pela terceira vez, como falarei na sequência.

Ao resgatar essas memórias, parece-me importante dizer que o meu nome foi dado em homenagem ao meu avô Francisco Pérsio Falabella, escritor e amante da literatura – um homem sério, de muitos escritos e poucas palavras. Assim, logo cedo, notei todas as responsabilidades de carregar um nome (e um sobrenome). Digo tudo isso, pois o meu percurso na arte parte de uma recusa de caminhos trilhados por outros, na busca de uma identidade. Percebo que a trilha incerta e inconstante foi válida por ter encontrado por conta própria o meu amor ao teatro e à literatura.

### 1.1.2 A busca de um caminho nas artes: música, literatura e teatro

O meu primeiro contato com a literatura veio por acaso, aos 16 anos, ao abrir um livro na biblioteca do colégio, em um “horário de castigo”.<sup>2</sup> Puxei um livro na estante e algo me puxou de volta. Guardei esse sentimento de descoberta. Contudo, a escrita não veio de imediato. Foi preciso tempo e muita leitura. Com o passar dos anos, um autor puxou outro, uma leitura puxou a esperança da escrita e assim surgiram os primeiros rabiscos escondidos. Algo pessoal, intenso, não revelado. Foi assim que começou a minha relação com a literatura: como um segredo.

Nesse período da adolescência, eu vi na música uma forma de me relacionar com o mundo. Assim, após inúmeras bandas, shows e relações de amizades criadas pelo laço musical, a música me fez voltar pela segunda vez ao teatro, com a produção de trilhas incidentais para a cena. Hoje, reconheço a importância que esse passo teve na minha formação como artista, mas na época não estava satisfeito com essa escolha. Sentia que não havia encontrado a minha voz artística; uma forma autoral de expressão através da arte. O meu desejo era participar de algum processo artístico de uma forma mais autêntica, potente, pessoal, e como músico, após anos de busca, eu não encontrei essa voz. Decidi partir para uma nova busca.

Apesar de nunca ter abandonado de fato os livros e a literatura, também sentia que nunca havia dado, de fato, uma chance a ela. Aos poucos, esse pensamento ganhou força dentro de mim. Por isso, no ano de 2012, eu abandonei um emprego em uma agência de comunicação e

---

<sup>2</sup> Para os alunos que se recusavam a participar da aula de educação física, era prevista a seguinte punição: ir ler um livro na biblioteca e escrever um relato sobre o que leu.

decidi me dedicar em tempo integral à literatura. Assim, eu me declarei escritor – sem nunca ter mostrado uma só linha de texto ficcional ao mundo, mas muito feliz com a possibilidade.

Após um longo período de testes, sofrimento e rejeição, as primeiras respostas apareceram; alcançando prêmios literários, publicações e uma intensa produção de textos autorais, em nove anos de percurso.<sup>3</sup> Como disse a escritora Conceição Evaristo, “Foi daí, talvez, que eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?” (EVARISTO, 2007, p. 17).

A produção na literatura me fez redescobrir o teatro como autor. Essa redescoberta deu um sentido próprio a minha jornada, podendo assim colaborar com o processo artístico através de uma escrita autoral, somada a uma extensa bagagem de teatro que já carregava. A pessoa que tanto fugiu do tablado foi parar justamente de volta ao teatro, pela terceira vez. Dessa vez pelas próprias pernas; escrevendo, ensaiando e descobrindo um amor genuíno ao teatro em todos os seus processos.

A partir desse ponto, eu não mais olhei para trás. Em seis anos como dramaturgo, escrevi mais de dez dramaturgias e vários espetáculos encenados, sabendo que esse é apenas o começo de uma caminhada, tendo uma longa estrada à frente para trilhar. A escrita é uma descoberta. E essa sensação de que algo está para ser revelado me move. Assim, eu sigo entre esses dois caminhos: o teatro e a literatura.

### 1.1.3. Minha escrita para o teatro: uma mescla de dramaturgia, literatura e ruínas

Ao rever minhas produções de dramaturgia dos últimos oito anos (2014-2021), percebo um traço biográfico claro. Entendo o teatro que eu faço como um movimento do pessoal em busca de um coletivo: em minha escrita para a cena, penso como a soma de relatos individuais dos integrantes da montagem pode alcançar aspectos universais e políticos dentro da vida das

---

<sup>3</sup> Como escritor, fui premiado e publicado pelos seguintes concursos literários: Prêmio SESC 2013 – DF; Prêmio Felipe D’Oliveira 2014 – RS; IV Prêmio Literário Cidade Poesia 2015 – SP; Concurso Literário Internacional de Cataratas 2015 – PR; Vencedor do XXV Concurso Nacional de Contos José Cândido de Carvalho 2015 – RJ; 7º Concurso Cidade de Gravatal de Literatura 2016 – RS; Concurso de Narrativas de Morro Reuter – 11 edição 2016 – RS; Revista Ecos – 8ª edição 2016; II Concurso Antares de Literatura – Prêmio Cartoneiro 2017 – RS; Concurso SABA 2020 – RS; Concurso Vento Leste 2020 – SP; Revista Inventário 2020 – BA; Revista Mistério Retrô nº 5 2021 – SP; Prêmio Off Flip de Literatura Paraty 2021 – RJ. Meu livro de contos será lançado pela editora Patuá, no segundo semestre de 2021.

mais diversas pessoas, fazendo com que diferentes situações impactem os mais variados públicos, em uma só apresentação. Uma tentativa de fazer um teatro de qualidade e popular: para todos os públicos e idades.

Grande parte desses trabalhos<sup>4</sup> tiveram a direção de Epaminondas Reis, que muito me ensinou em seus processos caóticos (e brilhantes) e que tem no trabalho do ator um de seus pilares. Para o diretor, a atuação verdadeira surge quando desconstruímos os vícios e caminhos já trilhados pelo ator e é nesse “salto no escuro” que está o novo. Epaminondas me fez perceber que com a dramaturgia não é diferente. Assim, em nossos processos, juntos promovemos uma constante reformulação de textos e cenas, em todos os momentos da montagem – mesmo após a estreia do espetáculo.

Durante os últimos anos, em meu exercício como dramaturgo, eu aprendi que o teatro só começa quando se corta uma parte do texto. O ato de modificar uma história já pronta cria uma inquietação que deve ser respondida pelos artistas envolvidos. E de inquietação em inquietação, o processo de ensaio apresenta novas saídas e entradas. Por isso mesmo, sou um dramaturgo que propõe mais ideias do que uma dramaturgia pronta. Escrevo textos estruturados, mas criados com espaço a serem preenchidos, cortados, moldados, modificados, ressignificados. Se os artistas – e, principalmente, os atores – não se apropriam desse material textual, o teatro não acontece. Dessa forma, estamos o tempo inteiro, a cada dia de ensaio, adaptando histórias e refazendo trajetos.

Penso que uma das formas de olhar para a função do dramaturgo, hoje, é justamente nessa sensibilidade de pensar em caminhos e também oferecer liberdades. Faço um paralelo com as “ruínas” – como no poema homônimo do escritor Manuel de Barros (2010), que propõe a seguinte reflexão: a ruína é uma construção ou uma desconstrução? Penso na dramaturgia dessa maneira: o tempo todo estamos construindo e desconstruindo e é justamente o processo de criar

---

<sup>4</sup> Como dramaturgo, tenho dez roteiros originais escritos e encenados, são eles: “Abra-carta-abra” (2014), na cidade de Ouro Preto/MG; “O gol não valeu!” (2015) – Grupo ZAP 18, (pelo qual, em março de 2017, ganhei o 3º Prêmio Copasa Sinparc por Melhor Texto Original Infantil); “Carvão” (2017) – Cia Drástica (Indicado como melhor espetáculo de 2018 no 4º Prêmio Copasa Sinparc); “O homem vazio - na selva da cidade” (2017) – Grupo ZAP 18; “O negro conta”(2017) – Grupo Bataka (vencedor do 2º Prêmio Leda Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte, na categoria Montagem Cênica); “A casa de Helena” (2018) – cena com o Grupo Atrás do Pano, em Ibirité/MG; “Ensaio para a morte” (2019) – Núcleo de Atuação e Pesquisa; “Quase Árvore” (2019) – espetáculo do grupo Atrás do Pano, Nova Lima; “Heitor” (2020) – Grupo Contracena; “O Verme” (2021) – solo como o ator Epaminondas Reis, Núcleo de Atuação e Pesquisa. Participei como dramaturgo no “Janela de Dramaturgia – Edição Especial” com o texto “Boleta Burguer”, que foi publicado no livro “Por quê?: teatro para infâncias e juventudes” (2019), da Editora Javali.

e quebrar que interessa e não um texto fixo, marcações fixas, atuações fixas, objetos fixos. A vida é dinâmica e assim também podem ser o teatro e a dramaturgia.

A parceria com Epaminondas Reis começa no final do ano de 2016, com a adaptação de um conto de Dostoievski para o teatro. Em uma tarde de outubro, o diretor me ligou entusiasmado com o conto fantástico que acabara de ler. Ele dizia ver uma boa possibilidade de montagem para o teatro, devido a uma “teatralidade natural e absurda” do escrito de Dostoievski.

Após três meses de intenso trabalho de reescrita da obra literária para um roteiro dramático, nós fizemos uma leitura dramática. Apesar de esse ser um projeto que permanece inédito, a proposta de fazer a transposição de livros para o palco me mostrou uma possibilidade fértil de trabalho para o teatro; assim também como as escolhas, angústias e caminhos trilhados para essa travessia. Essas foram algumas dúvidas naquele processo:

*Como trabalhar com a voz do narrador nos personagens? É possível incluir um narrador em cena? Como fazer a condensação da história em um número possível de eventos? Como limitar as vozes contidas no texto em um número limitado de atores? O que fazer com os personagens secundários? Como abordar o fantástico (de forma realista, surrealista, abstrata)? Como pode ser feita a passagem de tempo na história? O que está no conto que pode ser trabalhado sem falas, diálogos ou monólogos?*

O desafio de adaptar o autor russo para um roteiro dramático me fez pensar com mais atenção na conexão entre literatura e dramaturgia e como a minha produção para o teatro também era contaminada pelos meus escritos e de diversos autores, que não necessariamente escreviam para os palcos. Dentro desse movimento, percebo como adaptei a minha própria obra (como o caso da dramaturgia do espetáculo *O gol não valeu!*, que surgiu do meu conto *Guaxupé F.C.*) e também da obra de outros autores (como em *Carvão*, texto autoral fortemente inspirado na obra literária e dramática do escritor francês Jean Genet).

Foi desse interesse, profissional e pessoal, em aprofundar no estudo de adaptações literárias para o teatro que surgiu essa dissertação de mestrado. Somado a isso, existe o desejo de resgatar uma parte do trajeto de meu pai e da primeira fase da Companhia Sonho & Drama, influente grupo de teatro de Belo Horizonte na década de 1980, que teve em apropriações de obras literárias para os palcos um de seus pontos fortes. Assim, traço um caminho, onde a jornada de meus pais na arte também se mistura com o meu nascimento e a minha jornada artística, agora, resgata o que me parece ser uma das principais montagens do teatro mineiro: *Grande Sertão: Veredas*, da obra de Guimarães Rosa. Algo como um círculo que (quase) se fecha.

## 1.2. A trajetória de Carlos Rocha

### 1.2.1. Três portas da arte: circo, literatura e teatro

O meu pai, Carlos Augusto Ribeiro Rocha, nasceu no dia 01 de janeiro de 1953, em Belo Horizonte, filho de Horácio Ferreira Rocha e de Adalgisa Ribeiro Rocha – que tiveram dez filhos. O meu avô Horácio, de origem ouro-pretana, veio de uma situação difícil: negro, pobre, filho de mãe solteira, que por uma fatalidade morre no parto. O menino passa a ser criado pela família da mãe, em situação de pobreza, ao lado de uma irmã, cujo nome era Nair, na época, com cinco anos, e que, no transcorrer da vida, passa a ser quase a sua mãe. Aos 14 anos, analfabeto, sem nunca ter colocado um par de sapatos nos pés, vem sozinho para Belo Horizonte, onde trabalha inicialmente como ajudante de pedreiro – e antes dos 20 não só já era considerado um bom pedreiro, como havia conseguido a façanha de aprender a ler e escrever cursando o primário.

Horácio rapidamente ascende ao posto de mestre de obras e um tempo depois resolve entrar para a Polícia Militar, onde aprende a dirigir e alcança a patente de sargento – nessa condição, foi motorista de Juscelino Kubitschek enquanto prefeito de Belo Horizonte. Tempos depois, deixa a Polícia Militar e volta a trabalhar como mestre de obras, mais tarde resolve virar motorista de taxi – que é como se aposenta. Morre de infarto prematuramente aos 57 anos; o que obriga Carlos a começar a trabalhar e a assumir a função de responsável pelo sustento da família aos 17 anos de idade, no ano de 1970.

A minha avó paterna Adalgisa, filha de uma portuguesa chamada Dona Fernandina e um brasileiro, é de origem sabarense. Este meu bisavô materno, de quem meu pai herdou o nome, era uma pessoa que tinha ligações com a área da cultura na cidade – pelo que se sabe difusamente, ele empreendia a instalação de uma espécie de ‘barca cultural’ que percorreria a Lagoa da Pampulha, recém-criada por Juscelino Kubitschek.

As primeiras influências artísticas do menino Carlos Rocha têm uma pitada de seu avô materno pelo curto período em que conviveu com ele; mas principalmente da presença dos antigos dramas de circo aos quais assistiu durante toda a sua infância no bairro da Serra, em Belo Horizonte. Bairro que se mantém em histórias, relatos e escritos de hoje e sempre em que Carlão (apelido de Carlos Rocha) recorda de suas travessuras.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Histórias essas que me inspiraram a escrever o conto “Guaxupé F.C.” que foi o pilar para a construção da minha primeira dramaturgia para o teatro: “O gol não valeu!” (2014), pelo qual ganhei o prêmio de Melhor Texto Original Infantil, em 2017.



Na década de 1960, eram comuns apresentações teatrais em lonas de circo, espalhadas pelos bairros da cidade de Belo Horizonte. Ora, foi a magia do circo que instigou em Carlos Rocha o desejo pelo teatro. Contudo, Carlos assistia apenas aos ensaios, durante o dia, em geral não podia assistir à noite os espetáculos que acabavam tarde e seu pai não o deixava ir sozinho. Contudo, a desobediência era sempre uma opção para o menino, que bolava estratégias para sair de casa sem ser notado.

No tempo de ginásio, a sua grande influência foi um professor de história que o incentivou à leitura e lhe ensinou o caminho das bibliotecas, cujo trajeto virou prazerosa rotina, percorrida com assiduidade. Carlos ia a pé do bairro da Serra ao centro da cidade. Começou lendo obras conhecidas, depois passou a investigar os corredores da biblioteca por conta própria. Assim, descobriu as estantes e seções de livros de teatro, literatura e arte, aos 13 anos.

Aos 18 anos, após a morte do pai, já trabalhando no escritório de contabilidade de seu tio Gil, comprou uma máquina portátil de datilografia e, sem aviso ou permissão de ninguém, Carlos Rocha começou a escrever textos teatrais sobre assuntos variados. Uma de suas primeiras dramaturgias contava a saga da filha de uma lavadeira que lavava roupa para sua mãe, e que era conhecida no bairro por esconder seus filhos recém-nascidos no mato para encontrar-se com um novo namorado e arrumar mais filhos – que largava para a mãe criar. Os escritos tinham uma relação com histórias que circulavam pelo bairro da Serra. Apesar de sem remorso descartar os seus primeiros roteiros, Carlos viu nesse início uma possibilidade de exercício. Ver, pensar e escrever teatro já fazia parte de sua vida.

Era notório o seu interesse pelo teatro e as artes, contudo, Carlos Rocha ainda carregava a responsabilidade de sustento financeiro de sua família, o que o fez ingressar em diversos trabalhos informais e que, após alguns anos, firmou-se em uma agência de comunicação. Aos 23 anos, Carlos Rocha trabalhava na Norton Propaganda e frequentava um escritório de produção artística localizado no Edifício Maletta, chamado Efeito (que depois mudou o nome para Tempo Produções). A produtora tinha a música como o seu principal atrativo e foi lá que ele participou da vinda, pela primeira vez, do sambista Cartola à cidade de Belo Horizonte.

Foi pelo contato com a Produtora Efeito que Carlos Rocha conheceu Eid Ribeiro, que estava com o espetáculo “Risos e Facadas” apoiado pela produtora. Carlos Rocha já conhecia os trabalhos de Eid para teatro e logo criaram afinidade – o que viria a se tornar uma parceria profissional e pessoal dentro e fora do teatro. Foi lá também que ele conheceu Rodrigo Leste, que o convidou para integrar o elenco de seu espetáculo infantil. Diante de sua relutância, ele propôs que Carlos Rocha acompanhasse uma semana de ensaios com eles; foi e acabou ficando.

Assim, meu pai teve seu “começo tardio no teatro”, segundo o próprio, aos 23 anos. Fato que mostra que em 1977, não havia a necessidade de cursos técnicos ou faculdades para a formação no teatro. Teuda Bara, Carlos Rocha e muitos outros artistas eram formados no contato prático com os grupos e suas montagens, sendo esse um traço marcante de toda uma geração de artistas de Belo Horizonte e do Brasil da década de 1970.

Em sua estreia em 1977, Carlos Rocha interpretou o personagem Cabo Ruço do espetáculo infantil *Quem Roubou a Perna do Saci*, com direção e autoria de Rodrigo Leste, do Grupo Pinta e Borda. Essa aventura com o Pinta e Borda durou quase um ano, com temporadas em Belo Horizonte, no interior de Minas Gerais e Salvador (Bahia).

Em 1978, logo após a experiência com o diretor Rodrigo Leste, Carlos Rocha foi convidado a fazer o espetáculo farsesco *Triptolemo XVII*, de autoria de José Antônio de Souza – que teve um bom alcance na cidade e proporcionou viagens pelo interior de Minas Gerais e Brasília. Em seu retorno para Belo Horizonte, ainda no ano de 1978, Carlos Rocha se aventurou em duas experiências como ator com Eid Ribeiro: a leitura/semi-montagem de *Delito Carnal*, durante a Semana do Proibido, e um vídeo experimental intitulado *Banquete Antropofágico*, baseado em Oswald de Andrade – direcionado ao velho Cine Theatro Brasil, localizado no centro de Belo Horizonte e que na época era somente utilizado como cinema.

Depois desse período em cena como ator e apurando o seu olhar de cena, ele se arriscou em sua primeira direção de uma peça teatral: *A conquista do dia*, uma montagem sobre alguns contos indígenas brasileiros e destinada ao público infantil. Nesse espetáculo, trabalhou como dramaturgo, ator e diretor. Sua estreia aconteceu em 1978, com temporada no teatro Marília, em Belo Horizonte.

Assim, Carlos Rocha *entrou três vezes no mundo da arte*: pela porta do circo (na infância), da literatura (a partir da adolescência) e do teatro (no início da vida adulta). Cada uma dessas artes afetaria sua visão como homem das artes.

### 1.2.2. O surgimento da Cia Sonho & Drama e o Teatro de Grupo

No final da década 1970, a cidade de Belo Horizonte vive uma efervescência cultural, marcada pela ascensão de uma nova geração de artistas que problematizam o fazer teatral, propondo mudanças não apenas na cena, mas na própria forma como os artistas se organizavam. Cabe dizer que tudo isso ocorria no momento em que o país ainda atravessava os duros anos da ditadura militar, quando artistas tinham que lidar com a perseguição, a repressão, o controle e

a censura de suas obras. Nesse contexto, em 1978, Carlos Rocha escreve e distribui entre a classe artística de Belo Horizonte um texto intitulado: *SER OU NÃO SER? – Teatro de grupo ou tarefa?*, um misto de manifesto e reflexão sobre o trabalho de grupo na cidade e no país, que se posiciona a favor de um Teatro de Grupo, engajado em seu trabalho e formação: "qualquer inovação que tive notícias, quanto à linguagem teatral, e da possibilidade de verdadeira profissionalização, só foram possíveis através do **grupo**. É realmente quem traz as novidades. Assumamos a radicalidade artística!". (ROCHA, 1978, negrito do autor).

Para Carlos Rocha, o trabalho de grupo é antes de mais nada uma postura pessoal, política e artística frente ao teatro – e em consequência à cultura e à política cultural na cidade e no país. A distinção que ele faz em seu texto é entre trabalho de grupo e tarefa. O primeiro termo propicia discussões artísticas e não artísticas, estudos sobre teatro e outras áreas, pesquisas, tempo mais adequado para as montagens, divisão mais igualitária dos recursos auferidos, participação ampla em todos os aspectos da produção e da criação do espetáculo, comprometimento e desenvolvimento de linguagem, aprimoramentos individuais em todos os níveis (da atuação, da encenação, da cenografia, da iluminação, do figurino e objetos de cena, do uso do espaço cênico e da dramaturgia). O segundo termo, a tarefa, é praticamente o oposto disto – com raríssimas exceções. Seria um ajuntamento de pessoas para, em geral em um tempo exíguo, realizar uma tarefa – a montagem de um espetáculo.

Fernando Mencarelli (2015) salienta a importância da formação do Teatro de Grupo em Belo Horizonte:

Pioneiros de um movimento novo, o de Teatro de Grupo, o Grupo Galpão, a Cia Sonho e Drama e a Cia Absurda irão se tornar a referência de um novo modo de produzir e criar, pautado por uma correlação entre ética, estética e técnica. Ao se organizarem sob a forma de cooperativas, os grupos ganhavam autonomia e inauguravam novas formas de relação tanto na produção quanto nos processos criativos. (MENCARELLI, 2015, p. 4).

Mencarelli conclui que a geração do Teatro de Grupo de Belo Horizonte, ocorrida nos anos 1980, proporcionou um trabalho de formação e renovação na cena teatral mineira, formando um polo cultural com métodos próprios que influenciariam as gerações seguintes. Assim também afirma Maria da Glória Ferreira Reis (2005), cujo argumento reflete como a formação de grupos pavimentou uma base sólida de pesquisa e aprofundamento artístico no Brasil e buscou uma profissionalização de seus integrantes, em sua maioria artistas amadores (que não tinham o seu sustento na arte).

Com o intuito de aprofundar as discussões, os estudos e os experimentos, foi fundada em 1979 a Cia. Sonho & Drama Fúlias Bananas, tendo como integrantes: Teuda Bara, Luiz

Maia, Adyr Assumpção, Hélio Zollini, Nely Rosa e Carlos Rocha. O grupo ficou mais conhecido na cidade, entre seus pares/artistas, pela segunda parte de seu nome (Fulias Bananas); uma menção satírica aos shows para os turistas americanos, chamados, na década de 1970, de *Banana's Folies*. Esse traço cômico e irreverente mostrava marcas de um novo movimento artístico, inspirado na postura antropofágica que se apropriava de elementos da cultura e os ressignificavam.

A ideia inicial do núcleo era criar uma montagem, mas o interesse nos estudos e discussões internas foi ganhando força entre os integrantes. Os encontros da companhia aconteciam em uma sala no segundo andar do prédio da antiga FAFICH em Belo Horizonte. Foi ali que a companhia deu início a mais de um ano contínuo de trabalho, com cada integrante conduzindo uma frente de pesquisa sobre autores do teatro contemporâneo. Uma nova ideia de teatro ganhava o mundo, tirando o domínio da palavra e do texto com o foco central das representações. Ora, o grupo vislumbrava uma visão da cena autônoma com novas ideias para a cenografia, a espacialidade e principalmente a iluminação cênica, à qual Carlos Rocha atribui grande valor em suas montagens. O grupo utilizaria o uso de focos (em contraposição às tão comuns 'gerais'), com variações de ângulos (frontais, pinos, contras, laterais e diagonais), com o uso de recortes e de gradações de intensidade, além da incorporação de fontes alternativas (como velas, fogueiras, tochas, lanternas, etc.) – que sempre funcionaram como forte viés cenográfico em todas as suas montagens.

Em seus escritos, entrevistas e diários é notória a marca política que a companhia passa a adotar. Isso mostra, também, que existia uma rivalidade entre o “novo” e o “velho” teatro da cidade. Em entrevista no ano de 1985 para o jornal Estado de Minas, em matéria assinada pelo jornalista Marcelo Procópio, Carlos Rocha fala que o projeto da Sonho & Drama era “pegar a cidade pelo peito, com duplo sentido: de sedução e de briga, oferecendo qualidade ao público e tentando romper com o desinteresse do público, imprensa e falta de apoio oficial”. Mas avisava que “se não houver união da classe nada se resolverá”. (PROCÓPIO, 1985, p. 35).

Contudo, os rumos desse núcleo mineiro de estudo e pesquisa teatral sofreriam uma reviravolta por um fato ocorrido em 1979. Naquele ano, passou pela cidade de Belo Horizonte a montagem do Teatro Oficina do recém retornado do exílio José Celso Martinez Corrêa – diretor, ator e dramaturgo referência do núcleo mineiro. A convite de José Celso Martinez, o núcleo do *Fulias Banana* integrou o “Ensaio Geral do Carnaval do Povo”, ação teatral de coro que ganhava as ruas, fábricas e sindicatos. A ideia da ação teatral era fazer as pessoas que transitavam no local se integrarem a uma grande marcha carnavalesca coletiva, tendo durante esse movimento uma inversão proposta pelos atores: o público assumia o protagonismo desse

carnaval e os seus atores viravam os seus espectadores. Toda ação acontecia sem nenhuma marcação prévia ou ensaio e o grande coro de artistas contava em sua maior parte, com atores jovens de várias partes do país, dando mais uma vez o aspecto coletivo do experimento. O núcleo do *Fulias Banana* participou, em 1979, das apresentações tanto no DCE da UFMG, quanto nas apresentações de rua em Belo Horizonte. Ao final, a trupe paulista levou três integrantes do grupo mineiro para São Paulo: Adyr Assumpção, Hélio Zollini e Teuda Bara. Carlos Rocha e Luiz Maia decidiram não ir. Nely Rosa, que não havia feito o trabalho, nessa altura já não fazia mais parte da companhia.

Apesar de Carlos Rocha seguir seus estudos dentro do teatro, o ano de 1980 foi um período de hiato para a companhia. Porém, em 1981, ele procura Luiz Maia com a proposta de rearticular a companhia e realizar um espetáculo. Para a sua primeira estreia, a companhia escolheu a montagem do romance *O Processo*, do escritor austríaco Franz Kafka.

Cabe entender que apesar de não ser a regra na cidade de Belo Horizonte, as montagens de textos literários se tornariam uma prática comum para a Cia. Sonho & Drama e também para os novos grupos do teatro nacional, que buscavam novas linguagens em cena. No Brasil, tal prática não era nova, já havia sido utilizada por muitos grupos e encenadores. Para a geração dos anos 1970, um exemplo marcante foi a montagem de *Macunaíma*, da obra de Mário de Andrade, conduzida pelo diretor paulista Antunes Filho, em 1978.

A montagem de *O Processo* contou com a dramaturgia e direção de Carlos Rocha e com os atores: Cida Falabella, Bernardo Mata Machado, Gil Amâncio, Paulo Lisboa e Luiz Maia. Uma união por afinidades artísticas, já que essas eram pessoas que a dupla, Carlos Rocha e Luiz, já admiravam e com as quais desejavam trabalhar. O núcleo foi convidado não só para a montagem, mas para integrar o grupo, que nessa nova fase passou a assinar apenas: Cia. Sonho & Drama.

Dessa união, surgiu não só uma companhia, mas Carlos Rocha e Cida Falabella formaram uma família: com várias montagens, ensaios, três filhos e um caminho artístico do qual me orgulho de fazer parte e de poder rever nessa travessia.

### 1.2.3. Um breve olhar para o espetáculo *O Processo*, da obra de Franz Kafka

*O Processo* foi a primeira encenação desse novo núcleo intitulado Cia Sonho & Drama, e também, segundo os diários de Carlos Rocha, “a primeira montagem de um espetáculo da

cidade em espaço alternativo”<sup>6</sup> – a, então, Sala Multimeios da Biblioteca Pública Estadual Luís de Bessa, localizada próxima à Praça da Liberdade. Além das dificuldades econômicas de um grupo que acabara de se formar, o núcleo tinha que lidar com a censura (ainda instaurada no Brasil) e com a insegurança da classe artística a respeito do trabalho teatral em grupos. Somado a isso, existia uma certa desconfiança sobre a montagem de Kafka, um autor tido por difícil, sombrio, ambíguo, desconhecido e até elitista. Mas para a companhia a obra de Kafka falava diretamente a eles, não apenas como crítica social contra o abuso de sistemas autoritários que controlam as vidas de seus cidadãos, mas em sua abordagem sobre a impotência do indivíduo em relação ao seu próprio destino, perante ao absurdo da vida e sua existência.

O romance *O Processo* de Franz Kafka apresenta a premissa de um homem (Josef K) acusado de um crime que nunca lhe é revelado. Arrastado por uma sequência de burocracias e episódios perante a justiça, o Senhor K no final é morto, “como um cachorro”, sem muita explicação. Diferente de obras que fogem do plano da realidade que conhecemos, *O Processo* não cria uma dimensão irreal ou outro mundo, mas dialoga com o que existe de estranho e bizarro no mundo que também habitamos.

A convicção da companhia na montagem se mostrou acertada; a peça teve temporadas em Belo Horizonte, Curitiba e Salvador e após boa recepção do público e crítica, o espetáculo *O Processo* venceu o Troféu João Ceschiatti, na categoria Melhor Texto Mineiro Montado, além de projetar o grupo no cenário teatral mineiro. Essa repercussão é abordada pela dissertação de minha mãe Cida Falabella, *De Sonho & Drama a Zap 18: a construção de uma identidade* (2006, orientada pelo Dr. Maurilio Andrade Rocha, que cita a reportagem de Bernardes (1981) sobre o espetáculo:

Acho o trabalho muito importante por vários motivos. Inicialmente porque o jovem grupo não esperou as senhas do Rio ou de São Paulo, neste novo momento, para fazer uma montagem nova, criativa. Depois, porque abrindo-se ao experimentalismo, o Sonho & Drama não se deixou levar pela euforia da forma, da mera pesquisa de linguagem, como é comum acontecer - e também saudável, por que não? - mas, aplicou forma/pesquisa a um conteúdo, numa proposta politizada, mas não didática ou panfletária. Lúdica, como é bom ao teatro, à arte. (BERNARDES, 1981, p2 *apud* ROCHA, 2006).

Em seus diários, Carlos Rocha relata que a montagem foi estruturada tendo Bernardo Mata Machado interpretando o protagonista Josef K e os outros quatro atores (Cida Falabella,

---

<sup>6</sup> Apesar de a Cia. Sonho & Drama ter tido um importante papel nas montagens da cidade na década de 1980, ocupando espaços alternativos e fugindo de formatos clássicos, tal afirmação não se mostra verdadeira. O Teatro Experimental de Jota Dangelo já havia fugido do formato palco italiano em montagens no início da década de 1970, em Belo Horizonte.

Luiz Maia, Gil Amâncio e Paulo Lisboa) interpretando vários outros personagens. O conceito central de linguagem era de que toda a sala representava uma grande teia de aranha (a justiça) onde Josef K tinha sido fígado, e o espetáculo, um ritual em que ele seria, ao final, executado.

A companhia dispunha de pouquíssimos refletores (todos de 500W) e uma mesa relativamente precária, mas a iluminação tinha grande importância para a construção do clima do espetáculo e de suas passagens de cena. Tendo os atores se auto iluminando com lanternas e velas, corroborando com a proposta estética do grupo de uma cena misteriosa, pouco nítida para os espectadores. Eram utilizadas duas escadas (de duas pernas) e duas tábuas compridas para representar quase todos os espaços cênicos da trama, além de algumas cortinas de filó que representavam portas ou pontos de passagem.

Carlos Rocha relata que a concepção dos capítulos do livro potencializava muito as possibilidades cênicas. Em sua opinião, já havia várias sequências no livro com “cara de cena”, que traziam “uma teatralidade já dada”. Corroborando com essa ideia, o crítico teatral Sábado Magaldi (2001), em seu ensaio *Kafka no palco*, argumenta que a trajetória do autor austríaco por muitos momentos esteve ligada ao teatro. Sobre o romance *O Processo*, ele diz:

Um processo, conduzindo a julgamento, traz em si muito de teatral. Não são poucas as peças que fundamentam sua trama no desvendamento de um caso jurídico, em que o conflito se estabelece através da acusação e da defesa. Existe aí um núcleo dramático espontâneo, capaz de atrair todo o tempo o interesse do espectador. Na obra kafkiana, além desse elemento, outro, mais próximo das raízes do teatro ocidental, logo chama a atenção: o romance começa com uma frase que dá a medida de uma força superior, atuando sobre o destino do protagonista”. Esses são os termos: “Alguém deve ter caluniado Josef K., pois sem que ele tivesse tido feito qualquer mal foi detido certa manhã.” (MAGALDI, 2001, p. 322).

Magaldi (2001) destaca que a obra de Kafka influenciou autores como Beckett, Adamov, Ionesco e confirma a importância de *O Processo* como uma das principais obras que influenciaram o teatro de vanguarda.

Em seus diários, Carlos Rocha diz que a relação entre texto literário e texto dramático não foi das mais difíceis. O verdadeiro desafio para a companhia era como articular a montagem no novo espaço ocupado que era formado por plateias laterais, com uma estrutura retangular de um galpão e espaço cênico que não se assemelhava com a caixa preta, como nos tidos teatros tradicionais. Tais espaços apresentavam diversas dificuldades técnicas: iluminação, som, cenografia, acomodação do público. Contudo, tal experiência promovia maior aproximação dos espectadores e atores. Carlos Rocha cita em seus escritos que o uso desses espaços – que não foram inicialmente planejados para se apresentar teatro – era novidade não só para o público, mas também para os artistas da cidade de Belo Horizonte, por muito tempo acostumados com

o formato de palco italiano – que faziam um jogo seguro e pouco arriscado de encenações. Em relação ao processo dramaturgico, a dificuldade entre o texto literário e o texto dramático se daria na próxima montagem: *A Metamorfose*.

#### 1.2.4. Um breve olhar para o espetáculo *A Metamorfose*, da obra de Franz Kafka

Sabendo da boa repercussão do espetáculo *O Processo*, o *Goethe Institut* de Belo Horizonte, em 1983, abriu conversas com a Cia. Sonho & Drama para uma remontagem do espetáculo, para as comemorações do centenário de nascimento de Kafka. Contudo, Carlos Rocha, que conduzia as conversas da companhia com o instituto, disse que aceitava a proposta sob uma condição: que o instituto também patrocinasse a montagem de *A metamorfose* (também obra de Franz Kafka), que era para ele um desejo teatral anterior a *O Processo*. Depois de várias negociações, as partes fecharam esse acordo. Assim, em 1984, além da reapresentação em palco italiano de *O Processo*, estreou *A Metamorfose*. O espetáculo foi apresentado no novo espaço alternativo do Palácio das Artes, a Sala João Ceschiatti e fazia, como a primeira montagem, um uso não convencional do espaço cênico tradicional, em uma movimentação que extrapolava o palco italiano. O espetáculo, assim como o primeiro, teve temporadas em Belo Horizonte, Curitiba e Salvador.

*A Metamorfose* é uma novela escrita por Franz Kafka que narra a história de Gregor Samsa, caixeiro viajante, que, em uma manhã, despertou de um sono inquietante e se viu transformado em um monstruoso inseto, e por conta disso passa por grande angústia, ao se ver desprezado pela própria família.

Contudo, diferente da primeira montagem, *A Metamorfose* foi um imenso desafio para a trupe. Carlos Rocha refez por inteiro várias vezes a dramaturgia durante o período de ensaio; não ficando nem ele, nem os integrantes da companhia satisfeitos com nenhum dos resultados esboçados. A questão central para a Cia. Sonho & Drama já estava estabelecida de início e o principal problema era o dramaturgico: o desafio apresentado era como criar na dramaturgia a metamorfose de Gregor Samsa. Que monstruoso inseto era este? Essa era a questão central: como apresentar no teatro a mutação de um homem em um inseto? A companhia não trabalhava com o registro cênico do naturalismo ou do realismo, sendo assim, como encenador, Carlos Rocha não cogitava paramentar o ator com um figurino de inseto.

Em resumo, a companhia muito ensaiou, improvisou, mudou as direções do texto e mesmo assim não achava um caminho que agradasse. A angústia era grande pelo fato que o



espetáculo já tinha data e a companhia havia firmado um compromisso de estreia com o *Goethe Institut*. Carlos Rocha, em seus diários, relata que no ensaio geral obrigatório para a censura, já no teatro, ele reuniu os atores no camarim e comunicou sua decisão:

*Disse, para estupefato geral, que não estreariam aquele espetáculo. A peça estava uma droga. Nada conversava com nada na montagem. Era uma sequência de cenas ruins e desconexas. Como, naturalmente, estávamos todos de cabeça quente, propus que nos encontrássemos no dia seguinte na sala de ensaio. Então, reafirmando que não estreariamos 'aquilo', sugeri voltarmos a nos encontrar cinco dias depois, quando esperava ter uma proposta de como resolver aquele imbróglio. (Carlos Rocha, Diário de Bordo, 1981-1984)<sup>7</sup>.*

Depois do terceiro ou quarto dia em que só parava de trabalhar para dormir, lhe veio uma nova ideia. Com ela, Carlos reescreveu toda a dramaturgia e correu para a sala de ensaio. Os atores, que se mostraram no primeiro momento desconfiados e até desmotivados, toparam uma imersão. Após um mês de contínuo trabalho, estreava a segunda montagem da companhia: *A Metamorfose*.

O essencial da nova proposta era a compreensão de que a grande questão do texto de Kafka era a discussão entre humanização e desumanização. E que, ao contrário do que parece, o inseto não é o desumano – desumano é o próprio Gregor antes de virar bicho, a família e todos os outros. Sendo assim, Carlos inverteu, alegoricamente, a história para chegar no mesmo lugar que o autor. Atribuiu um tom farsesco para a montagem e transformou todos os personagens em palhaços tristes, menos Gregor que não se sabe porque se viu metamorfoseado em humano, depois de uma noite de sonhos inquietantes – e é, como no livro, rudemente repellido pela família.

Sufrimento à parte, *A Metamorfose* é um dos espetáculos preferidos de Carlos Rocha como encenador. Nos dias finais da montagem relatados em seu diário, Carlos Rocha destaca a delicadeza, a relação de proximidade com o público, o humor soturno que não busca o riso fácil, a ambiguidade cênica que conversa diretamente com a obra de Kafka.

Das duas obras de Franz Kafka montadas para o teatro, é possível destacar a importância dada pela Cia. Sonho & Drama a uma linguagem teatral expressa em cena de forma coletiva, levando aos palcos em uma escritura cênica criativa e livre, não se atendo a contemplar toda a fábula ou ser um perfeito retrato do livro. Carlos Rocha, em vários registros escritos, reafirma esse aspecto de “não correr atrás da obra”.

---

<sup>7</sup> A partir desse trecho, as citações do diário de bordo seguirão esse formato.

Na sequência de suas montagens, a Cia. Sonho & Drama continuou a utilizar a literatura para a sua criação, tendo, no ano de 1985, o desafio de levar para o palco o romance *Grande Sertão: Veredas*, da obra de Guimarães Rosa. Tal projeto constituía longo desejo da classe artística mineira – pela relevância alcançada pelo romance e notoriedade de seu autor. Porém, antes de aprofundar nos dados dessa montagem e no estudo da dramaturgia do espetáculo da companhia mineira, apresentarei uma breve biografia de Guimarães Rosa, sua vida literária e o impacto de seu romance.

### **1.3. Guimarães Rosa**

#### **1.3.1. Breve Biografia**

João Guimarães Rosa nasceu no dia 27 de junho de 1908, na pequena cidade de Cordisburgo, no interior de Minas Gerais. Fez nessa cidade seus primeiros estudos primários, já mostrando um interesse nas letras. Em 1918, aos 10 anos de idade, mudou-se para casa dos avós em Belo Horizonte, onde continuou seus estudos. Em 1930, formou-se em medicina na Universidade de Minas Gerais, exercendo a profissão no interior mineiro, em pequenas cidades nos distritos de Itaúna e Barbacena. Nesse mesmo ano, ele se casou com Lígia Cabral Pena e juntos tiveram duas filhas: Vilma e Agnes.

Durante esse período, além da forte observação dos elementos do sertão e do homem interiorano, Guimarães começou, de forma autodidata, o estudo de línguas estrangeiras. Esse interesse foi um dos pontos-chaves de sua obra e facilitaria seu ingresso na carreira diplomática, o que aconteceu em 1934, ao prestar concurso para o Itamaraty, na cidade do Rio de Janeiro. Em 1938, Guimarães Rosa separado de seu primeiro casamento, viajou para a Alemanha, onde ocupou o cargo de cônsul-adjunto na cidade de Hamburgo.

Durante esse período, conheceu a sua segunda esposa Aracy de Carvalho, também funcionária do Itamaraty. Em 1942, um fato histórico afetaria o seu destino: o Brasil rompeu relações diplomáticas com a Alemanha e passou a apoiar os Aliados da Segunda Guerra Mundial. Com isso, Guimarães, Aracy e vários outros brasileiros que se encontravam em solo alemão foram presos na cidade de Baden-Baden, conseguindo a libertação após quatro meses de intensas negociações.

Uma vez livre, Rosa seguiu para Colômbia, onde trabalhou na secretaria da Embaixada Brasileira, na cidade de Bogotá. Entre os anos 1946 e 1951, residiu com sua família em Paris,

consolidando a sua carreira diplomática. Durante o tempo em solo francês, Guimarães Rosa passou a escrever com maior constância, tendo grande visibilidade como escritor a partir dos anos 1950. Em sua volta ao Brasil, em 1951, assume cargos no Itamaraty. Em 1958, – já no auge de sua fama literária, é promovido ao cargo de ministro de primeira classe (cargo que hoje corresponde ao de embaixador).

Em 1963, Guimarães Rosa é eleito por unanimidade para a Academia Brasileira de Letras, mas somente tomou posse no ano de 1967. O escritor dizia temer a solenidade pelo impacto que poderia causar em seu coração. Parece que ele sabia o que falava, pois, no dia 19 de novembro de 1967, aos cinquenta e nove anos, João Guimarães Rosa morre de infarto, na cidade do Rio de Janeiro, apenas três dias após tomar posse como imortal das letras. Em seu último discurso, Rosa, em tom quase memorial, disse: “A gente morre é para provar que viveu”.

### 1.3.2. Vida literária

A trajetória literária de Guimarães Rosa teve o seu primeiro marco no ano de 1936 quando foi premiado<sup>8</sup> no concurso da Academia Brasileira de Letras, com uma coletânea de poemas chamada *Magma*, obra que só foi publicada após a sua morte.

Durante os anos, publicou alguns contos avulsos em revistas médicas, jornais e periódicos. Teve seu primeiro sucesso em *Sagarana* (1946), livro de contos desenvolvido por quase dez anos (1937-1946), que traz o ambiente do sertão mineiro em múltiplas vertentes.

Demoraria mais dez anos para que Rosa publicasse outra obra. Contudo, 1956 é um ano marcante em sua trajetória: em janeiro, o escritor publica a coletânea de contos *Corpo de Baile*, um conjunto de sete novelas, organizado em dois volumes onde o autor continua a representação local, como em *Sagarana*, mas apresenta uma linguagem ainda mais elaborada e experimental. Em maio do mesmo ano, Guimarães publica o seu primeiro e único romance, o aclamado *Grande Sertão: Veredas*. O livro teve impacto imediato e elevou o autor ao patamar de gênio literário. Em 1961, muito pelo impacto da obra *Grande Sertão: Veredas*, Rosa recebe o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra, oferecido pela Academia Brasileira de Letras. Por uma coincidência histórica, os dois mestres da prosa brasileira se cruzam: sendo 1908 o mesmo ano em que morreu Machado de Assis e nasceu Guimarães Rosa.

---

<sup>8</sup> Em relação a esse fato, as biografias divergem: algumas fontes dizem que ele foi o vencedor do concurso e outras dizem que ele ficou em segundo lugar. Contudo, *Magma* não foi publicado até a sua morte, pois o autor dizia ter um “desamor” pela obra.

Publicou em vida os livros: *Primeiras Estórias* (1962) e *Tutaméia – Terceiras Histórias* (1967), no qual o autor problematiza o infinito do livro, em uma escrita que não se acaba pelas infinitas saídas e entradas na obra. Após o seu falecimento em 1967, Guimarães Rosa teve as seguintes obras póstumas publicadas: *Estas Estórias* (1969), *Ave, Palavra* (1970), *Magma* (1997).

O momento histórico em que o autor estava inserido, o modernismo brasileiro “abriu caminho para uma expressão mais livre, sem o academismo, no retrato do país. Na mesma linha defendeu um estilo novo, bem brasileiro, rejeitando os padrões portugueses, na busca de uma expressão mais coloquial, próxima do falar do homem comum” (Cândido e Castelo, 1997, p. 223). Na segunda metade dos anos 1960 e principalmente na década de 1970, por motivos de ordem política, os escritores de prosa brasileira passam a registrar em suas obras a realidade, com as temáticas da violência nas relações humanas e do drama do indivíduo no período da repressão militar. Entra-se assim, numa fase anti-regionalista e anti-metafísica. Rosa não segue essa tendência, fugindo de uma estética realista e caminhando em outra direção; suas narrativas vão contra as imposições estéticas e ideológicas provenientes da história literária.

A obra de Guimarães Rosa é caracterizada pelo rompimento com as técnicas tradicionais do romance, na união do cômico, do poético e do mítico, em uma criação que une linguagem e sabedoria popular, com um alto grau de sofisticação estético unido pela sua inventividade com as palavras. Guimarães Rosa deixa significativa marca na literatura brasileira, sendo um dos principais autores do século XX, com reconhecimento mundial.

Grande parte dos críticos literários e estudiosos da obra de Guimarães Rosa, como Alfredo Bosi, Antônio Cândido e Maussad Moisés concordam que o ápice de sua carreira literária é marcado pelo lançamento de seu romance *Grande Sertão: Veredas* (1956). Como afirma Moisés (2019): “Estava-se, segundo se acreditava, perante um divisor de águas, ou, ao menos, a mais relevante criação ficcional dos nossos dias, que punha em crise a estética de 1922 e seus desdobramentos” (p. 416). A perplexidade da obra produziu, e ainda produz, vasta admiração por essa complexa narrativa, obra distinta de tudo que se produziu na época ou no passado.

Como a seguir abordarei a versão dramatúrgica de Carlos Rocha para o teatro, penso ser fundamental fazer uma sinopse da fábula contida na obra e comentar tudo que não é história dentro desse sertão múltiplo, na tentativa de apresentar elementos que julgo importantes, levados em conta para a construção da dramaturgia da Cia. Sonho & Drama.

### 1.3.3. *Grande Sertão: Veredas* (1956)

Antes de realizar uma análise do livro *Grande Sertão: Veredas*, penso ser prudente pontuar sobre a riqueza da obra e especialmente sobre a criação de linguagem de seu autor. Faço essa ressalva por entender que é muito difícil qualquer tentativa de sinopse ou uma breve análise que dê conta de tamanho universo que a obra apresenta, em suas diversas ramificações e possibilidades de aprofundamento. Contudo, penso ser válido o esforço, pois tal exercício pode ajudar ao leitor dessa dissertação (alguém que pode não conhecer o romance de Guimarães Rosa) e que através dessa descrição possa ter uma melhor compreensão para as páginas que seguirão, do trabalho da Cia. Sonho & Drama e da dramaturgia de Carlos Rocha.

#### 1.3.3.1. Sinopse da obra

Após a morte de sua mãe, Riobaldo passa a viver com seu padrinho Selorico Mendes, na fazenda São Gregório. Porém, por não admirar o homem, Riobaldo foge – descobrindo mais tarde que ele é o seu pai. Por indicação, Riobaldo vira professor e tem como seu primeiro aluno Zé Bebelo, um dos chefes jagunços. Com a convivência, Riobaldo inicia a sua vida de jagunço, sob a sua chefia. Contudo, Riobaldo se incomoda com as ambições políticas de Zé Bebelo, cujo plano principal é acabar com os jagunços. Assim, Riobaldo decide fugir.

Em suas andanças, Riobaldo se encontra com outros jagunços, entre eles Diadorim. Riobaldo se lembra dele, durante um episódio de sua infância, em uma travessia no rio São Francisco. Ele diz que nunca mais se aparta de Diadorim, criando um laço forte entre eles, de um amor proibido e reprimido pelas partes. Assim, Riobaldo troca de lado e passa a defender os interesses do respeitável chefe jagunço Joca Ramiro – que é pai de Diadorim. Junto aos jagunços, ele parte para um acampo, onde o bando de Joca Ramiro se prepara para enfrentar o bando de Zé Bebelo.

Após alguns embates entre as partes, Zé Bebelo é preso e vai a julgamento. Ricardão e Hermógenes pedem pela morte do inimigo, mas após as falas dos chefes jagunços, Riobaldo tem importante papel ao discursar em defesa de seu ex-chefe. A decisão de Joca Ramiro faz com que Zé Bebelo escape da morte e seja extraditado para Goiás, com a promessa de nunca mais voltar ao sertão.

Com a guerra contra os bebelos vencida, o bando de Joca Ramiro se divide. Guiados sob a chefia de Titão Passos, Riobaldo e Diadorim vão para fazenda próxima de Guararavacã.

Durante esse período, Riobaldo recorda da mulher com quem ele vai se casar: Otacília. Diadorim sente ciúme e gostaria que os dois não se envolvessem com mulheres durante o trajeto – pacto firmado, mas que Riobaldo descumpre, no decorrer da história.

No meio de uma vida tranquila na fazenda, um mensageiro traz o fatídico recado: Joca Ramiro foi assassinado. A partir desse momento, é organizado uma vingança contra os traidores Hermógenes e Ricardão. O bando é liderado por Medeiro Vaz, experiente chefe do sertão. Porém, no caminho, Medeiro Vaz fica doente e morre. Marcelino Pampa assume a chefia até a chegada de Zé Bebelo, que volta para vingar a morte de Joca Ramiro – que lhe salvou a vida, em julgamento justo.

Percorrendo o sertão, o bando de Zé Bebelo é surpreendido na fazenda dos Tucanos pelos inimigos, que encurralam a casa e matam os seus cavalos. Muitos jagunços morrem. A saída encontrada por Zé Bebelo é mandar bilhetes para os soldados pedindo ajuda. Riobaldo desconfia de traição de Zé Bebelo e sua ligação com o governo, perdendo o respeito por ele. Contudo, o plano de Zé Bebelo funciona e eles conseguem fugir.

Por todo o tempo, Riobaldo reflete sobre o seu amor pelo jagunço Diadorim, o que o leva a oferecer uma pedra de topázio como um símbolo de uma união. Porém, Diadorim recusa, querendo esperar até que a vingança esteja realizada.

Ao chegar nas Veredas-Mortas, Riobaldo sai pela noite para fazer um pacto com o diabo. A cena ambígua não evidencia se houve ou não o pacto; apesar de evocado por Riobaldo, o diabo não apareceu. Contudo, ao voltar para o bando, Riobaldo está diferente. Ele adota um novo nome: Urutu-Branco, e assume a chefia. Com a ascensão de Riobaldo, Zé Bebelo se vê forçado a deixar o bando.

Riobaldo pede para seô Habão para entregar a pedra a Otacília (a mesma que ofereceu a Diadorim), reafirmando o pacto de casamento entre eles. Nesse período, Riobaldo recruta mais homens e confirma sua posição como chefe conseguindo o triunfo de atravessar o Liso do Sussuarão, tarefa que antes Medeiro Vaz tentou e falhou.

Na sequência, o bando de Riobaldo rapta a mulher de Hermógenes e a faz de refém. A tão aguardada batalha começa nos Campos do Tamanduá-tão. O bando de Riobaldo encurrala e mata Ricardão. Entretanto, não existe sinal do bando do Hermógenes.

No meio da guerra, após ser informado, Riobaldo sai de seu bando, acompanhado por dois jagunços, para receber uma visita inesperada de Otacília. No caminho, Riobaldo decide voltar para o seu bando, com o pensamento em Diadorim. Os dois jagunços são ordenados a seguir o caminho. Ao retornar, Riobaldo encontra com Diadorim e fala de seus olhos verdes de forma carinhosa.

Na manhã do outro dia, começa o segundo momento da batalha final: o bando de Hermógenes surpreende a tropa de Riobaldo, com o ataque de uma posição inesperada. A luta sangrenta acontece no Paredão do Tamanduá-tão. Riobaldo, por ser chefe e bom atirador, é colocado no ponto mais alto da batalha. Entretanto, ele se sente fraco, com dores nos braços e desmaia, não podendo ajudar o seu bando. Na fase derradeira do embate, Hermógenes e Diadorim se matam, em luta de faca.

Ao acordar, Riobaldo é informado que o seu bando venceu a guerra contra os traidores. Porém, ele sente a dor da morte de seu amor proibido Diadorim. Para o enterro, a mulher de Hermógenes lava o corpo de Diadorim e Riobaldo descobre que Diadorim é um jagunço no corpo de uma mulher.

Com o fim da guerra, Riobaldo se despede da jagunçagem e segue para a fazenda para encontrar Otacília. No caminho, recebe a notícia que Selorico Mendes faleceu e deixou para Riobaldo larga herança. Contudo, antes de se casar com Otacília, Riobaldo visita a cidade em que Diadorim nasceu, descobrindo mais sobre a sua história.

Nesse caminho, Riobaldo reencontra Zé Bebelo, que desiste do sertão e quer ser comerciante e advogado na capital. Antes de se despedir, Zé Bebelo dá uma correspondência para Riobaldo entregar para o compadre Quelemém de Goiás, figura que Riobaldo cita durante toda a obra, servindo como uma voz de sabedoria e reflexão. No final, Riobaldo reflete “*O diabo não há! É o que eu digo, se fôr ... Existe é homem humano. Travessia*”.

#### 1.3.3.2. Sobre o romance: para além da história

*Grande Sertão: Veredas* é narrado pelo ex-jagunço Riobaldo Tatarana, protagonista do romance que conta por três dias as histórias de seu passado pelo sertão para um interlocutor não identificado – uma conversa com um doutor que recentemente chegou na fazenda em que vive, a quem Riobaldo se refere como “Moço”, “Senhor” ou “Doutor”, o qual não interfere em seu relato. Dessa forma, Riobaldo é o narrador-personagem que conduz o livro, em suas várias histórias.

Em uma narrativa longa, o homem revive os tempos em que foi jagunço em bandos que percorreriam o sertão de Minas Gerais, de Goiás, do sul da Bahia; lutando, matando e fugindo dos soldados do governo. A obra narra as divagações de Riobaldo, que ao rever o passado, propõe reflexões sobre a vida, tendo o conflito paradoxal de sua narrativa sempre presente, travando um constante embate: Deus e Diabo, Bem e Mal, realidade e mito, razão e intuição,

coragem e medo, ser e não ser. Como diz Moisés (2019): “Uma não exclui a outra; antes, uma é a outra. A fabulação de Riobaldo desdobra-se à luz do paradoxo” (p. 423).

O entendimento da ação e do tempo é complexo, pelo fato de o romance não ser dividido em capítulos, sendo a história contada como um todo, entrelaçada de forma não linear e misturando os seus acontecimentos em outras ordens. O tempo não corresponde a uma ordem cronológica, mas psicológica, antropológica e ficcional, na medida que Riobaldo avança e retrai em sua apresentação da história, aprofundando em camadas sobre cada um dos personagens e suas histórias no sertão. O enredo não linear é acrescido de fugas da história principal e de vários pequenos casos: como a história de *Maria Mutema*, que mata o marido e o padre sem motivação aparente – relato que pode ser visto como um conto avulso dentro do romance. Ora, sem seguir uma cronologia definida, Riobaldo, como em “um fluxo de consciência”, conta a sua “travessia”: da paixão pelo jagunço Diadorim ao confronto final contra os traidores.

Como aponta Moisés (2019), *Grande Sertão: Veredas* é obra de criação complexa, com linguagem marcante e que possui forma de novela de cavalaria como *A Demanda do Santo Graal* ou *Dom Quixote*. Contudo, revitaliza a sua referência e é narrativa inovadora por ter seus processos ligados às esferas do poético e do mítico, que entre ações apresenta conversas metafísicas de jagunços de um sertão que é universal como o mundo.

Antônio Cândido (1978) diz que sobre a obra é o primeiro grande livro metafísico da literatura brasileira, destacando que a representação local e a carga de pitoresco constituem apenas a primeira camada da obra, tendo dentro dela um universo fabuloso. Fugindo da associação fácil de romance regionalista, Antônio Cândido propõe uma nova categoria: “trans-regionalismo” ou “su-regionalismo” – assim como em surrealismo. O enraizamento profundo no cenário regional, pitoresco, com uma linguagem transfiguradora, moderna e que não se resume a fala regional tradicional; fenômeno também encontrado em outros escritores da América Latina: Gabriel Garcia Marques, Juan Rufo, Mario Vargas Llosa. O romance é metafísico por falar das grandes questões da humanidade: *Quem sou eu? Quem é você? Deus existe? E o diabo? O que é o bem? O que é o mal?*.

Alfredo Bosi (2003) classifica este tipo de romance como uma criação “mito-poética” (2003, p. 461), onde o novo e o velho caminham juntos através da linguagem que tudo transforma. O livro caminha como um constante paradoxo: é velho e vanguardista; obra de aguda modernidade, porém enraizada nas tradições; é real, surreal e mitológico; onde o sagrado e o demoníaco se encontram, tendo em uma de suas principais personagens a síntese de todas as ambiguidades: Diadorim (homem/mulher). Como característico das grandes obras, *Grande Sertão: Veredas* é cercado de mistérios, visões, possibilidades.



Em sua fábula, o livro pode ser dividido em dois principais movimentos: o primeiro é o conflito entre o bando de Zé Bebelo e os soldados do governo contra Joca Ramiro (junto a seus chefes jagunços: João Goanhá, Ricardão, Hermógenes, Joça Ramiro, Sô Candelário e Titão Passos). Após alguns combates, Zé Bebelo é capturado e julgado pelo tribunal composto por esses líderes chefiados por Joca Ramiro. Ele escapa da execução sendo exilado em Goiás, com a condição que não retorne mais para o sertão.

O segundo movimento é a vingança contra os traidores e surge depois de um período de inusitada paz no sertão. Uma nova guerra começa com a mensagem que anuncia a morte de Joca Ramiro pelos traidores (Hermógenes e Ricardão). Sob liderança de Medeiro Vaz e depois de Zé Bebelo – que retorna para vingar a morte daquele que lhe concedeu julgamento justo – o bando de Riobaldo e Diadorim luta contra os traidores. Essa guerra acaba com a morte dupla de Diadorim e Hermógenes, na batalha ocorrida no Paredão. Com o fim do embate, Riobaldo pode seguir uma vida fora da jagunçagem.

Pensar apenas na fábula contida no romance de Guimarães Rosa é uma visão limitadora. É justo no mítico, no poético e no metafísico – parte essa que não constitui a trama da história, mas que faz a condução da travessia – que mora parte fundamental de sua construção. Em seu romance, Guimarães Rosa retrata o sertão como algo maior que ele mesmo, travessia que não é apenas o início ou o fim da jornada de um jagunço, mas o trajeto de nossas vidas.

Para retratar essa obra é preciso ir além do sertão. Por tratar-se de um romance que transcende qualquer cenário, a mera representação da fábula não consegue caracterizar a essência da obra e toda a sua complexidade. Nessa direção, o diretor e dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra (2016a), em seu livro *Da literatura ao palco – Dramaturgia de textos narrativos*, propõe interessantes caminhos para adaptações literárias que não se baseiam apenas na retratação de uma história em cena e exploram os outros elementos contidos dentro da obra. A relevância deste estudo para esta pesquisa é sua aposta em uma análise detalhada de uma adaptação para o teatro, oferecendo um estudo do texto abordado e possibilidades para novas montagens e linguagens cênicas. Dessa forma, no segundo capítulo, discutirei os caminhos estabelecidos por Carlos Rocha e a Cia Sonho & Drama na travessia do *Grande Sertão: Veredas* para o teatro, abrindo a caixa de memórias da companhia mineira: traçando a metodologia de trabalho do grupo, dados históricos e matérias sobre a montagem, tendo como foco a dramaturgia e uma análise de sua construção.

## 2 – ANALISANDO O PERCURSO

### 2.1. A metodologia de ensaios da companhia

A Cia. Sonho & Drama entendia o tempo de ensaio como um grande laboratório para a prática e exercício do corpo, a compreensão do texto, improvisos em jogos cênicos, manuseio de objetos, exploração do espaço, criação da iluminação, elaboração de canções e trabalho de coro. Sendo assim, o trabalho desenvolvido nos ensaios era bem diversificado e contribuía diretamente para uma dramaturgia sempre em movimento: escrita por Carlos Rocha, mas feita coletivamente.

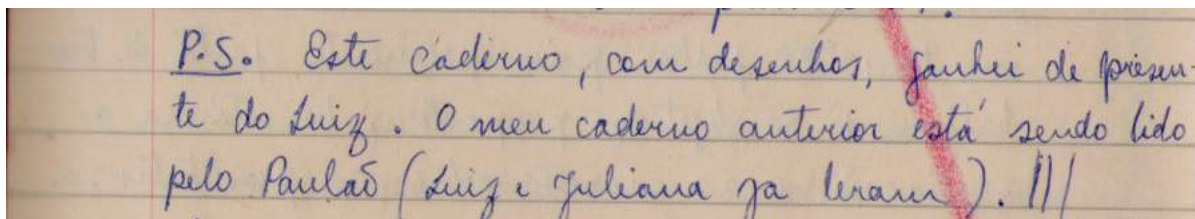
A leitura do acervo material da Cia. Sonho & Drama revela não apenas montagens isoladas, mas uma ideia de teatro; feito de forma coletiva e profissional, com rigor e uma metodologia, durante toda essa primeira etapa do grupo. Com um desejo de ser um núcleo artístico que atores, diretores e produtores acumulassem várias funções e responsabilidades. Como diz o diário de Carlos Rocha, “uma postura diante da cidade” para pensar o fazer teatral, junto com as políticas públicas. Comprometimento e ideia de um núcleo de trabalho teatral com várias frentes de pesquisa em suas montagens. Carlos Rocha por várias passagens escreve sobre “pegar a cidade pelo peito”, em um duplo sentido: de emocionar e sensibilizar, mas também de confrontar o que já estava estabelecido, sem medo do bom enfretamento pela cultura e por novas formas de se fazer teatro.

Baseado nos escritos no diário de meu pai, consigo ver que o grupo adotou uma forma de trabalho que fez parte das duas montagens anteriores, não como um método fechado, mas como um guia para conduzir seus processos. Comento agora alguns dos principais processos que eu percebi no estudo dos diários da companhia na montagem do espetáculo *Grande Sertão: Veredas*.

- Escrita de diários de bordo das montagens:

Durante toda a primeira fase do grupo, Carlos Rocha escreveu diários de bordo de suas montagens, não apenas para manter um registro histórico, mas serviam segundo ele mesmo, como um “assistente de direção” para o encenador pensar nos melhores jogos, preparar os ensaios, além de perceber o que funcionou ou não em cada etapa de suas montagens. Os cadernos eram compartilhados e lidos pelos integrantes da companhia.

**Figura 2** – Diário de Carlos Rocha, sobre a escrita de seus processos



**Fonte:** Foto de Francisco Falabella Rocha, arquivo da Cia. Sonho & Drama.

- Realização de trabalho corporal diário:

Seguindo uma lógica de revezamento dessa função, todos propunham exercícios de aquecimento, alongamento e trabalho com o corpo. Diariamente a companhia fazia exercícios e jogos que iam de simples caminhadas, a exercícios mais elaborados de ioga ou artes marciais, como é citado nos diários. Tais exercícios e jogos eram muitas vezes utilizados nas cenas, o que mostra que a companhia dava valor a expressão corporal como linguagem cênica.

- Trabalho horizontal e vertical:

A companhia tinha uma pauta de improvisação extensa e que se desdobrava por todas as fases da montagem. Não se definia de início qual seria a função de cada um nos espetáculos. Cada integrante improvisava, lia, sugeria, ensaiava papéis e cenas diversas até a definição do encenador, o que dava ao coletivo maior entendimento do todo e não só a concentração em um papel. Foi assim que Carlos Rocha e o coletivo definiram a relação de comediantes e atores. O diretor escreve:

*Estou trabalhando dentro de dois conceitos básicos: Trabalho Horizontal e Vertical. Fiz uma classificação de todos os personagens em Grupos (Jagunços, trabalhadores, Fazendeiros, Chefes Jagunços e Outros) e estamos desenvolvendo um intenso trabalho de improvisos para delimitação básica destes grupos de personagens (trabalho horizontal). Para depois que definirmos os personagens x comediantes aprofundarmos em cada um individualmente (trabalho vertical). (Carlos Rocha, Diário de Bordo, 1984-1986)*

Assim, o diretor trabalhava primeiro a criação coletiva e depois os acertos pessoais de cada comediante.

- Comediantes no lugar de atores:

Carlos Rocha implementa, logo no início do trabalho, o conceito de comediantes no lugar de atores, visando que eles, par além de representarem ‘de forma correta os seus

personagens’, exercitassem e dominassem a ideia de jogo, de estarem e não estarem ‘no’ personagem, invertendo a relação de subjugação do ator pelo personagem. Agora seria o ator que dominaria o personagem como um dos elementos de sua comunicação com o público. Nessa perspectiva, Pavis (1999) diz:

Ao contrário. L. JOUVET, na sequência de uma tradição teórica que remonta ao século XIX e a DIDEROT, sistematizou uma distinção implícita entre ator e comediante. O ator é capaz apenas de certos papéis que correspondem a seu *emploi* ou à marca de sua imagem; ele define os papéis em função de si próprio. O comediante desempenha todos os papéis, desaparece totalmente por trás da personagem, é um artesão da cena. A esta oposição acrescenta-se outra, a do ator considerado função dramaturgica, como protagonista da ação, e a do comediante, pessoa social engajada na profissão teatral e sempre sensível por trás do papel fictício que encarna. (PAVIS, 1999, p. 57).

Pavis (1999) argumenta que tal movimento pode se amparar em uma concepção coletiva de espetáculos que não responde apenas à vontade de um encenador ou dramaturgo, mas tem a sua força em um coletivo de ações que não seguem um roteiro definitivo, pois “o comediante reivindica sua parte de criatividade” (p. 57).

- O trabalho de texto do grupo:

Na primeira fase dos ensaios, a companhia leu coletivamente o romance. Em uma roda com todos os atores, lia-se em voz alta vinte páginas por dia. Após a leitura era comum uma roda de conversa sobre o conteúdo da obra. No caso de termos, cenas ou palavras de difícil entendimento, o grupo fazia uma pesquisa coletiva e cada um opinava acerca dos assuntos. Dessa dúvida, surgiu um mapa de termos e palavras que facilitava o entendimento da obra de Guimarães Rosa.

Um dos exercícios que o grupo realizava era chamado “Desengasga Lobo” que colocava um integrante da companhia no centro de uma roda sendo arguido por todos os integrantes da companhia sobre um personagem de *Grande Sertão: Veredas*. Tal jogo permitia um maior entendimento do coletivo sobre as principais figuras da obra e por vezes tomava horas de ensaio, sendo prática quase diária dos primeiros meses de ensaio da companhia.

Apesar da liberdade e caráter coletivo em relação aos rumos do trabalho, Carlos Rocha ao perceber que todo o improvisado e construção de cena era atrapalhada pela falta de textos decorados – e o enorme tempo que se tomava para memorizar o conteúdo durante os ensaios – firmou um pacto dentro da companhia: só se trabalhava nos ensaios com textos decorados. Há em seus escritos, em vários momentos, “puxões de orelha” pelo descumprimento do acordo.

Na leitura de todo o diário é marcante o estudo e análise do texto durante todo o processo de montagem de *Grande Sertão: Veredas*. Isso mostra que a companhia dava importante valor ao estudo do texto e das cenas em uma prática quase diária, assim como o seu entendimento de cada parte do roteiro antes de entrar em cena, revelando um cuidado para o entendimento da dramaturgia para propor atividades para além da palavra em cena.

- Teatro e ditadura:

Outro aspecto na preparação do texto era a censura vigente da época. No decorrer do diário, Carlos Rocha escreve que em 1985, por determinação legal, toda alteração no texto tinha que ser comunicada e aprovada pela censura.

Importante mencionar o contexto vivido: a ditadura militar no Brasil, infeliz página de nossa história que teve sua duração de 1964 a 1985, teve impacto profundo na forma de fazer e pensar o teatro no país. Os artistas do teatro brasileiro tiveram espetáculos proibidos, textos dilacerados pela censura, cerceamento da liberdade de expressão, além dos crimes ocultados pelo regime militar que prendeu e torturou vários diretores, atores e atrizes, durante esses agoniantes vinte e um anos de regime totalitário. Não por acaso, na década de 1960, surge no Brasil um teatro com forte viés político e questionador, que não se apoiava apenas nos clássicos universais, mas explorava os temas nacionais como a sua força dramaturgicamente, contestando a ordem vigente do período. Apesar da cruel perseguição feita pela ditadura aos artistas, podemos destacar o papel do teatro nacional como resistência ao regime: como arte contestadora que promovia a reflexão e o debate político, como aponta Figueiredo (2015). Dos vários artistas de teatro que lutaram contra a ditadura, cito quatro nomes desse período que influenciaram os estudos e as montagens da Cia. Sonho & Drama: Augusto Boal (Teatro de Arena), José Celso Martinez (Teatro Oficina), João das Neves (Grupo Opinião) e Jota Dangelo (Teatro Experimental).

Apesar de essa ser uma relação sempre desconfortável, Carlos Rocha relata em seus diários que durante a montagem de *Grande Sertão: Veredas*, a Cia. Sonho & Drama não teve tantos problemas com a montagem, que não foi considerado um texto de “temática problemática” pela ditadura. O regime autorizou sua exibição após ensaio geral exclusivo para o DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas – órgão de censura oficial na ditadura militar).

- Um teatro das essências:

Em *Grande Sertão: Veredas*, assim como nos dois últimos espetáculos da companhia, já estaria presente um conceito caro a todas as outras montagens: o minimalismo. Do figurino básico, da maquiagem básica, de objetos reutilizados com significados diferentes, da iluminação centrada no foco e não na luz geral, da cenografia mínima. E isto, influenciado pelos estudos que Carlos fez sobre o Nô, teatro clássico japonês, que é definido por Kusano (2013):

O enredo rarefeito e poético que privilegia apenas o sentimento que mais marcou o protagonista em vida, o palco casto, exceto pelas pinturas estilizadas de um pinheiro e bambus, a orquestra simples mas de grande expressividade acompanhada de música vocal (*yôkyoku*), a atuação contida ao extremo, as danças (*shimai* e *kusemai*) e as máscaras, todos despojados do supérfluo, relacionam-se como os elementos de um ideograma na composição do admirável nô, teatro das essências. (KUSANO, 2013, p. 7).

A busca de um teatro que procura expressar o máximo com o mínimo de movimentos, onde um pequeno ramo simbolizava uma árvore e um galho uma floresta inteira. Segundo Carlos Rocha, “três passos em cena significavam uma longa caminhada”. Esse poder de um teatro sucinto cujas montagens e cenas diziam muito. Baseado numa economia de recursos cênicos (cenários, acessórios, figurinos) e preenchendo esse vazio pela atuação e um aprofundamento da relação ator/espectador. A Cia Sonho & Drama tinha o minimalismo como uma de suas principais escolhas estéticas para as montagens de sua primeira fase.

- Questionar o conceito da quarta parede:

Em seus escritos, Carlos Rocha dizia que o desejo da companhia era interagir diretamente com o público, em suas várias formas: palavra, olhar, intenção. Contudo, não trabalhava com o conceito da quarta parede. Segundo Carlos Rocha:

*Não gosto e nunca trabalhei a partir do conceito da quarta parede. Ao contrário, sempre pensei o espetáculo enquanto uma conversa com o público – que não precisa se dar de forma óbvia, direta. Sempre trabalhei para que os atores/comediantes olhassem, percebessem e jogassem com o público. Não gosto muito da narração dentro do espetáculo. Já usei elementos de pontuação narrativa, como cartazes que marcavam a passagem do tempo – acompanhados de uma mesma vinheta – em O Processo. Acho interessante a forma narrativa, mas não, propriamente, para condução do espetáculo. Isto, a princípio, acho pobre. Mas há casos e casos. Pode ser que um espetáculo específico peça exatamente isto. (Carlos Rocha, Diário de Bordo, 1984-1986).*

Carlos Rocha não acreditava nessa parede imaginária que separa o palco da plateia, exigindo uma distinção brusca entre plateia e palco. A companhia não se alinhava com as tendências realistas e naturalistas:

O realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e plateia, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, *(re)teatraliza* a cena, ou força a *participação* do público. Uma postura dialética parece ser mais apropriada: existe separação entre palco e plateia e isso pode sofrer várias transformações, e ora eles estão apartados, ora juntos, sem que uma coisa elimine a outra, e o teatro vai vivendo dessa constante *denegação*. (PAVIS, 2003, p. 315).

- Fugir do “etapismo”:

Desde a primeira montagem da companhia, em 1981, o coletivo queria mudar a forma que os processos de montagem eram conduzidos. Por experiência dos artistas, um espetáculo era montado em etapas: primeiro o texto era finalizado, depois se começava a fazer trabalho de corpo, esboço de cenas, já próximo da estreia eram elaborados os cenários e os figurinos e a iluminação do espetáculo quase coincidia com a estreia da montagem. Carlos Rocha diz em seus diários que a Cia. Sonho & Drama trabalhava para quebrar essas etapas, com a antecipação já para a sala de ensaio dos figurinos e objetos de cena; para que os integrantes descobrissem o melhor uso e manuseio, explorando as possibilidades cênicas que tais elementos podem agregar aos improvisos. Na construção da cena, já era passada informação precisa para o comediante de como seria o tipo de espaço (como no caso de *Grande Sertão: Veredas*, do monte de terra no centro do palco) e a luz em que ele estaria atuando meses antes da estreia. Uma forma de quebrar essas etapas e misturar todos os processos do teatro em um laboratório criativo.

- Uma dramaturgia da luz, influenciada por noções de fora do teatro:

Durante toda a primeira fase da Cia. Sonho & Drama, que teve meu pai Carlos Rocha como encenador, além das adaptações e da direção, ele também fazia a criação da iluminação dos espetáculos. Em seus diários, Carlos pensa o texto, a cena e a luz como um só elemento, apropriando-se de elementos do cinema para a sua criação no teatro.

*O cinema também tem grande relevância no jeito que fui fazer teatro. É dele que importo, na linguagem, os conceitos de foco, corte e montagem – que rompem com a linearidade da narrativa. Uma das consequências disso foi eu fazer todas as luzes de meus espetáculos – e através do uso constante de focos e recortes de luz, imprimir a ideia de corte e montagem[...] No cinema, os elementos de foco, takes e corte (especialmente os dois últimos) desembocam (através da moviola ou na ilha de edição) na montagem, que, além da incrível*

*possibilidade de cruzar e contar estórias simultâneas, proporciona a inserção de comentários, de fatos passados e futuros, e uma vertiginosa mobilidade espacial que faz que num plano-sequência de um minuto, se tanto, saía-se de São Paulo para New York e de lá para Tokyo – com direito a passagens por avenidas, aeroportos e aeronaves. Sempre vi todas estas possibilidades como poderosas ferramentas de linguagem. (Carlos Rocha, Diário de Bordo, 1984-1986).*

Assim, Carlos Rocha utilizou sua “moviola” (com o poder de juntar e potencializar todos as ferramentas anteriores) com a iluminação cênica: com o uso de focos (em contraposição as tão comuns ‘gerais’), com variações de ângulos (frontais, pinos, contras, laterais e diagonais), com recortes e de gradações de intensidade, além da incorporação de fontes alternativas (como velas, fogueiras, tochas, lanternas, etc.) – recursos que o acompanharam em suas montagens da primeira fase da companhia.

Sobre a iluminação, Pavis (1999) em seu *Dicionário de Teatro* nos diz como a luz pode produzir sentidos, sensações, criar narrativas e incorporar funções dramáticas “iluminar ou comentar uma ação, isolar um ator ou um elemento da cena, criar uma atmosfera, dar ritmo à representação, fazer com que a encenação seja lida, principalmente a evolução dos argumentos e dos sentimentos” (1999, p. 202). A luz é um dos principais enunciadores da ação dentro de um espetáculo, promovendo transições e alterando o ritmo das cenas, não sendo meramente decorativa, mas participando ativamente na produção de sentido da montagem.

- A unidade surge do coletivo:

A Cia. Sonho & Drama mostrava grande preocupação com a unidade. Os detalhes mínimos do processo de ensaio e todos os elementos do espetáculo eram pensados e elaborados objetivando levar ao palco um trabalho coletivo. Não sendo a montagem a soma de fragmentos individuais em uma sequência, mas uma estrutura cuja unidade era formada de maneira orgânica pela interação dos atores em cena. Segundo Carlos Rocha:

*É através do trabalho dos atores que se conseguirá fazer a cabeça do público no sentido de que este participe, leia e veja o espetáculo e não apenas contemple. (Carlos Rocha, Diário de Bordo, 1984-1986).*

Em busca dessa unidade, a companhia trabalhava na implementação do conceito de subtítulos coletivos. No lugar de uma visão individual, onde cada integrante criava um entendimento cênico próprio, a companhia buscava um entendimento de partituras coletivas.



- Cenografia simplificada e o poder da reutilização dos elementos cênicos:

**Figura 3** – Cenário do espetáculo *Grande Sertão: Veredas* (1985)



**Fonte:** Foto de João Caldas, jornal Estado de São Paulo, 1985.

A simplificação dos elementos cênicos através do uso ou da reutilização de certos objetos de viés cenográfico: como o monte de terra, único elemento que formava o cenário do espetáculo *Grande Sertão: Veredas* e era utilizado de várias formas, estabelecendo convenções cênicas pela mudança da luz e do movimento de seus atores. Esse mesmo monte se transformava no rio São Francisco ou no monte onde Riobaldo fez o seu pacto com o diabo. O grupo utilizava um mapa de objetos de cena, em três fases: o objeto real; o “mesmo” objeto recriado; o não objeto, no uso da mímica.

- Apropriação da obra literária; interpretar, nunca adaptar:

As três primeiras dramaturgias realizadas por Carlos Rocha revelam um padrão que iria se repetir ao longo de sua carreira e da primeira fase da Cia Sonho & Drama: o princípio de nunca correr atrás da obra literária, mas sim, interpretar da maneira mais sintética e vigorosa

possível. Em seus diários, por vezes, o encenador recusa o termo adaptar, buscando se apropriar da obra. O grupo reescrevia e interpretava a obra literária sem seguir a mesma lógica do livro para a sequência narrativa e de personagens. Aqui, o grupo escolhe retratar em cena a obra da forma mais pessoal e teatral. Não tendo em mente a fidelidade ao texto de origem ou a tentativa de esgotá-lo em cena, mas contava com o imaginário do público e abria sua interpretação para caminhos plurissignificativos.

- A busca por uma linguagem:

Carlos relata em seus escritos que no decorrer de suas montagens, ele e os demais integrantes conversavam sobre a importância da busca de uma linguagem. Para ele, uma importante diferenciação é a distinção entre estética e linguagem. Partindo de um dicionário, o encenador faz a seguinte distinção entre os termos:

*Estética – ciência que trata do belo em geral; beleza.*

*Linguagem – o que as coisas significam; estilo.*

*Então, a meu ver, a estética pertence ao campo da forma, da expressão; e a linguagem ao campo da significação, do sentido – que, para mim, constitui uma teia, uma textura de significados que é de onde deve partir toda a expressão (estética) do espetáculo, dando-lhe organicidade. E não fazendo que ele pareça uma ‘colcha de retalhos’.*

*Exemplificando, pensemos na concepção de um traje real. Se o figurinista parte, para tanto, apenas da estética, tenderá a achar a sua expressão na forma – na beleza ou na ideia de riqueza que este tipo de artefato está impregnado. Mas se, ao contrário, ele partir da linguagem, de seu significado profundo, histórico ou circunstancial – terá que responder quem é o tal rei, como é o seu reinado, como vive e são tratados seus súditos e opositores? Estas informações poderão fazê-lo expressar o tal traje de uma maneira bastante peculiar – ou nada convencional. Então, o que afirmo é que a linguagem, necessariamente, nos leva a uma estética, mas que a estética, em si, não necessariamente nos leva a uma linguagem. A partir destas observações sempre preferi intitular-me como encenador, enquanto articulador desta rede de linguagem que constitui o espetáculo e perpassa, dando sentido estético, a todas as suas áreas. O termo diretor, sempre pareceu-me reducionista e impreciso. (Carlos Rocha, Diário de Bordo, 1984-1986).*

- Improvisos direcionados para a montagem das cenas:

A companhia improvisava cenas de uma forma direcionada, utilizando pequenos trechos ou passagens do texto como um ponto de partida. Esse texto servia como subtexto para uma

movimentação cênica formada por pequenos núcleos de dois ou três integrantes, que sugeriam uma passagem. Como em um laboratório cênico, onde os próprios atores entre si pensavam no desenho das cenas.

Os improvisos seguiam um direcionamento do encenador, que propunha cenas específicas para cada semana e o exercício em períodos curtos de tempo. Os ensaios da companhia eram caracterizados por um conjunto de atividades, sendo o espaço para o improviso mais um dos elementos contidos no processo criativo. As ideias que agradavam o encenador e os integrantes eram anotadas no diário de bordo e retomadas dias depois, com alterações, cortes, enxertos, outros improvisos. Assim se criava um grande repertório coletivo de cenas, tendo várias abordagens para um mesmo recorte de texto. Destaco aqui a visão do dramaturgo para pensar em como utilizar essas cenas e em uma amarração junto da dramaturgia existente. Um dos exemplos é um jogo chamado “coisas de guerra” que cada integrante, simulando os embates dos jagunços, atravessava o palco, rolando no monte de areia, arrastando-se no chão, atacando em bandos. Desses improvisos e movimentações criados pelos atores, surgiram vários movimentos para as cenas de coro e ritual do espetáculo.

- Ação Coral, Interpretação e Ritual:

Carlos Rocha separou a montagem em três planos:

1– A ação coral, que compreendia “o agrupamento/grupo de personagens: povo, jagunços, chefes jagunços ou até de atores (falando pela montagem) expondo um sentimento, uma ideia ou uma proposição”. A força do coletivo consegue estabelecer climas e cenas.

2– A interpretação, “a ação direta entre personagens/comediantes”. Algo que ele classifica como a espinha dorsal do espetáculo.

3– O ritual, que era a exploração de cenas/movimentos expressos sem uso direto de falas (ou de pouquíssimo texto), usando prioritariamente o jogo simbólico, tendo na música e na movimentação cênica com ponto forte. Sobre o ritual, Carlos Rocha escreve:

*A introdução de um terceiro elemento no texto/montagem. Ritualístico que compõem todo o prólogo e vai entre cortando todo texto-montagem. Gil falou no sentido de acentuarmos o ritual também na guerra – é uma ideia legal. (Carlos Rocha, Diário de Bordo, 1984-1986)*

Tal influência ritualística se inspira em *O teatro e o seu duplo* (1984) de Antonin Artaud, obra que teve forte influência no encenador e no grupo mineiro. Era nesse panorama que a companhia pensava a travessia da literatura para o teatro: no abandono do realismo. Artaud (1984) dizia que era preciso ter o lugar do impossível como meta, propondo um teatro que não é mais servo de textos ou palavras e que busca a aproximação do ator ao espectador através do

ritual. Como mostra Pavis (1999), o texto em Artaud não busca um modo de interpretação psicológica, mas uma espécie de encantamento ritual. “O palco todo é usado como num ritual e enquanto produtor de imagens (hieróglifos) que se dirigem ao inconsciente do espectador: ele recorre aos mais diversos meios de expressão artísticos” (PAVIS, 1999, p. 377).

Em seu diário Carlos Rocha diz sobre a distinção dos planos:

*Trabalho na ação coral e trabalho nas cenas ritual. Esta divisão é fundamental. A interpretação, propriamente, é dos personagens; A ação coral é do grupo, dos comediantes; e o ritual é ontológico, do ser. (Carlos Rocha, Diário de Bordo, 1984-1986).*

- Calendário extra ensaio:

Além de uma agenda de ensaios com várias horas semanais, a companhia tinha um calendário extra, que buscava organizar a sua parte burocrática (produção e divulgação do trabalho), pensar o papel da companhia e do teatro na cidade e ter um melhor entendimento da obra de Guimarães Rosa. Assim era organizada a agenda extra ensaio:

Segunda-feira: Linguagem (estudo de linguagem na obra de Guimarães).

Terça-feira: “Grupo e Cooperativa”.

Quarta-feira: “Reunião de Produção”.

Quinta-feira: discutir organizar um treinamento básico para teatro.

Sexta-feira: “Postura diante da cidade” e Promoção e Divulgação.

Sábado: Estudos do Grande Sertão: Veredas de Guimarães Rosa.

- Programa geral da montagem:

Havia um cronograma de atividades, dividido em fases e etapas, que o grupo estabelecia no início do trabalho e seguia até a conclusão de montagens. As atividades eram modificadas de acordo com o desenvolvimento do trabalho e as necessidades de cada momento. Para a montagem de *Grande Sertão: Veredas*, a companhia começou com o seguinte Programa geral da montagem:

*19/11/1984 – 1ª Fase com os objetivos básicos:*

*1- Improvisos genéricos para delimitação dos agrupamentos dos personagens e pré-definição Personagens X Comediantes.*

*2- Leitura do romance em ensaio. Vinte páginas por dia-ensaio.*

*3- Reavaliação da adaptação (com possível segundo texto).*

*4- Definição Comediantes X Personagens.*

*5- Aprofundar trabalho de corpo e continuação do “Projeto Cultural”.*

16/01/1985 – *Objetivos Básicos:*

2ª Fase: *trabalho só de personagens: discussões; desengasga lobo; improvisos e relação dos personagens; texto decorado; princípio do trabalho de Ação Coral e Rituais.*

3ª Fase: *estudo de texto, Ação Coral, Rituais.*

4ª Fase: *jogos em cena, criação geral.*

5ª Fase: *criação de cena, criação geral.*

6ª Fase: *marcações, finalizações.*

*Com o desenvolvimento dos ensaios, o programa foi alterado e passou a seguir a seguinte ordem:*

1ª Fase: *Trabalho sobre os personagens: Desengasga Lobo, avaliações, improvisos, discussões.*

2ª Fase: *Estudo de texto.*

3ª Fase: *Jogos.*

4ª Fase: *Criação de Cena.*

5ª Fase: *Finalizações gerais. (Carlos Rocha, Diário de Bordo, 1984-1986).*

Como relatado no diário, a modificação do Programa Geral de Ensaios e Montagens visava dar maior espaço ao trabalho com as personagens.

## **2.2. A montagem: fatos históricos e fortuna crítica**

*Na veia. Alterando o metabolismo dos corpos. Fortificação do coletivo. O Ritual – antes-durante-depois – a mágica e a magia. O inesperado. Coração. Criação. Relação. Fluxos. Grande Sertão: Veredas – Cia. Sonho & Drama – BH – 1984 - 1985.*

Carlos Rocha

**Figura 4** – Em cena, Riobaldo (Paulo Lisboa) e Diadorim (Cida Falabella)



**Fonte:** Foto de Dilu, arquivo da Cia. Sonho & Drama.

Desde seu lançamento em 1956, *Grande Sertão: Veredas* despertou o interesse das mais diversas áreas artísticas em sua adaptação. No cinema, a marcante filmagem aconteceu em 1965, dirigida por Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira. Em 1970, foi transportado para apresentação de dança por Marika Gidali e Décio Otero. No teatro, em 1978, Renata Pallotini fez leitura dramática do texto experimental *João Guimarães: Veredas*, que abordava uma criação própria mesclando vários personagens da obra de Guimarães Rosa, em um conflito pelo sertão mineiro. Contudo, a leitura não se tornou uma montagem. Sendo assim, o espetáculo da Cia. Sonho em Drama pode ser considerado a primeira montagem de *Grande Sertão: Veredas* para o teatro a ser encenada<sup>9</sup>, fato marcante para a companhia e para o teatro mineiro e nacional.

---

<sup>9</sup> Cabe menção à minissérie da Rede Globo, que também foi lançada nesse ano, após a estreia do espetáculo da Cia Sonho & Drama, em 18 de novembro de 1985. O ator Helvécio Izabel participou dos dois processos.

Sobre a montagem, Carlos Rocha relata que logo no início do projeto convidou Jota Dangelo<sup>10</sup> para fazer a dramaturgia do espetáculo, propondo que ambos trabalhassem juntos na direção e na elaboração do texto. O convite para Dangelo se deu por três motivos: primeiro, apesar de Carlos Rocha acreditar que a Cia. Sonho & Drama não fazia o mesmo teatro que Dangelo, existia um respeito pela qualidade e sinceridade do trabalho de Dangelo como homem de teatro; segundo, Dangelo era tido na época com um conhecedor da obra de Guimarães Rosa; e terceiro, ele era uma pessoa notória, o que poderia ajudar a companhia a conseguir o direito autoral da obra.

Segundo seu diário, Carlos Rocha diz que Dangelo se mostrou interessado, achando a proposta grandiosa. Nesse primeiro encontro, os dois tiveram longa conversa, discutindo sobre a vastidão da obra. Entretanto, apesar de a ideia o agradar, a companhia nunca recebeu uma resposta definitiva – positiva ou negativa. Carlos Rocha atribuiu ao fato de Jota Dangelo ter, em 1984, uma agenda muito ocupada: além do grupo teatral, estava presente nas atividades da política cultural da cidade (sendo cotado para assumir a Secretaria de Cultura da cidade de Belo Horizonte), coordenava/dirigia o Show-Medicina e também dava aulas de anatomia na Escola de Medicina da UFMG.

Assim, logo no princípio, embora houvesse o interesse das partes, Carlos Rocha sentiu que Dangelo não teria o tempo hábil e decidiu ele mesmo conduzir a recriação do texto. Apesar disso, Dangelo teve importante papel ao ceder o telefone da filha de Guimarães Rosa. Em um contato rápido, após o segundo telefonema para o Rio de Janeiro, Carlos Rocha conseguiu acertar pessoalmente com Vilma Guimarães Rosa o direito autoral para a montagem teatral. O trato firmado previa em cada temporada 6% para ela e 6% para o adaptador. Com o acordo estabelecido, imediatamente, Vilma ligou para a SBAT do Rio de Janeiro e pediu que autorizassem a sucursal de Belo Horizonte a emitir a declaração de direito autoral, em nome de Carlos Rocha, naqueles termos. Para o grupo foi um alívio, pois temiam que os problemas com os direitos autorais pudessem inviabilizar a montagem.

Definidas as questões do texto e dos direitos autorais, os ensaios para a montagem do espetáculo começaram no dia 12 de novembro de 1984 e contaram com a direção e dramaturgia de Carlos Rocha, assistência de direção e criação musical de Gil Amâncio e elenco inicial com

---

<sup>10</sup> Jota Dangelo (José Geraldo Dangelo) é diretor, dramaturgo, ator e gestor cultural. Um dos fundadores do Teatro Experimental, em 1959, é uma das figuras mais importantes do teatro em Minas Gerais, reconhecido por suas montagens promoverem uma renovação no cenário teatral de Belo Horizonte.

os atores Luis Maia, Paulo Lisboa (Paulão), Cida Falabella, Rodolfo Vaz, Juliana Gontijo, Simone Ordones, Paulo Polika e Eduardo Rodrigues.

Após alguns meses de ensaio, por decisão dos atores, saíram do elenco Paulo Polika e Eduardo Rodrigues e entraram Evandro Rogers, Oswaldo Junior e Helvécio Izabel. A saída de dois atores e a entrada de três se dá por um fato inusitado: a atriz Simone Ordones, a dois meses da estreia do espetáculo, quebrou o pé nos ensaios. O diretor Carlos Rocha decidiu não a substituir, mantendo Simone em alguns papéis e chamando um ator para fazer os seus personagens masculinos – que exigiam uma maior movimentação cênica.

Após duas montagens premiadas (*O Processo* e *A Metamorfose*) e com boa recepção do público, a companhia se destacava na época como um dos grupos mais criativos e ousados de Belo Horizonte, na reescrita de obras literárias para a construção de seus espetáculos. Sendo assim, mesmo antes de sua estreia de *Grande Sertão: Veredas*, já existia declarado otimismo para com a montagem anunciada para o ano de 1985, como cita a minha mãe Cida Falabella, em sua dissertação de mestrado *De Sonho & Drama a ZAP 18: a construção de uma identidade*, em reportagem de Magda Lenard:

Trata-se da coisa mais séria surgida no teatro mineiro, talvez. Sempre falamos aqui da necessidade de um teatro realmente representativo da gente mineira, dos nossos costumes, do nosso linguajar, dos nossos próprios sentimentos, porque a mineiridade é característica deste povo que vive entre montanhas. [...] Esta foi sem dúvida, a melhor notícia que recebemos em 85 e fazemos fê, muita fê, nesta grande montagem. (LENARD, 1985, p. 15 *apud* ROCHA, 2006).

Após intensos nove meses de ensaio, em que o grupo trabalhou de segunda-feira a sábado, com oito horas de ensaio diário, no dia 28 de maio de 1985 a companhia fez a sua estreia no palco do teatro Francisco Nunes em Belo Horizonte. Na travessia de duas horas e quinze minutos de espetáculo, a Cia. Sonho & Drama mostrava o seu novo trabalho: *Grande Sertão: Veredas*.

Sônia Vargas Viegas Andrade, professora do Departamento de Filosofia da UFMG e estudiosa da obra de Guimarães Rosa, autora da obra *A Vereda Trágica do Grande Sertão* (1985), comentou sobre a montagem da Cia. Sonho & Drama, em matéria de Marcelo Procópio do dia 26 de maio de 1985 do Jornal Estado de Minas:

O trabalho é muito válido. Acho que vai passar por um amadurecimento maior durante o tempo que pretendem ficar em cartaz (dois anos é a proposta). Para quem trabalhou apenas nove meses com Guimarães Rosa, o trabalho é excepcional. É uma visão de flashes montando um conjunto total. Eles transformaram a unidade de narrativa da obra em linguagem teatral, através dos flashes. Recriaram o universo do homem (do sertão) através de cenas ritualísticas, utilizando sons, onomatopeias, expressão



corporal. É muito válida a proposta de teatro aberto, que de certa forma é uma coisa pedagógica. Gostei muito dessa maneira do pessoal trabalhar a obra de Guimarães Rosa. (PROCÓPIO, 1985).

O espetáculo *Grande Sertão: Veredas* fechou a sua primeira temporada com 27 apresentações no Teatro Francisco Nunes em Belo Horizonte para um público de 2.449 pessoas. A estreia da companhia obteve uma boa acolhida do público e da crítica. Foi reconhecido como o principal vencedor daquele ano em uma das mais significativas premiações teatrais do estado, o Troféu João Ceschiatti, no qual a montagem venceu cinco prêmios: Melhor Espetáculo, Melhor Direção, Melhor Luz, Melhor Produção e Melhor Preparação Corporal.

Na extensa matéria de página inteira do jornal Estado de Minas, Alex Viera, poeta, professor e colaborador da Cia. Sonho e Drama, diz no texto intitulado *No Palco: Linguagem* que o processo do grupo utilizou os ensaios como experimentação e o palco como linguagem, afirmando que a companhia acreditava no talento e no trabalho em suas fontes criativas. Alex Viera mostra, de forma poética, a sua visão da montagem:

A adaptação teatral do Grande Sertão: Veredas, promovida pela Cia Sonho e Drama, procura dar prioridade à configuração do sertão, tendo como linha geral a não retratação do romance, mas sua interpretação. A estória do jagunço Riobaldo revivida no plano cênico – fundida no tacho da criação – permitindo inesperadas e ilimitadas possibilidades cênicas para a travessia do romance. Num só lance: retratar, jamais. Tratar de inventar, já e mais. Um mergulho no universo roseano para emergir no palco uma linguagem cênica, precisa, exata, plástica, muscular, motriz, mágica – o real chama-se incrível – girando, gerando, gerindo gerais. O diabo no palco, no meio do redemoinho? E muitas responsabilidades: encarar, quando a única forma de expressão possível for a cena. (VIERA, 1985).

Após sua temporada de estreia em Belo Horizonte, a companhia teve duas passagens em julho de 1985 por cidades do interior de Minas Gerais: Diamantina e Nova Lima, com um bom público e ajustes na montagem. Carlos Rocha manteve do início ao fim um constante ajuste no espetáculo atualizando textos e cenas, a cada nova apresentação. Em seus escritos, o diretor pensava que o tempo ideal da montagem deveria estar por volta de uma hora e quarenta e cinco minutos. Sendo assim, com o passar dos meses o grupo reduziu mais de trinta minutos de sua primeira apresentação: buscando agilidade nas passagens e um uso menor de texto entre os quadros. Para essas viagens pelo interior mineiro foi convidado para o elenco o músico e percussionista Guda Coelho.

Na sequência, ainda no mês de julho, a Cia. Sonho & Drama deu um passo importante para a trajetória da companhia em sua primeira excursão fora do estado de Minas: em uma longa temporada de apresentações na cidade de São Paulo. O período em solo paulista gerou

bons frutos, dando visibilidade nacional à companhia mineira e promovendo um intercâmbio cultural para futuras montagens do grupo. No dia 24 de julho de 1985, o *Grande Sertão: Veredas* estreou em São Paulo com seis apresentações no Masp (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand).

Apesar da matéria no jornal Folha de São Paulo, no dia da estreia do espetáculo, dizer que “a linguagem é uma das maiores riquezas de Grande Sertão: Veredas” e ressaltar a visão da dramaturgia que passa a história para um aspecto mais total, não apenas retratando o drama de Riobaldo no palco, a primeira crítica paulista para o espetáculo intitulada “Vozes e energias do sertão” não foi favorável. Lançada no jornal Folha de São Paulo dez dias após a estreia, a crítica falava que a montagem tinha “um visual impecável” e era “esteticamente perfeita”, mas que “a troupe só se perdeu mesmo ao deixar escapar por entre os dedos a emoção”. Argumenta que “a falha pode ser explicada pelo excessivo poder de síntese exigido na empreitada. Mas não se justifica”. A matéria aponta que faltou ao grupo um pouco do que apenas a cena final conseguiu captar:

A cena final, em que Riobaldo descobre definitivamente a verdadeira sexualidade de “seu” Diadorim – e, com “ela” morta, passa a recordar o primeiro encontro de ambos – funciona como uma total redenção. Ali, o sentimento é completo, e contagioso. E, se no restante do espetáculo os sons onomatopeicos do sertão são criados diretamente a partir das vozes e gorjeios dos integrantes da Cia. Sonho e Drama, neste desfecho o silêncio “de fundo” oferece, generosamente, a indiscutível densidade de um autêntico João Guimarães Rosa. (VOZES..., 1985, p. 48).

Em seus diários, Carlos Rocha fala de um certo nervosismo na estreia em São Paulo e em uma dificuldade dos atores ao palco do Masp, em sua falta de profundidade. Contudo, no decorrer das apresentações em São Paulo o diretor mostra otimismo nos caminhos trilhados pela montagem. Abordando essa perspectiva, Alberto Guzik<sup>11</sup> escreveu a elogiosa matéria no jornal o Estado de S. Paulo “Uma feliz inspiração. Um belo espetáculo”. Nela, o crítico se dizia surpreendido pela bela versão do livro, realizada pela companhia mineira: “Esta montagem de Grande Sertão: Veredas é uma releitura inventiva da riqueza da obra de Guimarães Rosa, com um soberbo desempenho do elenco” (GUZIK, 2000, p. 72). Analisando a montagem, Guzik diz sobre a abordagem de Carlos Rocha na travessia do rico material literário para o teatro:

Ao deparar com o problema da transcrição verbal da oralização do universo imagética de Guimarães Rosa, Carlos Rocha certamente percebeu a dificuldade de formulá-lo

---

<sup>11</sup> Utilizo como referência os artigos sobre o espetáculo *Grande Sertão: Veredas* dos críticos Malard, Guzik, Fuser, Luiz que foram relançados em O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética (2000). As matérias originais foram publicadas em jornais nos anos de 1985 e 1986.

em termos de teatro. E, sabiamente, não o tentou. Encontrou equivalentes. Seguindo uma das mais sólidas tendências contemporâneas, que coloca o ator no centro do fenômeno teatral, encarregou seu elenco de recriar aos olhos do público os espaços do Gerais, seus animais, sua flora, seus cheiros. (GUZIK, 2000, p. 72).

Guzik ressalta em sua crítica o poder da criação musical de Gil Amâncio, o cenário de Niúra Bellavinha em sua potência de um monte enorme de areia vermelha no centro de tudo e a criação sensível da luz que conduz a atenção dos espectadores pela cena. Guzik ressalta a energia dos atores, seu vigor, sua preparação física e desempenho que atuam “como um corpo de baile afinado e preciso”. Sobre a dramaturgia, lembra que cada leitor tem seu roteiro de cenas marcantes do livro, mas que “é indiscutível que o roteiro de Carlos é sólido, consistente. Oferece uma leitura inventiva de um clássico nacional sem intimidar-se ante suas proporções gigantescas” (GUZIK, 2000, p. 73).

Assim, após terminar temporada no Masp, a companhia continuou sua turnê em São Paulo com mais quinze apresentações no Centro Cultural São Paulo. Para essa sequência de apresentações, a boa recepção por parte da crítica seguiu como a matéria “Grande Sertão: Veredas no Teatro” assinada por Fausto Fuser do Estado de S. Paulo de 15 de agosto de 1985: “A adaptação e a direção de Carlos Rocha apontam para um artista sensível, atento aos perigos da transposição da obra literária já consagrada”. Sobre a montagem Fuser argumenta:

Carlos Rocha consegue colocar na boca de seus atores as palavras revigoradas do autor, tentando sempre criar um acontecimento, uma ação teatral. O resultado é um feliz casamento da palavra com o gesto, pois o grupo de artistas sabe expressar-se muito bem através da pantomima, da ação corporal, tanto quanto pelos recursos vocais, das palavras e das canções. Mas ainda: a Cia. Sonho e Drama busca um resgate de jogos infantis prestes a desaparecer, brincadeiras distantes das cidades que se tornam mais e mais túmulos da nossa expressão cultural. O espetáculo, de apresentação teatral moderna, rigorosamente atual, se debruça sobre os caminhos do sertão mas não cai no sertanejo: passa inúmeras vezes pelo folclore, mas não cai no folclorismo; cruza com o típico, com o típico borda flores originais, mas não cai no regionalismo de cartão postal. Grande Sertão: Veredas é um espetáculo muito bem resolvido, seus recursos são os da sugestão e nisso ele é riquíssimo. Além do uso desenvolvido e criativo da mímica, aqui próxima da coreografia, seu fundo sonoro e musical merece destaque não só pela propriedade quanto pela originalidade. (FUSER, 2000, p. 74).

Como escreve Carlos Rocha em seu diário de bordo, a temporada por terras paulistas foi considerada vitoriosa pela companhia: 21 espetáculos para um ótimo público de 3.106 pessoas. Tendo sido vista e elogiada por importantes figuras do teatro brasileiro como Antunes Filho, Carmem Paternostro, Sábato Magaldi, Clóvis Garcia, o tradutor Boris Schnaiderman, os poetas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. Esses dois últimos, em rápida conversa após apresentação, fizeram elogios à ousadia da companhia mineira em encarar um texto tão

denso e múltiplo e ao resultado final da montagem. A conversa após o espetáculo se estendeu para um encontro na casa do poeta com Carlos Rocha e Marcelo Braga (produtor da Cia. Sonho e Drama) onde Haroldo de Campos disse que não era crítico teatral, mas que gostaria de escrever sobre a montagem.

*Resumidamente, na conversa, ele (Haroldo de Campos) salientou uma coisa que ninguém até então havia notado: a grande influência do teatro clássico japonês na articulação da linguagem. Coisa que era sutil, mas real na montagem. (Carlos Rocha, Diário de Bordo, 1984-1986)*

**Figura 5** – Notas do diário: fechamento da temporada de São Paulo

18/8- Encerramos hoje nossa temporada em S. Paulo. Em 21 espetáculos fomos assistidos por 3.106 pessoas. Um bom público. Os espetáculos de muito sucesso (como a montagem paulista de UBU REI) tem tido uma média como tivemos → ± 150 pessoas p/ apresentação. Das 4 críticas que foram feitas ao espetáculo → 1 foi negativa, 1 elogiativa c/ restrições e 2 super elogiativas. Sabato Magaldi e Clóvis Garcia ainda <sup>nr</sup> fizeram as suas. Pra gente foi especialmente grato a presença de Haroldo de Campos, que gostou muito do trabalho e vai nos mandar seu depoimento por escrito, ~~com~~ <sup>com</sup> suas considerações. ||| Fizemos uma Bilheteria Bruta de 22.250.000, tendo cada pessoa recebido + de 1 milhão. ||| Sem dívida podemos considerar esta nossa primeira incursão por terras paulistas vitoriosa. Uma porta importante que se abre. Agora

**Fonte:** Foto de Francisco Falabella Rocha, arquivo da Cia Sonho & Drama.

Mas o sucesso da montagem e o êxito de suas temporadas não refletiram nas relações pessoais do grupo. Desgastados por um processo intenso e com vários conflitos entre os

integrantes, a temporada de São Paulo mostrou fricção na companhia. Em reunião, Carlos Rocha ressaltou sua visão de que *com a evolução do trabalho, não houve evolução do núcleo do grupo, enquanto Projeto Cultural* (Carlos Rocha, *Diário de Bordo, 1984-1986*). O encenador desejava um maior comprometimento de todos para a companhia dar um passo rumo à profissionalização.

Apesar do atrito, a companhia se via animada por convites e possibilidades de novas temporadas pelo Brasil, sendo assim, o diretor decidiu “tocar o barco, fazer os acertos e substituições que se fizerem necessárias e continuar” (Carlos Rocha, *Diário de Bordo, 1984-1986*), pensando na importante porta que se abriu após tal excursão.

Na volta para Belo Horizonte, em setembro de 1985, a companhia fez duas apresentações no Palácio das Artes em Belo Horizonte, o que marcou o fim de uma jornada com o elenco inicial. No lugar de Juliana Gontijo, Luiz Maia e Oswaldo Cruz, entraram os atores Renato Parara e Jonas Miquéias, voltando o elenco a oito atores, como no início dos ensaios.

Em outubro, a companhia se apresentou em Brasília e da passagem pela capital do país surgiram vários contatos para festivais na Argentina, Portugal, França, e oportunidades de intercâmbio cultural para o futuro.

Em novembro, a companhia fez apresentação única no DCE Federal da UFMG e, por falta de melhor estrutura e até como experimento, o espetáculo foi feito sem a terra como o cenário e o diretor concluiu: *Fizemos primeira vez sem terra... E minha conclusão é de que sem a terra não dá* (Carlos Rocha, *Diário de Bordo, 1984-1986*). Nesse mesmo mês, a companhia teve apresentação única na cidade de Ouro Preto para um público de 450 pessoas. Como encerramento do ano de 1985, em dezembro a companhia fez duas apresentações em Itaúna, Minas Gerais.

Após um ano de muito desgaste, apresentações e ensaios, o grupo pouco descansou e já no dia 03 de janeiro de 1986 começou a sua segunda temporada no Teatro Francisco Nunes, dentro da Campanha de Popularização de Belo Horizonte, com 12 apresentações para um ótimo público de quase duas mil pessoas.

Porém, a sequência de apresentações do espetáculo se mostrou uma preocupação para a companhia. Temendo por mais substituições e que a qualidade do espetáculo pudesse ser comprometida, a companhia partiu para a sua última viagem de apresentações da montagem: em sua temporada na cidade do Rio de Janeiro, com 12 apresentações no Teatro Cacilda Becker.

Em matéria publicada no dia 24 de janeiro de 1986 no Jornal do Brasil, o crítico teatral Macksen Luiz (2000) salientou a estética das cenas e o uso criativo de imagens, contudo

afirmou que a montagem poucas vezes atingia o caráter universal da obra literária e criticou o uso vocal de seus atores. Outro ponto observado é a existência de “algo de dionisíaco no espetáculo, ao lado de um rigor meio oriental, quase japonês, que faz com que a montagem fique um pouco mais atraente” (p. 77). Carlos Rocha menciona em seus diários a influência do teatro japonês, como algo pensado para a montagem e que também foi citado em conversa com Haroldo de Campos, em encontro em São Paulo.

Analisando a montagem da Cia. Sonho & Drama, Macksen Luiz argumenta que no lugar de pensar em fidelidade à obra, propunha que “possível é recriar o espírito da obra, utilizando recursos que estão mais afinados com as possibilidades técnicas do grupo” (LUIZ, 2000, p. 76). E nesse contexto, o crítico argumenta:

Carlos Rocha capta a alma dos jagunços revolvendo com poderosas imagens o cenário onde se desenrola a ação. A opção do adaptador que também é responsável pela direção, foi de abordar o universo de rosa de maneira coreográfica. As palavras quase são secundárias diante das imagens que se criam, se bem que em nenhum instante se pretenda reduzir *Grande Sertão: Veredas* unicamente ao trecho, à sucessão de fatos. (LUIZ, 2000, p. 76).

A matéria do jornal concluiu dizendo que “Grande Sertão: Veredas, com as possíveis restrições que se possam fazer, se constitui em trabalho de pesquisa e de realização e de seriedade dignos da obra que deu origem à montagem” (p. 77). Em seu diário, Carlos Rocha aprecia a crítica carioca e aponta os deslizos da apresentação para um elenco em atrito e com outros desejos artísticos em mente.

Após muitos encontros, reuniões e conversas foi decidido que a companhia teria um núcleo não apenas artístico, mas também administrativo, que decidiria sobre suas ações futuras. Tal núcleo era formado por Carlos Rocha, Cida Falabella, Paulo Lisboa e Gil Amâncio. E foi em comum acordo com esse núcleo que, após a temporada no Rio de Janeiro, a companhia pausaria as apresentações de *Grande Sertão: Veredas*, reestruturaria seu elenco e começaria um novo desafio: a montagem de *Antígona*, que já estava sendo negociada com o Goethe Institut. A paralisação de *Grande Sertão: Veredas* se deu principalmente pela difícil manutenção de um espetáculo de longa duração, com muitos detalhes e que contava com vários atores – cabe dizer que era pedido não apenas compromisso em cena, mas um engajamento com os fazeres e necessidades da companhia, rumo a uma profissionalização de suas tarefas. Em sua dissertação, minha mãe Cida Falabella, fala sobre esse não ser um fenômeno apenas da Cia. Sonho & Drama, mas uma constante entre os grupos que tinham dificuldade de manter as montagens em seu repertório e logo se viam forçados a novos caminhos.

No total, a Cia. Sonho & Drama fez 88 apresentações de *Grande Sertão: Veredas*, passando por 4 estados, 8 cidades, para um público estimado de 11.154 pessoas. Não sendo possível analisar toda a sua extensão apenas por matérias de jornal e relatos em diários, o alcance da montagem vai além do registro feito aqui e de seus números. Em minhas conversas informais, pelos quase vinte anos de minha trajetória no teatro, sempre escutei de atores e diretores dessa geração sobre a importância do que foi a montagem de *Grande Sertão: Veredas*: um marco no teatro de Belo Horizonte.

### **2.3. A dramaturgia de *Grande Sertão: Veredas***

#### 2.3.1. O estudo da obra literária

Neste momento, analiso a relação entre o trabalho de dramaturgia de Carlos Rocha e as teorias de José Sanchis Sinisterra, dramaturgo e diretor que, durante a sua extensa trajetória no teatro espanhol, investiga as fronteiras entre os textos narrativos e o teatro, tendo transposto para a cena autores como Jorge Luís Borges, Julio Cortázar, Franz Kafka, James Joyce, Herman Melville, José Saramago, entre outros. Traço esse paralelo para demonstrar que a Cia. Sonho & Drama e o dramaturgo espanhol se assemelham em vários aspectos em suas apropriações de textos literários para a cena.

O primeiro ponto de aproximação é o entendimento de que a transposição do texto para a cena exige certos cuidados e, para que se entenda sobre a textualidade trabalhada, é imprescindível uma análise prévia da narrativa em questão. Sinisterra (2016a) ressalta que, como toda pesquisa, essa análise pode ser mais ou menos sistemática e aprofundada, mas para a criação de um contexto cênico para teatralizar um texto literário, é fundamental um mapeamento da obra de origem. É justamente no estudo da obra que o dramaturgo espanhol descobre os elementos contidos em seus níveis e suas possibilidades. Apesar de não ter acesso a esse estudo do dramaturgo espanhol em 1984, a Cia. Sonho & Drama partiu do mesmo princípio: antes do processo de escrita da dramaturgia, era necessário um estudo detalhado da obra.

Nessa perspectiva, observo nos diários de Carlos Rocha a pesquisa do romance de Guimarães Rosa, em dezenas de páginas que propõem diferentes recortes e visões: um mapeamento da fábula do romance, lista de suas personagens e ações, os acontecimentos paralelos contidos no romance, as reflexões políticas e filosóficas, os contextos e temas reais e

ficcionais. O diretor também relata em seus escritos que buscou em livros referências geográficas, históricas, sociais, econômicas, culturais e políticas do período em que o romance se desenvolve, no auge do coronelismo.

Sobre esse aspecto, destaco a separação feita por Carlos Rocha, que separa o romance de Guimarães Rosa em nove etapas sequenciais:

1– Prólogo/Introdução; 2– Joca Ramiro; 3– Zé Bebelo; 4– Guerra Zé Bebelo X Joca Ramiro; 5– Implosão do bando de Joca Ramiro; 6– Reagrupamento do Bando de Joca Ramiro X Os Judas; 7– Zé Bebelo (retorno) X Os Judas; 8– Riobaldo X Zé Bebelo; 9– Urutú-Branco X Os Judas.

Em cada etapa, existia uma subdivisão, em que o dramaturgo apresentava através de cores (no texto de origem e em sua estrutura de cenas para o espetáculo) que simbolizam: a história (fábula); o dualismo (Deus/Diabo); o paralelo (histórias e relatos paralelos ao conflito central apresentado na obra); o sertão.

No estudo da obra, o dramaturgo notou que o desafio não estava só no volume do romance em seus múltiplos temas e possibilidades, mas, também, na sua grande quantidade de personagens: em uma primeira lista, Carlos Rocha enumerou cento e catorze personagens para uma possível montagem. Por esse motivo, o dramaturgo pensou que a organização cênica deveria partir de uma hierarquia desses personagens, que estabeleceria também as combinações possíveis em cada cena, devido ao limite de atores.

Durante essa organização e divisão esquemática do material, uma questão importante para a companhia foi a representação em cena de Diadorim: jagunço, por quem Riobaldo se apaixona e que, ao final da obra, após a sua morte é revelado: Diadorim é um jagunço no corpo de uma mulher. O grupo, considerando os diversos recursos estéticos que tal escolha requeria, cogitou se a personagem deveria ser representada por uma atriz, um ator, ou ambos. Por fim, a companhia decidiu de forma coletiva, assim como no livro, que Diadorim seria feito por uma mulher trajada como um jagunço.

Outra decisão realizada pela companhia, em comum acordo, foi o uso de um grande boneco, criado por Niúra Bellavinha, para a personagem de Joca Ramiro. Infelizmente não encontrei nenhum registro fotográfico, mas em seus diários Carlos Rocha explica que, durante os ensaios, nenhum comediante conseguiu captar “tamanho grandeza” que tal figura representava como pai de Diadorim e chefe máximo do bando de jagunços. O encenador escreve que o uso de um grande boneco da cabeça de Joca Ramiro, que de tão pesado era manipulado por dois atores, deu o tom alegórico à sua aparição, que ocorria no alto do monte de areia, apresentando assim de uma forma grandiosa o chefe jagunço.



Figura 6 – Comediantes X Personagens

COMEDIANTES X PERSONAGENS					
SERVIÇO PÚBLICO DO <del>Estado de Pernambuco</del>					
<u>LUIZ</u>	<u>EVANDRO</u>	<u>HELVÉCIO</u>	<u>JULIANA</u>	<u>SIMONE</u>	<u>RODOLFO</u>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Hermógenes</u></li> <li>• <u>BZARRO CRUZO</u></li> <li>• <u>Jaquino Bandeira</u></li> <li>• <u>Coro (cl. Helvécio)</u></li> <li>• <u>Coro Onça</u></li> <li>• <u>Fulôncio</u></li> <li>• <u>Coro Quim Pidal</u></li> <li>• <u>Coro Humil / Ricardos</u></li> <li>• <u>1 dos 3 Soldados</u></li> <li>• <u>Avo Otacília</u></li> <li>• <u>Coro <del>Onça</del> Macaã Maracatu</u></li> <li>• <u>Medeiro Vaz</u></li> <li>• <u>Humil "Vive lá"</u></li> <li>• <u>do tio em Algodão</u></li> <li>• <u>Guirigo</u></li> <li>• <u>Redemoinho / Bandeira</u></li> <li>• <u>Ricardo Pereira</u></li> <li>13</li> <li>10 Ans. 2 cores</li> <li>• <u>Medeiro Vaz</u></li> <li>• <u>Guirigo</u></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Coro Jaquino Humil</u></li> <li>• <u>Jaquino Z.B. - Jai Legado</u></li> <li>• <u>Titãs Passes</u></li> <li>• <u>Simião</u></li> <li>• <u>Jaquino q. traz nota c/ 11 Hum. 1/2B.</u></li> <li>• <u>Quim - Pidal</u></li> <li>• <u>Coro (cl. <del>Humil</del>) que traz outro Prisioneiro</u></li> <li>• <u>Coro noz no Escuro</u></li> <li>• <u>Coro T. Passes / Sô Cond.</u></li> <li>• <u>Parpe</u></li> <li>• <u>Coro Macaã Maracatu</u></li> <li>• <u>Jaquino / Bando M. Vaz</u></li> <li>• <u>Coro situação Prata (cl. Rodolfo)</u></li> <li>• <u>1 fala de Coro</u></li> <li>• <u>outro (Caturumano)</u></li> <li>• <u>Sidervino</u></li> <li>• <u>Estrelado</u></li> <li>19</li> <li>• <u>Jaquino na Cena 24.</u></li> <li>• <u>Barqueiro</u></li> <li>• <u>Jaquino</u></li> <li>16</li> <li>10 Ans. 5 cores</li> <li>• <u>Urcuciano</u></li> <li>• <u>Caturumano</u></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Prisioneiro 1º</u></li> <li>• <u>Bando Z.B. / Bando Hermógenes</u></li> <li>• <u>Bando Ricardos</u></li> <li>• <u>Coro (cl. Luiz)</u></li> <li>• <u>Coro da Onça</u></li> <li>• <u>Francho - Badi Jaquino</u></li> <li>• <u>Zizino Ló</u></li> <li>• <u>Sô Condulário</u></li> <li>• <u>Coro Sô Cond. / T. Parpe</u></li> <li>• <u>Jaquino</u></li> <li>• <u>J. Jaquino</u></li> <li>• <u>Coro Macaã Maracatu</u></li> <li>• <u>Jaquino Bando M. Vaz</u></li> <li>• <u>Marcélio Pampa</u></li> <li>• <u>(Acadico)</u></li> <li>• <u>Jaquino Potência</u></li> <li>• <u>Sespiedo</u></li> <li>• <u>Truiziano</u></li> <li>• <u>Escuro Foz. Sô Cond.</u></li> <li>• <u>Barqueiro</u></li> <li>16</li> <li>10 pers. 2 cores</li> <li>• <u>Marcélio</u></li> <li>• <u>Truiziano</u></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Coro Jai Humil</u></li> <li>• <u>Jai. Bando Z.B.</u></li> <li>• <u>Ricardos</u></li> <li>• <u>Coro Onça</u></li> <li>• <u>Inimigo morto bei na no rio</u></li> <li>• <u>Truizino Guim</u></li> <li>• <u>2º Prisioneiro</u></li> <li>• <u>Coro Escuro</u></li> <li>• <u>Coro Ricardos / Humil</u></li> <li>• <u>1 dos 3 Soldados</u></li> <li>• <u>Otacília</u></li> <li>• <u>Ana Duqueza</u></li> <li>• <u>Mãe Jose Alves</u></li> <li>• <u>Caripê morto M. Vaz / Coringa</u></li> <li>• <u>Macacão</u></li> <li>• <u>Kafafa</u></li> <li>• <u>Mulher Porto</u></li> <li>• <u>Bonameu</u></li> <li>• <u>Hortência</u></li> <li>• <u>Humil Tira um Ricardo</u></li> <li>15</li> <li>41</li> <li>3 cores</li> <li>• <u>Mãe Jose Alves</u></li> <li>• <u>Vaqueiro</u></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Coro Jai Humil</u></li> <li>• <u>Jai. Bando ZB</u></li> <li>• <u>Onça</u></li> <li>• <u>Anaruta *</u></li> <li>• <u>Coro 2º Pris. (cl. Evandro)</u></li> <li>• <u>Jaquino Potência</u></li> <li>• <u>Banco q. R. (cl. Cida)</u></li> <li>• <u>Morte (cl. Red.)</u></li> <li>• <u>Alaripe</u></li> <li>• <u>Coro Macaã Maracatu</u></li> <li>• <u>Nhoirinha</u></li> <li>• <u>Jai. Bando M.V.</u></li> <li>• <u>Sô Habão</u></li> <li>• <u>Mulher Humil</u></li> <li>• <u>Mãe da Foz</u></li> <li>• <u>3 Vaqueiros</u></li> <li>5</li> <li>4 cores</li> <li>• <u>Anaruta</u></li> <li>• <u>Onça / Medo</u></li> <li>• <u>Jaquino Potência</u></li> <li>• <u>Alaripe</u></li> <li>• <u>Coro Macaã Maracatu</u></li> <li>• <u>Sô Habão</u></li> <li>• <u>Jai. Bando Z.B.</u></li> <li>• <u>Coro 2º Prision.</u></li> <li>• <u>Jaquino</u></li> <li>• <u>Sô Habão</u></li> <li>• <u>Morte</u></li> <li>4</li> <li>• <u>Vida Caturumano</u></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Zi Bibelo</u></li> <li>• <u>Arquivo</u></li> <li>• <u>Coro da Onça</u></li> <li>• <u>Antônio 2</u></li> <li>• <u>Jai. Anaruta</u></li> <li>• <u>Truizino Quim</u></li> <li>• <u>Alpicatas</u></li> <li>• <u>Vida (cl. Sim)</u></li> <li>• <u>Jaquino morto q. Ramiro</u></li> <li>• <u>1 dos 3 Soldados</u></li> <li>• <u>Coro Macaã Maracatu</u></li> <li>• <u>Jai. Bando M.V.</u></li> <li>• <u>Coro Situação Prata (cl. Evandro)</u></li> <li>• <u>Caturumano cl. Evandro</u></li> <li>• <u>Faz Endemon.</u></li> <li>• <u>Jaquino</u></li> <li>• <u>Diadorim "Pavino"</u></li> <li>13</li> <li>7</li> <li>• <u>Vida Caturumano</u></li> </ul>
				<p><b>OSWALDO</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Onça</u></li> <li>• <u>Alaripe</u></li> <li>• <u>Coro Macaã Maracatu</u></li> <li>• <u>Sô Habão</u></li> <li>• <u>Jai. Bando Z.B.</u></li> <li>• <u>Jaquino</u></li> </ul>	
					<p><b>PAULÃO</b> - Ricardo e alguns cores</p> <p><b>CIDA</b> - Diadorim, Banco J. Ramiro, e alguns cores</p>

Fonte: Foto de Francisco Falabella Rocha, arquivo da Cia Sonho & Drama.

A imagem acima é uma primeira seleção de personagens feita pelo dramaturgo. Seguindo o mapeamento de cenas e possibilidades, os primeiros personagens definidos foram Riobaldo (Paulo Lisboa) e Diadorim (Cida Falabella), junto com os Chefes Jagunços: Zé Bebelo (Rodolfo Vaz), Titão Passos (Evandro Rogers), Hermógenes (Luiz Maia), Sô Candelário (Helvécio Izabel), Ricardão (Juliana Gontijo). A partir daí, Carlos Rocha pensou em realizar os desdobramentos possíveis dentro de sua escrita em uma divisão de vários personagens para cada comediante: Luiz: 16; Evandro: 20; Helvécio: 20; Juliana: 19; Simone: 15; Rodolfo: 17.

Pelos diários de sua primeira fase, noto que a companhia tinha um caráter coletivo durante a escolha e divisão de personagens, que não eram realizadas apenas pelo dramaturgo e encenador, mas passava pela vontade dos artistas e práticas do grupo:

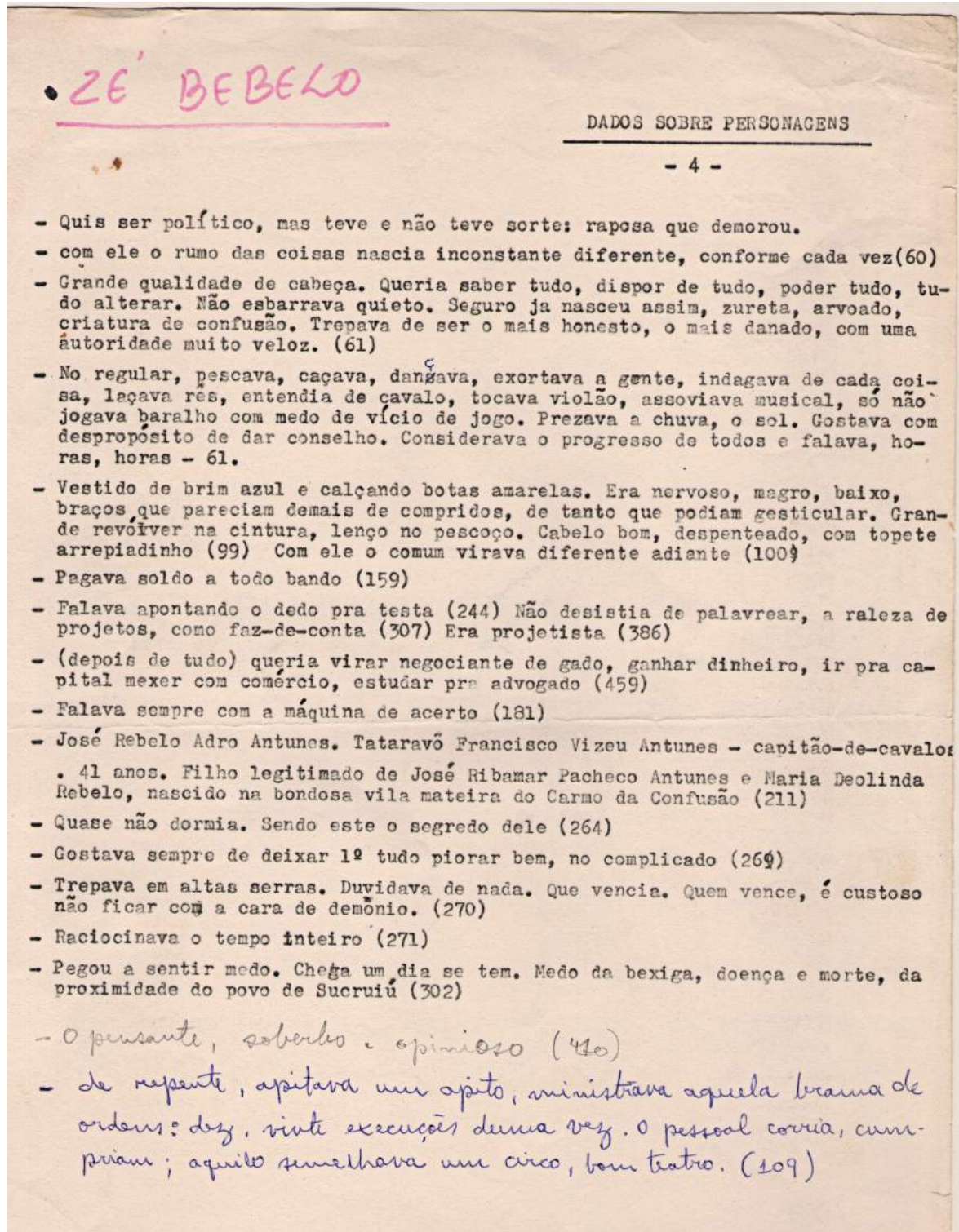
*Definir este primeiro grupo é importante porque são os personagens que tem maior constância na estória – participações em diversas cenas. O restante de personagens será definido dentro do desdobramento possível. A definição levará em conta quatro etapas: O desejo do comediante; O desejo do encenador; O desejo do grupo; Os trabalhos diversos de improvisos, leituras, discussões, que afloram nossa percepção. (Carlos Rocha, Diário de Bordo, 1984-1986).*

Destaco, dentro dessa enorme gama de personagens, a classificação feita por Carlos Rocha em quatro agrupamentos: 1– Jagunços; 2– Chefes Jagunços; 3– Fazendeiros; 4– Diversos (Mulheres, Trabalhadores, Povo). Durante os ensaios eram discutidas as “escalas de poder” de cada agrupamento no sertão, levando em conta o que era explícito no livro, e também as visões dos artistas da companhia que criavam relações para além da obra. Após debates ocorridos nos ensaios, Carlos Rocha criava quadros que classificavam os integrantes de cada grupo e seu grau na “hierarquia do sertão”. Para os jagunços, grupo com maior número de personagens, o dramaturgo propôs uma classificação por algumas características: valente (bom lutador), conquistador, invejoso, caridoso, religioso, preguiçoso, despachado, cozinheiro, tratador de animais, encarregado da munição, contador de casos. Trabalhou entre a contenção (em um ato de fundir personagens) e a proliferação (mantendo as diferenças e particularidades), sempre com informações contidas no romance de Guimarães Rosa.

O trabalho seguiu um movimento que tinha na obra de origem um importante impulso, mas cujo material coletado era sempre testado nos ensaios em suas diversas possibilidades, em improvisações cênicas, jogos e exercícios propostos pelos artistas. Assim, Carlos Rocha, em sua função de dramaturgo, realizou um estudo de cada um dos principais personagens da obra, em um trabalho de recorte manual de partes contidas no romance, para fomentar o improviso

de cada um dos atores, utilizando centenas de descrições por todo o livro. A imagem abaixo é um exemplo do trabalho de decupagem do chefe jagunço Zé Bebelo, que contém informações relevantes sobre o personagem:

Figura 7 – Dados sobre personagens: Zé Bebelo



Fonte: Foto de Francisco Falabella Rocha, arquivo da Cia Sonho & Drama.

Muitas dessas características físicas, psicológicas e materiais foram utilizadas para uma melhor compreensão dos comediantes sobre seus personagens, como relatado nos diários. Apesar de quase nenhuma dessas informações e falas estarem diretamente no roteiro do espetáculo, estavam presentes de alguma forma na cena – penso que Carlos Rocha cita isso para dizer sobre um entendimento que não se manifestava em falas e diálogos, mas era presente em seus atores como percepção cênica.

O estudo da obra buscou não a fidelidade do texto para a cena, mas sim dar liberdade ao dramaturgo e à companhia, que, ao listarem tantas possibilidades, juntos escolhiam os melhores caminhos para a montagem. Foi assim que Carlos Rocha começou a escrita de uma dramaturgia, em processo que passou por duas visões distintas do romance.

### 2.3.2. A escrita da dramaturgia: duas visões de um sertão

Após meses de estudo, fichamento e leituras individuais e coletivas do livro, Carlos Rocha começou a escrever a primeira versão da dramaturgia para o trabalho, considerando, desde o início, que esse seria um processo contínuo, que não se esgotaria em sua primeira tentativa.

A primeira versão da dramaturgia desenvolve a ideia central da obra em torno de Riobaldo. Há um esforço de condensar a extensa narrativa do romance em pontos fundamentais, apresentando a figura de seu pai, Selorico Mendes, que introduz a história como um narrador mascarado que não fala para a plateia, mas que, através de seus diálogos em cena, apresenta o herói da saga e se ausenta, deixando Riobaldo trilhar o próprio caminho. O longo material de 56 páginas, segundo relato em diário, passava de quatro horas de duração como encenação, e parecia não combinar com o minimalismo proposto pela companhia em suas duas montagens anteriores. Tal versão configurava uma representação da estrutura da história do livro, algo próximo a um “copiã” da obra (como relata Carlos Rocha em seus escritos). Vejo nesse primeiro texto uma tentativa de ordenar a cronologia dos fatos do livro, percorrendo da infância ao início de vida adulta, até o desenvolvimento de Riobaldo como um jagunço nas guerras pelo sertão.

Durante a escrita da primeira dramaturgia, a principal questão da Cia. Sonho e Drama era a dúvida: montar o livro integralmente em cena (sem se preocupar se o espetáculo teria oito ou dez horas de duração) ou interpretar a obra a partir de uma ideia central, levando em conta a visão do grupo e seus ajustes cênicos? Apesar de a companhia se posicionar a favor da

segunda opção, a primeira versão da dramaturgia ia mais no sentido de retratação da obra e se aproximava de uma concepção de texto dramático.

Como nos mostra Martinez (2011, p. 59), a ação percorre as quatro etapas:

1– O estado inalterado: Antes do objetivo. Aproximação. Riobaldo é apresentado ao público por Selorico Mendes. Recordações sobre o seu passado e sua situação presente. Existe um interesse do protagonista no mundo dos jagunços que passam pela fazenda onde ele mora;

2– A perturbação ou o gatilho: Objetivo. Início do trânsito. Riobaldo abandona o padrasto e ingressa na jagunçagem com Zé Bebelo. Ao encontrar o seu amor Diadorim, ele troca de bando;

3–A luta. O desenvolvimento do objetivo. O Nó. Mudança. Após o assassinato de Joca Ramiro, Riobaldo se organiza para vingar a morte do pai de Diadorim. Durante esse processo, ele se transforma no Urutu Branco (em um suposto pacto com o diabo) e assume a chefia dos Jagunços para a luta final;

4–O clímax e o cenário. O objetivo está encerrado. Desenlace (Revelação). Adequação. Acontece o embate final do sertão. Após a morte dos traidores, a guerra cessa. Riobaldo descobre que Diadorim é um jagunço no corpo de uma mulher, após a sua morte em embate contra Hermógenes. Com o fim da guerra, Riobaldo deixa a jagunçagem e se casa com Otacília.

Contudo, Carlos Rocha relata em seus diários, que essa primeira versão, desde a sua criação, tinha um caráter provisório e que deveria ser refeita, reelaborada, repensada pelo coletivo em cena, o que mostra que a abordagem da companhia era de uma dramaturgia em processo:

*Depois de 40 dias diretos (22 lendo-grifando-mapeando o livro e 18 escrevendo) consegui fazer o nosso primeiro texto para trabalho: já estamos partindo para um segundo texto, mas pelo menos um terceiro será necessário (no mínimo). Para primeiro texto, o atual está razoável, tem até algumas cenas boas. (Carlos Rocha, Diário de Bordo, 1984-1986).*

Os diários de bordo da companhia relatam que, aos poucos, a primeira versão foi sendo modificada entre ensaios, conversas e discussões dentro do grupo. Entretanto, após algumas semanas de processo, Carlos Rocha e a companhia decidiram que era necessário mudar radicalmente a proposta dramatúrgica da montagem, em sua estrutura e concepção. Assim, no início do ano de 1985, surgiu uma nova versão da dramaturgia, com 22 páginas a menos e com um novo conceito para o trabalho.

Em um primeiro momento, assim como no livro, a narrativa apresenta as reflexões de Riobaldo, em que ele vivia/representava tais relatos em cena. Já na segunda proposta, o dramaturgo decide tirar Riobaldo do centro da história e transformar o sertão em seu

protagonista. Proposta de uma mudança estrutural, tendo na espinha do trabalho a guerra, a luta pelo poder no sertão, com abordagem eminente para a ação coral – entrecortadas por todo resto, contando com um forte caráter coletivo e ritualístico.

Nesse sentido, Carlos Rocha escreve nos diários de bordo da companhia:

*Eu trabalhei/trabalho direto nas ideias para mudanças no texto. Não é mole detalhá-las e implantá-las. Estou mexendo no umbigo da história. O livro é o re-pensamento e reflexão da própria história de/por Riobaldo. No primeiro texto é ele vivendo a história. Na ideia do segundo, eu altero o centro da história para o sertão. Nós contando. (Carlos Rocha, Diário de Bordo, 1984-1986).*

Um estudo que serviu como base para a Cia. Sonho & Drama para essa mudança de perspectiva foi *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas* de Teresinha Souto Ward (1984) que aponta que, aos poucos, a história de Riobaldo se transforma também na história do sertão, tendo o jagunço relatado mais que apenas a sua visão de guerras e batalhas, mas situando o leitor em um território cheio de comentários, exemplos e motivações desse espaço.

Com essa mudança na interpretação da obra, Carlos Rocha desejava que tal abordagem desse ao grupo o distanciamento que Riobaldo não teve no livro ao analisar a própria história, que é permeada por situações desse universo arcaico e injusto que é o sertão. Dessa forma, era desejo da companhia que a dramaturgia deixasse mais clara a relação de disputa e a conservação pelo poder, a situação social do sertão e do sertanejo, entre outras questões políticas. Destaco no trabalho da companhia um esforço para que essa relação fosse incorporada de uma forma artística que se adequasse à montagem, tendo o seu conteúdo político implícito durante quase todas as cenas, mas não necessariamente explícito em suas falas durante o espetáculo.

A nova abordagem privilegiava a coletivização do sertão que antes, segundo o dramaturgo, parecia pertencer apenas a Riobaldo. Nessa mudança drástica de interpretação da obra para os palcos, muito do que foi pensado para a primeira versão foi reconstruído: o prólogo, na sua segunda versão, seria como um antecedente do sertão, um ritual que ambienta a plateia ao mundo do sertanejo, sendo o sertão não mais apresentado como algo exclusivo à figura de Riobaldo. Nessa “coletivização do sertão”, não interessava mais ao dramaturgo a reconstituição de infância e adolescência do protagonista do romance, tornando-se dispensáveis as cenas e as figuras de Selorico Mendes, com Mestre Lucas, Rosa’uarda e vários outras personagens. Dessa forma, a companhia propôs uma mudança na sequência e a estrutura da ação, em busca de um texto mais fragmentado e menos linear. A escolha dramática de Carlos Rocha é retratada da seguinte maneira em matéria de jornal sobre o espetáculo:

Carlos Rocha explica que sua adaptação reconstituiu a estória transformando Riobaldo num personagem como os outros. No livro ele é o protagonista que no fim da vida relembra todos os fatos de sua existência e reflete sobre seus significados. Outro elemento modificado foi a visão religiosa e metafísica que a obra de Guimarães Rosa traz. Para Carlos Rocha “no livro a estória está de uma certa forma mitificada em cima de Riobaldo, suas dúvidas acerca da religião, seu questionamento existencial, é tudo muito pessoal no personagem”. Já na peça este elemento foi transformado num questionamento geral: “Afinal – afirma Carlos Rocha – a questão religiosa e metafísica é uma condição do sertão; não só o Riobaldo é assim”. (GRANDE..., 1985).

A reestruturação da dramaturgia, como Carlos Rocha relata em seus diários, é uma procura que visava *um mergulho que se vai dando, da quebra da casca até ao coração da coisa* (Carlos Rocha, *Diário de Bordo, 1984-1986*), constatando que seu primeiro roteiro foi uma tentativa que retratou a história em sua superfície e que as versões seguintes do texto configuravam um aprofundamento desse material, para além da mera retratação do livro em cena. Dentro dessa busca, a mudança não se limitava à troca de foco de Riobaldo para a Guerra do Sertão, mas também procurou desenvolver uma pesquisa de linguagem, cujo desejo era tornar a dramaturgia mais ágil e precisa.

O dramaturgo buscava para os seus diálogos cênicos o que ele entendia por textos sintéticos, cuja aplicação em cena era feita sem seguir uma estrutura linear de pensamento ou história, mas que permitia, durante as apresentações, espaços internos para comentários e inserções de fatos passados e futuros contidos na obra, trabalhando com uma temporalidade difusa. Sobre a linguagem contida no romance de Guimarães Rosa, Teresinha Souto Ward ressalta:

Há um predomínio de frases curtas que corresponde de perto ao ritmo do discurso falado. As mais longas são bastante segmentadas, numa tentativa de criar pausas e entonação através do uso denso e pouco convencional dos sinais de pontuação. As sentenças curtas e a intensidade do uso da vírgula reduzem a rapidez da leitura e ajudam a criar o ritmo sincopado característico da prosa Roseana. (WARD, 1984, p. 81).

A autora ressalta que a aparência de certa fluidez e continuidade, que se pode ter em um primeiro olhar sobre o texto, não se aplica na prática, tendo a carga textual “caráter fragmentário e descontínuo”. (1984, p. 82). Ward destaca ainda que “a narrativa de natureza episódica subentende vários “eventos” completos em si mesmos que quase poderiam ser extraídos do romance e formar um texto independente”. (p. 87). A escolha da dramaturgia de Carlos Rocha foi a utilização de textos como fragmentos que, muito mais que apresentar histórias e caminhos, instigavam a cena.

Outro fator importante que Carlos Rocha destaca na leitura de Ward (1984) é que a extensa narrativa de *Grande Sertão: Veredas* apresenta relativamente poucos diálogos entre

personagens. E que dentro desses diálogos não existe grande diferença em suas falas, todos falam mais ou menos a língua do narrador e pertencem à mesma classe social. O que força o dramaturgo, que não quer narrar longas passagens ou ter no texto o fio condutor do trabalho, a criar soluções criativas. Nesse sentido, muito mais que uma dramaturgia moldada pela palavra e seus jogos cênicos de enunciação, Carlos Rocha e a Cia Sonho & Drama trabalhavam com algo próximo do conceito de uma escritura cênica, assim definida por Pavis (1999):

É o modo de usar o aparelho cênico para pôr em cena - "em imagens e em carne" - as personagens, o lugar e a ação que aí se desenrola. Esta "escritura" (no sentido atual de estilo ou maneira pessoal de exprimir-se) evidentemente nada tem de comparável com a escritura do texto: ela designa, por metáfora, a prática da encenação, a qual dispõe de instrumentos, materiais e técnicas específicas para transmitir um sentido ao espectador. A fim de que a comparação com a escritura se verifique como algo bem fundado, seria necessário estabelecer primeiramente o léxico dos registros, unidades e modos de prática cênica. Mesmo que a *semiologia* revê certos princípios de funcionamento cênico, é claro que ainda ficamos muito longe de um alfabeto e de uma escritura no sentido tradicional. A escritura cênica nada mais é do que a *encenação* quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral. (PAVIS, 1999, p. 131-32).

A Cia Sonho & Drama optou assim por uma recriação da obra, através dos elementos cênicos, pesquisados por todo o grupo, como escreve Carlos Rocha em seus diários. Diferente do livro que é uma história narrada pelo jagunço Riobaldo, a dramaturgia não utilizava um narrador e longas passagens de texto, optando por diálogos curtos que colaboravam com as ambiguidades construídas pelo seu aparato cênico; propunha cenários e trocas de momentos através da iluminação, focando na ação dos coros e rituais através de cantos de guerra e músicas que trazem esse sertão coletivo, na intensa movimentação de corpos em movimento (resultado de improvisações e jogos, sem falas ou textos, do conflito entre os jagunços) que interagem com o cenário, ressignificando o grande monte de areia do espetáculo. A companhia mineira acreditava em uma escritura realizada pela ação coletiva de um ritual cênico pelo sertão.

Nesse sentido, o crítico teatral Alberto Guzik, apontou que o espetáculo era muito bem resolvido, pois “seus recursos são o da sugestão e nisso ele é riquíssimo” (GUZIK, 1986, p. 5). Esse ponto corrobora com a própria obra de Guimarães Rosa e seu caráter múltiplo, como destaca Ana Maria Machado (2013):

Não existe um sentido único para o texto de Guimarães Rosa, mas sim uma pluralidade dinâmica e movediça, que não pode ser captada, em sua permanente mutação, por uma interpretação em um único nível. A problemática metafísica ou espiritual é constante em Guimarães Rosa, que não se cinge a única via, procurando abordar e explorar diferentes caminhos e possibilidades. (MACHADO, 2013, p. 164).



Sem tentar esgotar a obra em sua representação no teatro, Carlos Rocha vai ao encontro do pensamento de Ana Maria Machado, que diz de um sertão múltiplo que a cada travessia se altera. Sob essa perspectiva, a dramaturgia foi um exercício de criação de quadros imagéticos do sertão, que se abriam e fechavam, buscando ambientar o espectador em um sertão mineiro-baiano-oriental (influenciado pelo minimalismo do teatro japonês), cujas histórias, lacunas e silêncios permitiam ao público adicionar sua imaginação a essa criação.

### 2.3.3. O nível fabular e discursivo

As duas visões distintas da dramaturgia que foram elaboradas por Carlos Rocha podem ser explicadas à luz da teoria de José Sanchis Sinisterra, em sua divisão entre os níveis fabular e discursivo, que constam em toda narrativa. Essa distinção pode elucidar novos caminhos para apropriações de textos literários para o teatro e explica os processos da Cia. Sonho & Drama na reescrita do espetáculo de 1985.

Começo ressaltando a importância que Sinisterra (2016a) atribui ao dramaturgo nesse processo, pois, segundo o autor, o sucesso de uma estrutura narrativa de um livro não assegura uma boa estrutura para o teatro. Dessa forma, é fundamental recolocar a progressividade, os diálogos, a relação dos personagens em uma forma dramática própria. Contudo, o dramaturgo espanhol insiste que o uso de textos narrativos para a cena não se deve dar em um movimento de uma “domesticação” da obra literária ou do teatro; a fuga de relatos que não seguem as leis do texto dramático clássico nos permite, como criadores de teatro, experimentarmos novas linguagens e possibilidades cênicas que tal travessia pode nos proporcionar; nessa mesma perspectiva, encontramos o trabalho da Cia. Sonho & Drama.

Sinisterra recorre à narratologia, aos estudos dos formalistas russos e estruturalistas franceses, e adere ao princípio de que toda narrativa é constituída por dois níveis: história e discurso. Assim, Sinisterra propõe três categorias para uma dramaturgia baseada em fontes narrativas. A primeira é a dramaturgia historial ou fabular, que são os textos para o teatro associados pela preservação e transposição da fábula para a cena – entendendo como fábula a sequência de acontecimentos, os personagens, suas ações, os lugares da ação e as sequências temporais – e traduzi-lo para os códigos próprios da teatralidade vigente, em uma estrutura de texto teatral. A segunda é a dramaturgia discursiva, que privilegia o discurso e não a fábula, renunciando, em muitos casos, a contar histórias – o discurso seria a maneira como esse relato concreto apresenta a história ao leitor: narrador, ponto de vista, ordem temporal, o plano no

qual os elementos fabulares se organizam. Tudo aquilo que não é a história em si. A terceira é a dramaturgia mista, cujo esforço constitui integrar ao texto dramático a pluralidade de discursos narrativos contidos na obra, incorporando sequências e/ou componentes da fábula e seus personagens.

Sinisterra diz que para cada uma das opções escolhidas é preciso confiar nas ferramentas de análise, dispositivo que se fabrica para formular determinadas perguntas ao texto. Para a análise completa de uma história, Sinisterra ressalta cinco âmbitos que são necessários para relacionar a história narrativa ao roteiro dramaturgic: a temporalidade, a espacialidade, a(s) personagem(ns), o discurso e a figuratividade. Já na dramaturgia discursiva, Sinisterra propõe ao dramaturgo uma transposição para a cena através de uma epicidade (com a presença de narradores em cena) até uma maior dramaticidade (sendo esse conteúdo textual passado ao público através de diálogos entre as personagens).

Sob a luz da teoria apresentada por Sinisterra, vejo que a Cia. Sonho & Drama transitou entre esses dois níveis. Privilegiando, em sua primeira versão, uma dramaturgia fabular, procurou retratar a saga de Riobaldo, em uma tentativa de ordenar linearmente a história (fábula) do romance de Guimarães Rosa. Já em sua segunda versão, percebo uma dramaturgia mista: não deixando de apresentar os principais acontecimentos do romance, mas explorando as possibilidades de seu nível discursivo. Em uma abordagem diferente do livro, Carlos Rocha modifica sua ordem temporal, seu início e final, na busca de um coletivo de corpos cênicos.

Nesse sentido, Sinisterra acentua que o aspecto a ser privilegiado na transposição do texto narrativo para o palco é do discurso, e não o da fábula. O dramaturgo espanhol diz que as estruturas internas de uma narrativa não respondem somente à pura linearidade dos acontecimentos, e que investigar o discurso dentro da obra literária nos permite reconquistar, para o trabalho de montagem, materiais narrativos relevantes, mas até então pouco utilizados.

Privilegiando essa concepção, o foco está na caracterização de quem conta a história e, principalmente, no modo como se apresenta o relato. Como dramaturgo que se inspira em textos literários, percebo a importância do nível discursivo e sua possibilidade de representação em uma escritura cênica que não tem na palavra sua única potência, mas conta com a pluralidade dos elementos cênicos que também escrevem narrativas múltiplas, como no espetáculo da companhia mineira aqui investigado.

#### 2.3.4. Teatralidade menor

Dentro desse contexto de possibilidades para o texto e a escrita dramática, resgato o artigo de Márcio Marciano (2000), dramaturgo da Companhia do Latão, que relata a vivência em uma Oficina de Dramaturgia que José Sanchis Sinisterra ministrou na cidade de São Paulo. Durante a atividade, o dramaturgo espanhol propôs o conceito de teatralidade menor, cujo principal objetivo é o encontro ativo do espectador na representação teatral através do imaginário. Sinisterra, em sua oficina, defendia que o espectador deve ser co-autor e cúmplice da proposta dramática para que a interação entre cena e público se realize durante o tempo da representação.

Tais proposições interessam diretamente ao campo de transposições literárias para o teatro, principalmente em uma dramaturgia discursiva que foge do domínio de histórias, padrões, personagens e temas totalizadores, dando maior autonomia para a cena fragmentada e sua criação. Além disso, em vários aspectos essa proposta dialoga com a forma como a Cia Sonho & Drama pensava o texto teatral e a prática coletiva da dramaturgia.

A primeira semelhança é a proposta do dramaturgo de condensação da palavra dramática. Vejo um paralelo traçado por Carlos Rocha em sua busca de um texto sintético, que escancara a precariedade da comunicação e a insuficiência da palavra. Nesse teatro, “a palavra não diz, mas faz. Não mostra, mas oculta; não revela o que a personagem parece dizer, mas precisamente aquilo que não gostaria de dizer. E nesta condensação da fala, o silêncio é tão expressivo como o discurso” (MARCIANO, 2000, p. 47).

Sob essa perspectiva, existe uma mutilação dos personagens, no sentido de não buscar mais para a cena um reflexo de um ser humano completo, mas como um resíduo, algo em sua própria estrutura inacabada. Sinisterra propõe aceitar a condição incompleta da personagem dramática, seu caráter parcial e enigmático. Seguindo esse caminho, é possível encontrar nos diários de bordo da companhia mineira uma busca por um estilo interpretativo contido, austero, enigmático, como no conceito de uma teatralidade menor: a opção pela incerteza e a ambiguidade dos conteúdos transmissíveis, tanto no verbal como no não verbal.

Assim como no nível discursivo, para uma teatralidade menor Sinisterra ressalta o poder da compressão da fábula, destacando tal aspecto do teatro contemporâneo, no qual a história narrada não é tudo. Na dramaturgia da Cia. Sonho & Drama, percebo esses traços conceituados por Sinisterra que buscam: incorporação de outras vozes (polifonia); flutuações entre presente, passado e futuro (temporalidade); saltos temáticos bruscos (descontinuidade); interrupções do fluxo discursivo (qualidade do que não pode ou não deve ser dito); defasagem entre pensamento

e palavra (obliquidade). Com personagens ambíguos e palavras que não transmitem certezas, a proposta da companhia mineira foge do “grande” teatro do passado, que deseja transmitir uma mensagem para o espectador, mas propõe uma troca entre as partes, ambas habitando um mesmo sertão.

A escritura cênica ambígua e fragmentada da Cia. Sonho & Drama propõe uma retroalimentação de energia e informação entre palco e plateia. Abre para o espectador um papel mais ativo, em uma proposição na qual ele também escreva o que o espetáculo não mostra, “permitindo-lhe preencher os vãos da significação e reclamando, portanto, sua participação criadora” (MARCIANO, 2000, p. 47).

### 2.3.5. O mapa textual da dramaturgia de *Grande Sertão: Veredas* (1985)

Após apresentar o processo criativo da Cia. Sonho & Drama, a pesquisa do grupo sobre a obra de Guimarães Rosa e como esse trabalho pode se relacionar com as teorias de José Sanchis Sinisterra, proponho um olhar para o que chamo de *O mapa textual da dramaturgia de Grande Sertão: Veredas*. Para essa análise, escolhi a terceira versão da dramaturgia, datada de 09 de janeiro de 1985, escrita por Carlos Rocha junto à Cia. Sonho & Drama. Cabe pontuar, como foi descrito em seu diário de bordo, que as transformações na dramaturgia, em seu texto e estrutura, não pararam por ali. As modificações seguiram por quase todas as 88 apresentações do espetáculo durante a sua trajetória. Contudo, essa é a última versão escrita da dramaturgia, segundo Rocha.

Parte do desejo de criar esse mapa textual veio do meu convívio com o professor e dramaturgo Juarez Guimarães Dias e pela leitura de sua tese de doutorado<sup>12</sup> sobre narrativas em cena, cuja análise da produção de Aderbal Freire-Filho e João Brites mostram formas distintas e criativas de utilização de textos literários para o teatro. Especialmente o contato com os quadros, contidos em seu livro, inspiraram uma estrutura análoga que pudesse dar luz ao trabalho de dramaturgia feito por Carlos Rocha em 1985.

Decidi propor uma metodologia própria na análise dessa dramaturgia, que não é baseada em autores ou técnicas já estabelecidas, mas destaca o trabalho feito pela Cia. Sonho & Drama,

---

<sup>12</sup> Tese de doutorado de Juarez Guimarães Dias lançada no livro “Narrativas em cena: Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal)”, pela editora Móbile, em 2015.

somado ao meu estudo como dramaturgo, escritor e pesquisador, em meu contato com o material e na decupagem do romance e do roteiro dramaturgicamente durante a pesquisa.

Nesse mapa, eu apresento o caminho percorrido pela dramaturgia de *Grande Sertão: Veredas*, comparando todas as cenas utilizadas na montagem de 1985 e como elas se relacionam com o livro de Guimarães Rosa. Pretendi, dessa forma, que a exposição dessa estrutura dramaturgicamente evidenciasse a forma original de transposição de uma obra literária para o teatro, na criação de Carlos Rocha e seu grupo.

**Quadro 1**<sup>13</sup> – O mapa textual da dramaturgia de *Grande Sertão: Veredas* (1985)

<b>Dramaturgia da Cia Sonho &amp; Drama</b>	<b>Relação com a obra de Guimarães Rosa</b>
<p><b>Prólogo</b></p> <p><i>O espetáculo começa com um prólogo-ritual. Enquanto o público entra no teatro, o bando já se organiza em movimentos de aquecimento no palco. Inspirado nos cantos de guerra dos jagunços, o coro canta a canção no blecaute:</i></p> <p><b>RIOBALDO</b> – <b>Olererê Baiana, Eu ia e não vou mais... Eu faço que vou. Lá dentro, oh Baiana, E volto do meio pra trás...</b></p>	<p>Tal canto aparece no livro em vários momentos, sempre quando os jagunços vão guerrear. Canto contido nas páginas 95, 249, 631, 762.</p> <p>No livro, esse é um anúncio que a batalha vai começar.</p>
<p><b>Cena 1– Diadorim e Riobaldo fazem um pacto</b></p> <p><i>Nas duas pontas do palco, os dois jagunços falam de amor e de fazer um pacto para não se relacionarem com mulheres durante a guerra.</i></p> <p><b>RIOBALDO</b> – <b>Meu bem, estivesse dia claro e eu pudesse espiar a cor de seus olhos...</b></p> <p><b>DIADORIM</b> – <b>O senhor não fala sério!</b></p> <p><b>RIOBALDO</b> – <b>Não te ofendo, mano. Sei que tu é corajoso... cabra macho.</b></p> <p><b>DIADORIM</b> – <b>Riobaldo, quero te intimar a um trato... que enquanto a gente estiver</b></p>	<p>Fugindo da ordem temporal do livro, a cena é uma mescla de trechos distantes dentro do livro.</p> <p>A primeira cena, após o prólogo-ritual, começa pela última conversa de Riobaldo com Diadorim, antes da batalha final. Tal escolha do dramaturgo pode ser explicada pelo caráter cíclico proposto, integrando o início e o final da montagem.</p> <p>Somada a mesma conversa, o dramaturgo utiliza de uma passagem retirada do meio da obra (p. 265), em</p>

<sup>13</sup> Do lado esquerdo do mapa, estão representadas em itálico as rubricas do roteiro de Carlos Rocha, com as movimentações cênicas sugeridas pelo dramaturgo. Em negrito, do mesmo lado, são as falas dos personagens, tal como criadas para a montagem. Do lado direito do mapa, seguem os meus comentários sobre as escolhas feitas pela Cia. Sonho & Drama e como elas se relacionam com o romance de Guimarães Rosa.

<p><b>em ofício de bando, que nenhum de nós dois não bote mão em mulher...nenhuma. Promete que temos de cumprir isso? Você cruza e jura?</b></p>	<p>que Diadorim propõe o trato para Riobaldo de não ficar com mulher.</p>
<p><b>Cena 2 – O Bezerro Erroso (Coro)</b></p> <p><i>Um boneco de um bezerro branco, erroso é manipulado por um ator. Arrebitado de beijos, figura rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão. Dança alternando movimentos lentos e velozes. Noutra foco, o coro deitado de frente para o público diz:</i></p> <p><b>CORO – É o Demo! É o Demo! É o Demo! ...Bala. Bala. Bala... Bá!</b></p> <p><i>O bezerro cai fulminando. Blecaute.</i></p>	<p>Cena baseada no texto de entrada, contido no primeiro parágrafo do romance (p. 13). Tal passagem é uma introdução ao tema do demônio dentro da obra.</p> <p>No romance, essa é uma reflexão de Riobaldo, enquanto na cena é uma manifestação de um coletivo, em uma cena-ritual.</p>
<p><b>Cena 3 – Riobaldo sob a chefia de Hermógenes</b></p> <p><i>O Hermógenes, que na ausência de outras figuras assume a chefia provisória, aplaude a valentia e a pontaria de Riobaldo em conflito contra os Bebelos. final da cena, Hermógenes saca e afia sua faca, calma e prazerosamente, depois trucidada o prisioneiro.</i></p>	<p>Cabe notar aqui a transição proposta pelo dramaturgo entre a cena anterior com os tiros e o bode, na figura do demônio, e a primeira entrada de Hermógenes em cena – atribuindo, assim como Riobaldo faz no romance, a esse personagem uma aura diabólica.</p> <p>No decorrer da cena, Carlos Rocha propõe uma concentração temática do que é apresentado no livro, mostrando em um curto diálogo elementos importantes das personagens: a natureza violenta de Hermógenes, o bom manuseio de Riobaldo com a arma, assim como a desconfiança do jagunço em Hermógenes.</p>
<p><b>Cena 4 – Riobaldo desconfia</b></p> <p><i>Riobaldo fica chocado com a brutalidade e covardia de Hermógenes tirando a pele do prisioneiro com uma faca. Diadorim aponta que apesar de tudo, Hermógenes é leal aos chefes do bando. Contudo, Riobaldo mantém a sua desconfiança e desprezo por Hermógenes.</i></p> <p><b>RIOBALDO – (...) O que é isso que a desordem da vida pode sempre mais do que a gente?! Eu, quem é que sou? Um raso jagunço atirador, cachorrando por este sertão! De que lado estou? Joca Ramiro? Ou Zé Bebelo?</b></p>	<p>O dramaturgo junta as angústias de Riobaldo de não saber quem ele é e por qual bando luta, unindo três partes distantes dentro da obra:</p> <p>“O que era isso, que a desordem da vida podia sempre mais do que a gente?” (p. 496)</p> <p>“que é que eu era? Um raso jagunço atirador, cachorrando por este sertão.” (p. 566)</p> <p>“De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro?” (p. 213)</p>

<p><b>Cena 5 – Riobaldo sob a chefia de Zé Bebelo</b></p> <p><i>Zé Bebelo saúda a chegada de seu professor Riobaldo.</i></p> <p><i>Em sua fala, o coro de jagunços grita:</i></p> <p><b><u>CORO</u> – Deputado! Deputado! Deputado!!!</b></p> <p><i>Na dinâmica da cena, o bando de Zé Bebelo derrota primeiro o bando de Hermógenes e depois o de Ricardão – ambos fogem. Após o embate de guerra, Riobaldo fica só no monte de areia.</i></p>	<p>O dramaturgo após mostrar na cena anterior a angústia de Riobaldo, que não sabe de que lado luta, transfere o protagonista para o outro lado da batalha. Desta forma, aqui é feita uma transição para o início da história. Riobaldo é primeiro ovacionado como professor de Zé Bebelo, depois é convencido a se juntar ao seu bando.</p> <p>A cena mostra as ambições e aspirações políticas de Zé Bebelo que espera alcançar tal título, com a promessa de acabar com os jagunços.</p> <p>Cena tem um efeito de flash-back. Pois na sequência, Riobaldo já estará, novamente, na guerra ao lado do Bando de Joca Ramiro contra Zé Bebelo.</p>
<p><b>Cena 6 – No meio da travessia (Coro)</b></p> <p><i>Coro faz reflexões sobre a vida, a guerra e os caminhos a serem trilhados.</i></p> <p><b><u>CORO</u> – (...) Vivendo se aprende mas o que se aprende, mais, é só fazer outras maiores perguntas. Para o começo do concerto deste mundo, que é que adianta? Mente pouco quem a verdade toda diz. Nonada. O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe pra gente é no meio da travessia! (Repetem as duas primeiras falas).</b></p>	<p>Essa cena transição simboliza a passagem do livro em que Riobaldo foge do bando de Zé Bebelo, contida no livro na página 191.</p>
<p><b>Cena 7 – Diadorim e a beleza do sertão</b></p> <p><i>Diadorim mostra a beleza do sertão para Riobaldo na figura do manuelzinho-da-crôa.</i></p> <p><b><u>DIADORIM</u> – O dia depois da noite – esse é o motivo dos passarins... o vau do mundo é a alegria... essas graças, enfileirantes, de toda brancura, o jaburu, o pato-verde, o pato-preto, topetudo, marrequinhos dançantes, martim-pescador, mergulhão. Olha, vigia: o manuelzinho-da-crôa já acabou de fazer a muda. É aquele lá: lindo! Esse que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima.. é formoso próprio. Arrepare e só verá ele em casal... é</b></p>	<p>Mais uma vez, o dramaturgo constrói seu diálogo em uma miscelânea de textos do livro:</p> <p><u>“Olha, vigia: o manuelzinho-da-crôa já acabou de fazer a muda...”</u> (p. 412)</p> <p><u>“Mas, melhor de todos — conforme o Reinaldo disse — o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-crôa.”</u> (p. 201).</p>

<p><b>preciso olhar para esses com todo carinho...</b></p> <p><i>Depois de um tempo, Riobaldo reflete:</i></p> <p><b><u>RIOBALDO</u> – É... não faz muito eu de casa fugi – da Fazenda de meu Padrinho Selorico Mendes e fui dar na fazenda de Zé Bebelo, contratado como professor por 2 cabras seus no Curralim... depois sai com o bando... larguei, cá estou.</b></p>	<p>“Mas o Reinaldo gostava: — <u>“É formoso próprio...”</u> — ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. — “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. — <u>“É aquele lá: lindo!”</u> Era o manuelzinho-da-crôa, <u>sempre em casal</u>, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea — às vezes davam beijos de biquinim — a galinholagem deles. — <u>“É preciso olhar para esses com um todo carinho...”</u>” (p. 202)</p> <p>Aqui o dramaturgo faz um enxerto de texto para resumir um longo trajeto trilhado por Riobaldo, durante as cem primeiras páginas do livro. Um dos poucos momentos que o dramaturgo não utiliza a própria escrita de Guimarães Rosa para a formulação da fala.</p>
<p><b>Cena 8 – A onça e a coragem (Coro)</b></p> <p><i>Cena em que Riobaldo e o coro cantam várias reflexões sobre a coragem, o medo e a morte.</i></p> <p><b><u>RIOBALDO</u> – Medo. Medo que deu. Medo que maneia. Em esquina que me veio. Bananeira dá em vento de todo lado. Homem? É coisa que treme! O que há, que se diz e se faz – que qualquer um vira brabo corajoso, se comer crú o coração de uma onça pintada!</b></p> <p><b><u>MEDO</u> – É, mas a onça, a pessoa é quem carece de matar, mas matar a mão curta, na ponta da faca!</b></p>	<p>A onça é citada diversas vezes no livro sempre em reflexões sobre a coragem. O homem que quer se transformar em um jagunço valente deve enfrentar a onça. “Esse homem afia sua faca, e vai em soroca, capaz que mate a onça, com muita inimizade; o coração come, se enche das coragens terríveis!” (p. 267).</p> <p>Para construir a cena, o dramaturgo utiliza de três trechos distintos do livro:</p> <p><u>“Medo. Medo que maneia. Em esquina que me veio. Bananeira dá em vento de todo lado. Homem? É coisa que treme.”</u> (p. 214).</p> <p><u>“O que há, que se diz e se faz — que qualquer um vira brabo corajoso, se puder comer crú o coração de uma onça pintada.”</u> (p. 217)</p> <p><u>“É, mas, a onça, a pessoa mesma é quem carece de matar; mas matar à mão curta, a ponta de faca!”</u> (p. 267).</p> <p>Vale notar duas relações da onça dentro da obra: o pacto com o diabo (que, segundo crença ancestral, também promove uma transformação na pessoa) e a cena final em que Diadorim e Hermógenes se matam com a faca.</p>



<p><b>Cena 9 – Ritual caçadores na fogueira</b></p> <p><i>A cena começa com um ritual de jagunços ao redor da fogueira</i></p> <p><u>CORO</u> – <b>Onde tanto boi berra, bela é a lua lualã Rio abaixo na canoa, quem governa é remador O vau do mundo é a alegria-ai-ai O vau do mundo é a coragem, ui-ui Ah, o que eu não entendo, isso é que é capaz de me matar.</b></p> <p><i>Após o canto, Diadorim é confrontado por Fancho-Bode e Fulorêncio sobre sua masculinidade. Diadorim arranca punhal para Fancho-Bode e Ribaldo segura Fulorêncio.</i></p>	<p>O dramaturgo utiliza de vários trechos dentro do livro para criar esse canto:</p> <p>“Onde tanto boi berra”, (p. 37) bela é a lua lualã (p. 94) Rio abaixo na canoa, quem governa é remador (p. 430) O vau do mundo é a alegria-ai-ai (p. 430) O vau do mundo é a coragem, ui-ui/ (p. 431) Ah, o que eu não entendo, isso é que é capaz de me matar. (p. 464)”</p> <p>O conflito de Diadorim e Riobaldo com esses dois jagunços está contido no livro entre as páginas 224 e 226.</p>
<p><b>Cena 10 – Cena da Montanha</b></p> <p><i>Riobaldo, Hermógenes e Garanço na Cena da montanha contra o exército de Zé Bebelo.</i></p>	<p>No livro, o conflito envolve mais um personagem (Montesclareense) que também é morto na montanha. Após perceber que estão cercados, Hermógenes e Riobaldo fogem da montanha. “A mancha de Garanço era sangue, ele está morto”. (p. 301)</p> <p>No romance, é Riobaldo que escolhe esses dois homens para lutar na montanha – o que o faz sentir culpa e dó dos dois jagunços que morreram. Como o espetáculo busca uma abordagem mais coletiva, isso não aparece em cena.</p>
<p><b>Cena 11 – Trenzinho (Coro)</b></p> <p><i>Os atores entram em cena em fila indiana. Param no meio do palco.</i></p> <p><u>QUIM-PIDÃO</u> – <b>Como é mesmo que é?</b> <u>CORO</u> – <b>O que?</b> <u>QUIM-PIDÃO</u> – <b>O trem.</b> <u>CORO</u> – <b>Que trem?</b> <u>QUIM-PIDÃO</u> – <b>O trem de ferro.</b> <u>CORO</u> – <b>Ah... (comediante da frente pro de trás) Como é mesmo que é?</b></p> <p><i>As perguntas e respostas vão sendo repassadas até o último.</i></p> <p><u>CORO</u> – <b>Melhor/ Lugar/ Pra ideia/ da gente/ se abrir/ é viajando num trem</b></p>	<p>Cena ritual que funciona na dramaturgia como um intervalo, passagem de tempo e também uma fuga da história que está sendo desenvolvida. O dramaturgo cria algo completamente novo, utilizando dois trechos distintos do livro:</p> <p>“Por tudo, réis-coado, fico pensando. Gosto. Melhor, para a ideia se bem abrir, é viajando em trem-de-ferro. Pudesse, vivia para cima e para baixo, dentro dele. Informação que pergunto: mesmo no Céu, fim de fim, como é que a alma vence se esquecer de tantos sofrimentos e maldades, no recebido e no dado? A como? O senhor sabe: há coisas de medonhas demais, tem.”</p> <p>Riobaldo reflete sobre Quim Pidão quando morto na fazenda dos tucanos: “o Quim Pidão, no pormiúdo</p>


<p><b>de ferro. Pudesses, vivia pra cima e pra baixo num!</b>  <b>QUIM-PIDÃO – O trem de ferro</b>  <b>CORO – Trem de ferro, é assim, ó Quim-Pidão! Quim! Pidão! Quim! Pidão!</b></p> <p><i>Saem todos reproduzindo os movimentos do trenzinho.</i></p>	<p>de honesto, que nunca nem tinha enxergado trem-de-ferro” (p. 508)</p>
<p><b>Cena 12 – Diadorim se ausenta. Zé Bebelo capturado.</b></p> <p><i>Por um ferimento, Diadorim vai a um lugar se curar. Riobaldo fica angustiada com a sua ausência.</i></p> <p><i>Diadorim retorna.</i></p> <p><i>Riobaldo e os jagunços são convocados para a guerra.</i>  <i>Ação coral.</i></p> <p><i>Jagunço espia, entrando depois de pausa de tensão entre Hermógenes e Sô Candelário.</i></p> <p><b>RIOBALDO – Trago importantes notícias chefe: Nhô Ricardão deu fogo nos zebebeus, no Ribeirão dos Veados. Titão Passos pegou porção deles num bom combate, no esporão da serra. Nhô Joca Ramiro manda Nhô Hermógenes avançar em ataque pelo leste, coisa de meia légua e por Nhô Candelário estacionar suas cabras por aqui, formando paredão, por aqui que eles devem de tentar escapulir. Com licença de vosmicê! (sai)</b></p> <p><i>O bando de Zé Bebelo é encurralado e ele vai preso.</i></p>	<p>O dramaturgo transforma as reflexões de Riobaldo em diálogos com o jagunço Alpercatas ao redor da fogueira (passagem contida na p. 305). Juntos, eles falam sobre a existência, a situação de Diadorim ferido na perna e a desconfiança de Hermógenes. O que dá um caráter coletivo para a cena e transforma essas reflexões, como pensamento de todos.</p> <p>No livro, Diadorim demora mais para voltar. Riobaldo fica doente, em sua ausência.</p> <p>O dramaturgo trabalha uma condensação de um largo material. No livro, são muitas as reflexões e eventos antes de Zé Bebelo ser capturado.</p> <p>Assim, na dramaturgia, aqui, o Jagunço é um narrador oculto que, apesar de falar entre as personagens, traz para o público uma carga de informação sobre o andamento da história e suas principais personagens e depois sai.</p> <p>No romance, Riobaldo sofre com a contradição por prender o seu ex-chefe jagunço Zé Bebelo, que ele ainda tem consideração e respeito. Novamente pelo seu caráter coletivo, o dramaturgo foge dessa individualização da história.</p>
<p><b>Cena 13 – O julgamento de Zé Bebelo</b></p> <p><i>O julgamento tem a fala inicial de Joca Ramiro que convida os chefes jagunços a se manifestarem:</i>  <i>– Uma fala de acusação de Hermógenes.</i>  <i>– Uma fala de absolvição de Sô Candelário, que propõe uma luta de faca e depois sugere soltar o preso e retomar a guerra.</i>  <i>– Uma fala de acusação de Ricardão.</i>  <i>– Uma fala de absolvição de Titão Passos.</i></p>	<p>A dramaturgia segue as principais falas dos chefes jagunços durante o julgamento, apenas com a ausência de João Goanhá que não aparece em cena durante a montagem.</p> <p>No livro a sequência é: Joca Ramiro, Hermógenes, Sô Candelário, Ricardão, Titão Passos, João Goanhá (que escolhe a absolvição), outros jagunços, Riobaldo e a decisão final de Joca</p>

<p>– Após a fala dos chefes jagunços, Joca Ramiro abre a fala para os demais: Riobaldo faz uma fala espontânea de absolvição ao seu ex-chefe.</p> <p>– Joca Ramiro chega a uma decisão: Zé Bebelo sai vivo e será extraditado do sertão.</p>	<p>Ramiro. No livro, a cada momento, Zé Bebelo se manifesta.</p> <p>A cena segue assim uma dinâmica muito próxima da obra literária.</p>
<p><b>Cena 14 – Mamãezada</b></p> <p><i>Hermógenes diz cuspiendo marimbondos:</i></p> <p><b><u>HERMÓGENES</u> – Mamãezada! Mamãezada!</b></p>	<p>O dramaturgo consegue um poder de síntese com apenas a repetição da mesma palavra “Mamãezada” que expressa a indignação de Hermógenes e Ricardão com a decisão de Joca Ramiro de soltar Zé Bebelo.</p> <p>No livro, Riobaldo observa como Hermógenes e Ricardão parecem incomodados com a direção do julgamento e a palavra parece ser escutada:</p> <p>“Virando que eu quis ir lá, e escutar, quase quis. Um dizer ouvi: — ...“Mamãezada...” Ao que seria? O Hermógenes não era nenhum toleimado, para desfazer na decisão de Joca Ramiro. “Mamãezada”? Mais não ouvi, lembro que não sei direito. Com pouco, Zé Bebelo estava dando as despedidas.” (p. 396).</p>
<p><b>Cena 15 – O assassinato de Joca Ramiro</b></p> <p><i>Hermógenes, Ricardão e Antenor com o bonecão de Joca Ramiro. Repentinamente e em conjunto eles o assassinam, e saem desmanchando rastro. No blecaute, dois atores gritam 3 vezes.</i></p> <p><b><u>CORO</u> (3X) – MATARAM JOCA RAMIRO!</b></p>	<p>No livro, a notícia da morte de Joca Ramiro é transmitida por um mensageiro que leva a informação para o bando em uma fazenda, quando a guerra já dispersou. Em busca de uma agilidade dentro da dramaturgia, Carlos Rocha liga os pontos sem que o bando disperse.</p>
<p><b>Cena 16 – A vingança</b></p> <p><i>A fúria do bando com a morte de seu chefe Joca Ramiro. Os chefes jagunços se juntam e organizam uma vingança contra os traidores.</i></p> <p><b><u>S. CANDE</u> – Agora é que vai ser a grande briga!</b></p> <p><i>Nessa mesma cena, Riobaldo se promete para Otacília. Diadorim sente ciúmes.</i></p>	<p>O processo de agrupamento e vingança da morte de Joca Ramiro passa por várias etapas, o dramaturgo faz aqui uma síntese desse movimento declarando por Sô Candelário.</p> <p>A relação de Riobaldo entre dois amores: o prometido (Otacília) e no proibido (Diadorim) perpassa quase toda a obra.</p> <p>Apesar de não ser o foco da montagem, o dramaturgo consegue construir essa relação ambígua e triangular ao fim dessa cena, que será desenvolvida nas cenas seguintes.</p>

<p><b>Cena 17 – Nhorinhá</b></p> <p><i>Riobaldo passando pelo palco. Uma voz:</i></p> <p><b><u>NHORINHÁ</u> – Oi, moço!</b></p> <p><i>Quando Riobaldo tenta se aproximar, ela foge. Num momento se encontram sobre a terra. Se abraçam. Ela o empurra e foge novamente.</i></p> <p><b><u>NHORINHÁ</u> – Oi, moço!</b>  <b><u>CORO</u> – O moço pode me chamar de Nhorinhá!</b>  <b><u>RIOBALDO</u> – Nhorinhá?</b>  <b><u>NHORINHÁ</u> – Nhorinhá!!!</b></p> <p><i>Se encontram sobre a terra e namoram.</i></p>	<p>No livro, a relação de Riobaldo com a prostituta Nhorinhá vai para além do prazer corporal, marcando a trajetória do jagunço em várias partes da história com uma certa ternura, acolhimento:</p> <p>“Eu queria, com as faces do corpo, mas também com entender um carinho e melhor-respeito — sempre a essas do mel eu dei louvor de meu agradecimento. Renego não, o que me é de doces usos: graças a Deus toda a vida tive estima a toda meretriz, mulheres que são as mais nossas irmãs, a gente precisa melhor delas, dessas belas bondades” (p. 332)</p>
<p><b>Cena 18– Ana Duzuza</b></p> <p><i>A mãe de Nhorinhá, Ana Duzuza fala para Riobaldo e Diadorim que Medeiro Vaz vai tentar atravessar de banda a banda o Liso do Sussuarão.</i></p> <p><b><u>DUZUZA</u> – Tarde...</b>  <b><u>RIOBALDO</u> – Tarde...</b>  <b><u>DUZUZA</u> – Você é do bando de Medeiro Vaz?</b>  <b><u>RIOBALDO</u> – A senhora conhece Medeiro Vaz?</b>  <b><u>DUZUZA</u> – Pois vou lhe contar um segredo... sabia que ele vai tentar atravessar de banda a banda o Liso do Sussuarão?</b></p> <p><b><u>RIOBALDO</u> – Me consta que o Liso do Sussuarão não concede passagem a gente viva, é o raso pior havente, em escampo dos infernos. Não acredito. Onde foi que a senha ouviu essa loucura? Agora a senhora me diga como sabe disso!</b></p> <p><b><u>DUZUZA</u> – Pois se foi o próprio Medeiro Vaz, que me chamou pra consulta! (mostrando dinheiro ganho. Percebem a presença de Diadorim que entra e manda a velha ir-se)</b></p> <p><b><u>RIOBALDO</u> – Diadorim, fiquei sabendo que o projeto de Medeiro Vaz é conduzir a gente pro Liso do Sussuarão a dentro!</b></p> <p><b><u>DIADORIM</u> – E certo é. É certo.</b></p>	<p>Trecho retirado do início do livro em que Riobaldo reflete: “Mãe dela chegou, uma velha arregalada, por nome de Ana Duzuza: falada de ser filha de ciganos, e dona adivinhadora da boa ou má sorte da gente; naquele sertão essa dispôs de muita virtude. Ela sabia que a filha era meretriz, e até — contanto que fosse para os homens de fora do lugarejo, jagunços ou tropeiros — não se importava, mesmo dava sua placença. Comemos farinha com rapadura. E a Ana Duzuza me disse, vendendo forte segredo, que Medeiro Vaz ia experimentar passar de banda a banda o liso do Sussuarão. Ela estava chegando do arranchado de Medeiro Vaz, que por ele mandada buscar, ele querendo suas profecias. Loucura duma? Para que? Eu nem não acreditei.” (p. 48-49).</p>
<p><b>Cena 19 – Travessia do liso</b></p> <p><i>Um grupo de jagunços atravessam o palco por trás da terra. Noutra lateral a bandeira do sol é flamejada. O bando entra cambaleante e param num fogo. Tiram o</i></p>	<p>No livro, a travessia é apresentada em dois momentos: primeiro, como uma falha, tendo a</p>

<p><i>chapéu, se abanam. Protegem as vistas com o chapéu e olham pro sol ardente. Mas, aos poucos, o bando recua e desiste da tarefa.</i></p>	<p>chefia de Medeiro Vaz e, segundo, como um êxito do bando chefiado por Riobaldo.</p> <p>Dentro do espetáculo, é encenada apenas a travessia de Medeiro Vaz, sendo a segunda travessia apenas sugerida, na Cena 24.</p>
<p><b>Cena 20 – Morte de Medeiro Vaz</b></p> <p><i>O berrante toca 3 vezes. Medeiro Vaz prestes a morrer encara Riobaldo e morre. O berrante volta a tocar.</i></p> <p><b>RIOBALDO – Como é que um desse pode se acabar? Deviam de tocar os sinos de todas as igrejas! (Toca berrante)</b></p> <p><i>Eles cobrem o corpo de M. Vaz e o levam pra enterrar. Um jagunço fala dos feitos de Medeiro Vaz e de seu trajeto.</i></p>	<p>No livro, a ordem cronológica dos fatos não é linear, sendo essa morte retratada na primeira metade da obra.</p> <p>O dramaturgo liga a morte de Medeiro Vaz, contida na página 113, com dados sobre o personagem, página 63, utilizando da fala de um jagunço como um narrador oculto que comunica para o público essas informações sobre a personagem.</p>
<p><b>Cena 21 – Quem comanda? Zé Bebelo é o novo chefe</b></p> <p><i>Com a morte de Medeiro Vaz, o bando discute sobre quem será o novo chefe do bando. Riobaldo se mostra hesitante para assumir a chefia do bando. Logo, a responsabilidade é transferida para Marcelino Pampa e depois para Zé Bebelo que retorna e assume a chefia.</i></p>	<p>A cena segue o conteúdo do livro de uma forma mais direta ligando os pontos de quem assume a chefia. Como o plano da dramaturgia, aqui mais uma vez, não é sobre apenas Riobaldo, mas sobre a guerra do Sertão. (Passagem contida na página 117).</p>
<p><b>Cena 22 – Fazenda dos Tucanos</b></p> <p><i>A cena começa com a presença do menino Gurigó e Zé Bebelo na chegada na fazenda abandonada.</i></p> <p><i>Riobaldo oferece a pedra de Safira para Diadorim, mas esse recusa o presente, dizendo que lhe entregue o presente depois que a guerra estiver encerrada.</i></p> <p><i>O bando de inimigos cerca o local e começa a matar os jagunços. Zé Bebelo convoca Riobaldo para escrever para os oficiais. Riobaldo questiona se Zé Bebelo ainda trabalha para os soldados e quer acabar com os jagunços.</i></p> <p><i>Os inimigos colocam fogo nos cavalos. A cena é representada por uma ação coral chamada “Ritual da morte e suplicio dos cavalos.</i></p> <p><i>O plano de Zé Bebelo funciona e os soldados que foram avisados por carta chegam e dispersam o bando dos inimigos. O bando de Zé Bebelo consegue fugir.</i></p>	<p>Fugindo da ordem do livro, o dramaturgo coloca a pedra de safira antes do combate da fazenda dos tucanos, assim como trechos distintos que Riobaldo propõe a Diadorim para os dois fugirem juntos da jagunçagem.</p> <p>Um dos pontos de maior tensão dentro da obra, onde o bando de Riobaldo e Diadorim, chefiado por Zé Bebelo é encurralado por Hermógens e Ricardão na fazenda dos Tucanos. Na longa passagem das páginas 451 até 519.</p>

<p><b>Cena 23 – Redemoinho</b></p> <p><i>Riobaldo vai na encruzilhada fazer o pacto com diabo. Ao voltar, Riobaldo pergunta para o bando:</i></p> <p><b>RIOBALDO</b> – Ah, agora quem aqui é que é o chefe? (Pausa) Quem é que é? Quem é que é? Quem? (um cabra se movimenta e é morto) Quem?</p> <p><b>Z. BEBELO</b> – Tu, chefe é, fica sendo... ao que vale! O Urutu-Branco! Assim que você deve se chamar. O Urutu-Branco!</p> <p><b>RIOBALDO</b> – O senhor... fica?</p> <p><b>Z. BEBELO</b> – Não Riobaldo, tenho que tanger urubu, no m'embora. Sei do meu. Eu vou é pra capital! Mover comércio e estudar pra advogado!</p>	<p>Parte enigmática do romance, o leitor não sabe se o pacto acontece ou não, pois a impressão de Riobaldo é que o diabo não apareceu. Contudo, ele volta diferente para o bando.</p> <p>Na obra, Zé Bebelo não tem muita escolha a não ser passar a chefia e se despedir do bando. (p. 563). Na peça da Cia Sonho &amp; Drama, o personagem se despede de forma cordial da história e não retorna mais. Com isso, o dramaturgo articula uma das cenas finais do livro para esse trecho que diz que Zé Bebelo “vai pra capital! Mover comércio e estudar pra advogado!” (p. 999).</p>
<p><b>Cena 24 – Urutu-Branco X Judas.</b></p> <p><i>O “novo” Riobaldo assume a chefia do bando. Ele junta sua nova tropa, os catrumanos, o cego Borromeu, o menino Gurigó e fala que vai atravessar o Liso do Sussuarão. Aparece em seu caminho uma figura de um homem, que aparenta estar possuído pelo diabo, Riobaldo o mata em briga de faca.</i></p>	<p>Após o suposto pacto com o diabo, o Urutu-Branco (novo nome de Riobaldo) assume a chefia do bando e recruta um novo exército. Durante esse período, por várias vezes Riobaldo é testado por figuras que parecem ser o diabo. Diadorim percebe que Riobaldo mudou. De qualquer forma, o bando tem um êxito inédito ao conseguir atravessar o Liso do Sussuarão. Riobaldo consegue a confiança de seu bando e mostra ser um chefe corajoso e competente. Seu bando procura por Hermógenes e Ricardão.</p> <p>Apesar de seu aspecto coletivo, a dramaturgia marca essa mudança de Riobaldo de antes hesitar e não estar preparado até a sua ascensão como chefe do bando. Mostrando, assim, a transformação do herói durante o percurso da história.</p>
<p><b>Cena 25 – Guerra Final</b></p> <p><i>A cena é feita em um só grande movimento. A mulher de Hermógenes é capturada. Começa o combate, Ricardão é morto. Riobaldo desmaia. Ao acordar, ele descobre que seu bando ganhou a guerra. Mas que Diadorim e Hermógenes se mataram um ao outro, em luta de faca. Riobaldo descobre que Diadorim é um jagunço no corpo de mulher.</i></p>	<p>Algumas simplificações para a cena. No livro, a mulher de Hermógenes quando é capturada passa a ser prisioneira do bando de Riobaldo. A guerra, no livro, é dividida em duas partes: a primeira parte que Ricardão é morto. A segunda parte, a guerra contra Hermógenes, é seguida de um angustiante hiato, intervalo em que histórias paralelas se desenvolvem. Antes da batalha final, Riobaldo se separa de seu bando e vai para o que ele pensa ser um encontro com Otacília. Após o seu retorno, o bando de Riobaldo é surpreendido pelo bando de Hermógenes. Durante a batalha, Riobaldo desmaia. Ao acordar, ele descobre que seu bando venceu a</p>

	<p>guerra, mas toma conhecimento que Diadorim está morto. No final, ele descobre que Diadorim é um jagunço em corpo de mulher.</p>
<p><b>Epílogo – A travessia dos meninos</b></p> <p><i>Os dois meninos se encontram no Rio São Francisco.</i></p> <p><u>DIADORIM</u> – <b>Veja: logo a frente vamos sair deste riozinho e entrarmos no São Francisco.</b></p> <p><u>RIOBALDO</u> – <b>Vamos voltar daqui!</b></p> <p><u>DIADORIM</u> – <b>Não! Pra quê?</b></p> <p><u>RIOBALDO</u> – <b>Ouvi dizer que quando uma canoa vira, ela fica boiando e é bastante a gente se apoiar nela, encontrar um dedinho que seja pra gente não se afundar, e aí ir seguindo até sobre se sair no seco.</b></p> <p><u>DIADORIM</u> – <b>Não essa... essa é das que afundam inteira. É canoa de peroba... dessas não boiam...</b></p> <p><u>RIOBALDO</u> – <b>Ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, e a gente foi escolher logo essa... até fosse crime, fabricar dessas de madeira burra.</b></p> <p><u>DIADORIM</u> – <b>Carece de ter coragem.</b></p> <p><u>RIOBALDO</u> – <b>Eu não sei nadar.</b></p> <p><u>DIADORIM</u> – <b>Eu também não sei. Que é que a gente sente quando sente medo?</b></p> <p><u>RIOBALDO</u> – <b>Você nunca teve medo? Você é valente sempre?</b></p> <p><u>DIADORIM</u> – <b>Costumo não... meu pai disse que não se deve ter... meu pai é homem valente deste mundo. Ele disse que eu careço de ser diferente, muito diferente.</b></p>	<p>O livro termina de uma forma diferente. Após o término do conflito, Riobaldo herda posses de seu pai Selorico Mendes. Contudo, antes de se casar com Otacília, ele visita a cidade em que Diadorim nasceu, descobrindo mais sobre a sua história. Nesse caminho, Riobaldo reencontra Zé Bebelo, que desiste do sertão e quer ser comerciante e advogado na capital. Antes de se despedir, Zé Bebelo dá uma correspondência para Riobaldo entregar para o compadre Quelemém de Goiás, figura que Riobaldo cita durante toda a obra, servindo como uma voz de sabedoria e reflexão. No final, ele reflete sobre o pacto e a existência do diabo.</p> <p>No espetáculo da Cia. Sonho &amp; Drama, como em um retorno ao início, Carlos Rocha coloca a travessia dos meninos na conclusão do espetáculo. Em seus diários, o dramaturgo aponta que a intenção era não terminar na morte de Diadorim, mas sim no encontro: na metáfora do rio e na travessia da vida. Cronologicamente é o primeiro momento que Riobaldo se encontra com Reinaldo (Diadorim). Um encontro que nunca se acaba, como Guimarães Rosa que termina o romance com o sinal do infinito.</p> 

### 3. O MUNDO MISTURADO

*Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado.*

João Guimarães Rosa

Para esse capítulo, remonto ao título do artigo do escritor e crítico literário brasileiro Davi Arrigucci Jr. (1994) sobre o *Grande Sertão: Veredas*, que debate a angústia de Riobaldo por esse ser um “mundo misturado”. Guimarães Rosa concebe um mundo em que “tudo é e não é”, onde a questão da mistura está na própria essência da construção da obra. Um exemplo disso é a relação entre os personagens Riobaldo e Zé Bebelo. No início do romance, Riobaldo é professor de Zé Bebelo e lhe ensina as letras. Contudo, nesse convívio, Riobaldo ingressa na vida jagunça tendo a chefia do próprio Zé Bebelo, cujo plano é acabar com os jagunços e ingressar na política. Nesse mundo misturado, a relação dessas duas figuras caminha em constante contraste, tendo Riobaldo lutado contra e a favor de Zé Bebelo, em flertes de lealdade e traição, desconfiança e admiração; numa relação em que ambos são, em momentos distintos, alunos e mestres.

Arrigucci demonstra como Guimarães Rosa apresenta os elementos de seu livro de uma forma misturada: o romance é uma mescla de linguagens, de personagens, de estilos narrativos. Contudo, como destaca o autor, Riobaldo sofre por tentar separar as coisas.

O desejo de Riobaldo de entender as coisas claras, delimitando os opostos, acaba por se defrontar, portanto, com a mistura do mundo. Essa mistura do mundo que o livro exemplifica sobejamente, em variadíssimos aspectos e planos, coloca também uma questão decisiva, que é a mistura das formas narrativas utilizadas para representar a realidade de que nos fala. (ARRIGUCCI, 1994, p. 10).

Um dos êxitos de Guimarães Rosa é traçar na narrativa esse mundo misturado que é a realidade. Onde corre um rio oculto, “secreto de coisas fundas, acompanhando as andanças do herói, rio que revém ao seu espírito e aflora à vista do leitor” (ARRIGUCCI, 1994, p. 9). A obra é o acúmulo de rios, estórias e oralidades que desaguam nesse imenso mar que é o sertão-mundo-vida. Da mistura daquilo que a gente entende com tudo que não podemos entender. Como escreveu Clarice Lispector em carta para Fernando Sabino (2002), em relação ao



romance, é obra que fala “com a linguagem íntima da gente” e a fez se reconciliar com todas as coisas ao seu redor.

Escolho este título por pensar que ele também diz sobre o meu trajeto, que se entrelaça entre a literatura e o teatro, entre a prática do dia a dia dos ensaios e a teoria na pesquisa de dramaturgia e da teoria literária. Dessa maneira, eu vejo como o caminho trilhado no mestrado me possibilitou um melhor entendimento (e aceitação) desse mundo misturado; olhando para frente. No lugar de tentar me distanciar do mundo, busco entender essas misturas e como todas elas contribuem para os processos artísticos habitados.

Ora, para esse capítulo final, parti de três conceitos que o material da Cia. Sonho & Drama me suscitou ao longo dessa pesquisa: a transcrição teatral, forjado pelo conceito e prática do poeta Haroldo de Campos; a bricolagem e o *dramaturgo-bricoleur*, em um uso criativo de recortes e colagem; e os mapas dramaturgicos, pensando na produção de rotas em processo, a cartografia e a dramaturgia como um território a se habitar. Assim, apresentarei como esses conceitos se relacionam com a construção da dramaturgia do espetáculo de 1985, discutindo as noções percebidas durante esse percurso de mestrado e o que vejo como escritor-dramaturgo-pesquisador-no-mundo.

### **3.1. Transcrição teatral**

#### **3.1.1. Em busca de um nome**

Uma das perguntas que me acompanhou durante a escrita dessa dissertação foi: como classificar o processo feito pela Cia. Sonho & Drama do livro para os palcos? Qual nome dar para essa travessia? Na verdade, comecei por saber qual nome não usar: “adaptação”. Em seus diários, Carlos Rocha recusa o termo adaptar, por acreditar que tal nomenclatura poderia condicionar o seu trabalho, colando amarras ao seu processo criativo: em seus escritos, não há dúvida que seu desejo é de se apropriar da obra.

Em seu exercício criativo de montagem, a companhia interpretaria a obra de acordo com a sua visão, sem seguir a mesma lógica do livro para a sequência narrativa e de personagens, fugindo assim de uma fidelidade servil ao seu original, mas trabalhando com metáforas e signos análogas à obra. Nessa mesma direção, Robert Stam (2006) comenta:

A mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente do original devido à mudança do meio de comunicação. (STAM, 2006, p. 20).

Stam descreve como um discurso preconceituoso sempre tratou as adaptações de formas pejorativas, relegando à obra adaptada um status de algo menor, como se a literatura estivesse sempre acima do cinema (e, no caso dessa pesquisa, do teatro). Contudo, o autor demonstra como os estruturalistas e pós-estruturalistas tiveram um importante papel para uma nova visão, que subverte tais preconceitos.

A semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem “textos” dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, desta forma, a hierarquia entre o romance e o filme. A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) e a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação. (STAM, 2006, p. 21).

Em minha prática como dramaturgo e em meu convívio no meio artístico por quase vinte anos no Brasil, percebo que as adaptações teatrais ainda carregam uma submissão ao seu “original”, um julgamento e uma aura de cópia que condiciona relação à originalidade, à fidelidade e à liberdade criativa, além de criar uma expectativa de igualar ou superar a obra adaptada – levando parâmetros subjetivos muitas vezes difíceis de serem compreendidos ou interpretados. Talvez por isso, muitos artistas do teatro que se aventuram nessa travessia buscam por novas nomenclaturas, tais como: tradução, transposição, transcrição, reescritura, interpretação, apropriação, entre vários outros nomes. Cabe dizer que não existe apenas um processo, pois os objetivos de cada montagem são diversos, o que explica a proliferação de termos. Nesse sentido, não é a intenção dessa pesquisa criar um manual ou tratado das adaptações literárias para o teatro que englobe todos esses processos, apresentando a especificidade de cada um deles.

O que eu busco é investigar o material que tenho em mãos. Dessa forma, por saber que Carlos Rocha e a Cia. Sonho & Drama não se identificavam com o termo “adaptação”, como relatado nos diários de bordo da companhia, eu volto ao poeta e tradutor Haroldo de Campos<sup>14</sup> e seu termo transcrição. Através dele mostrarei como Haroldo pensava em seu exercício da

---

<sup>14</sup> Haroldo de Campos que, em agosto de 1985, encontrou-se com Carlos Rocha em São Paulo e ficou positivamente surpreso com a montagem da companhia mineira de “Grande Sertão: Veredas” que assistiu no Masp.

tradução poética na apropriação do original, discutirei sobre fidelidade, liberdade, antropofagia e, junto ao termo atualizado por Linei Hirsch (2000), comentarei sobre a transcrição teatral realizada pela Cia. Sonho & Drama, em sua apropriação do texto literário para o teatro.

### 3.1.2. Haroldo de Campos e a transcrição

O termo transcrição foi criado em 1976, quando o poeta e tradutor Haroldo de Campos trabalhava nas traduções de seis cantos do Paraíso de Dante, como nos mostra Gontijo Flores (2016), com a função de distanciar a tradução de uma ideia tradicional de fidelidade semântica. O autor argumenta que “A ideia de *trans+criar* já indica que não se trata mais de conduzir (“-duzir”, do latim *ducere*) para algum lugar, pois agora se trata de criar algo em outro ponto, num processo de profundo diálogo poético e crítico” (GONTIJO FLORES, 2016, p. 13). Segundo o autor, a transcrição estabelece uma lente crítica e criativa sobre o original, ocupando um lugar de novo texto em nova língua e não servindo apenas para apontar o original.

Cabe pontuar que Haroldo de Campos, durante sua extensa pesquisa no campo da tradução, utilizou vários termos, neologismos e “empréstimos” de outras áreas para problematizar a tradução poética. Sobre essa busca, Haroldo de Campos pontua:

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação (caso da poesia chinesa), transtextualização, ou – já com o timbre metaforicamente provocativo – transparadisação, transluminação e transluciferação [...]. Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos da restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original), - ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora. (CAMPOS, p. 78-79, 2013).

Em sua primeira fase, Haroldo recorreu a uma metáfora química e utilizou do conceito de “isomorfismo”: vendo a tradução como uma relação entre diferentes línguas, mas ligadas como em uma relação química – que se cristaliza dentro de um mesmo sistema. A metáfora do cristal faz associação do poema a um corpo e da tradução como um corpo análogo a esse. Sua ideia da tradução poética tem a ênfase na estrutura da composição, na organização intratextual do poema. Na sequência de seus estudos, o autor substituiria o termo isomórfico por paramórfico, acentuando a noção de paralelismo, na relação do prefixo “para”, valendo-se da ideia de um canto paralelo. Outros termos e metáforas surgiriam, de um aspecto mais visceral

como deglutição, vampirização e transfusão (que demonstra uma apropriação antropofágica do texto), até metáforas com a dança e a coreografia que serviam para destacar o movimento do texto como algo livre e, dessa forma, relativizar a fidelidade ao sentido e a aura de intocável que o texto “original” carregava.

Haroldo se inspirou nas reflexões de Roman Jakobson que, ao perceber a intradutibilidade da poesia, propôs que a tradução poética seria uma transposição criativa, sendo que o núcleo do ensaio de Jakobson estava em “considerar o *significado (meaning)* como um fato semiótico (*semiotic fact*) e, na esteira de Peirce, em definir o significado de um signo linguístico como sua tradução (*translation*) em outro ou outros signos alternativos.” (CAMPOS, 2013, p. 87). Tal ideia de uma transposição criativa se somou ao seu pensamento para a articulação do termo transcrição.

Assim, a transcrição propõe recriar na língua de chegada os efeitos análogos que se encontram na língua de partida, priorizando os efeitos estéticos e a tradução dos signos contidos no poema. Mas, diferentemente de um processo tradicional de tradução (ou tradução literal), em que a reconstituição semântica é fator primordial, a transcrição prioriza o efeito estético e seus aspectos formais, não da informação meramente semântica, na busca da significação do texto.

Haroldo de Campos considerava a transcrição como possibilidade de recriação de textos poéticos e entendia que esses procedimentos marcados por uma intertextualidade (que ele, por vezes, chamava de plagiotropia) eram inerentes ao fazer literário, pois para Haroldo a literatura seria uma “operação tradutora permanente” em que escrever seria sempre traduzir (CAMPOS, 2013). O poeta assim dialoga com o movimento antropofágico, ao afirmar que a remastigação é uma tarefa generalizadamente universal, cujo propósito seria uma tradição de invenção e criação para as novas gerações.

### 3.1.3. Transcrição e antropofagia

No artigo *O eco antropofágico: reflexões sobre a transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca*, Tápia (2013b) discute como a transcrição e a antropofagia são processos equivalentes de apropriação, desconstrução, troca e diálogo. Nessa perspectiva, o autor destaca:

Por uma trilha de pensamento que considere a afinidade da noção antropofágica com outras concepções revisionistas acerca da abordagem da literatura, a teoria da transcrição de Haroldo de Campos poderia ser relacionada a essas e outras possíveis

teorias em que se possam entrever a releitura do passado literário, a visão sincrônica da literatura, o questionamento da visão tradicional de fonte, da recepção passiva da obra literária, e de outras “posturas” correlatas, como a hierarquização entre criação e recriação. (TÁPIA, 2013b, p. 223).

Contudo, o autor alerta que apesar da pertinência de associar o estudo de Haroldo de Campos à proposta antropofágica, deve-se tomar certo cuidado em um uso ilimitado, para além do que Haroldo de Campos propôs. Nesse sentido, a designação de teoria antropofágica à transcrição pode, de certa forma, reduzi-la; pois, a transcrição transcende toda tentativa de rotulação. Sobre esse aspecto, Célia Prado comenta:

Oswald de Andrade não queria copiar os modelos culturais importados, nem rechaçá-los, mas utilizar os seus aspectos positivos; Campos, por sua vez, “deglute” autores e textos que lhe interessam para o seu projeto tradutório, textos que apresentam um sentido diverso do “tradicional”. Contudo, não pode se restringir à antropofagia toda a teoria de tradução de Haroldo de Campos[...] Sua associação à antropofagia não é sem fundamento; contudo, trata-se de uma visão bastante reducionista que não dá conta da amplitude de seu pensamento. (PRADO, 2009, p. 773-774).

A autora ainda acrescenta que tal associação parte de um julgamento simplista de teóricos estrangeiros que buscam uma associação lógica à antropofagia e ao pós-colonialismo, sem conhecer a fundo sua obra e seu pensamento. Tal apontamento se dá pelo conceito de transcrição ser múltiplo: estabelecendo conexões com outras referências, que inclui reflexões de tradutores, linguistas e filósofos como Walter Benjamin, Roman Jakobson, Ezra Pound, Henri Meschonnic, além de noções como a intertextualidade (Genette) e o dialogismo (Bahktin).

Para Campos (2013), o caminho percorrido pelo transcriador para uma tradução viva parte de uma desconstrução e uma reconstrução não apenas de um texto, mas de uma tradição, que também é reescrita e reinventada. Dessa maneira, Tápia propõe que a visão haroldiana é a busca de um novo contexto. Nessa travessia entre línguas, o texto também é transformado pelo seu presente, pela sua releitura e pelo seu diálogo nesse novo espaço e tempo que vai habitar. Em movimento, Haroldo de Campos compreende que “a tradução é também uma persona através da qual fala a tradição” (TÁPIA, 2013b, p. 224), sendo uma criadora de nexos políticos e históricos que trabalham – ou podem trabalhar – de uma forma contrária à história vigente, negando hierarquias firmadas e descentralizando processos. Logo, o poeta, em seu exercício, desloca a dicotomia fidelidade/criatividade, vendo o ato da tradução apenas possível através de uma liberdade que é redentora.

### 3.1.4. Fidelidade-Liberdade

Durante mais de quarenta anos, Haroldo de Campos defendeu o seu exercício da prática da tradução poética como um ato análogo à própria criação. Apesar da ampla disseminação de suas teorias e ideias, Marcelo Tápia (2013b) argumenta que ainda hoje existe uma ala, dentro da própria tradução poética, que reivindica os valores da fidelidade, da primazia de um significado ou conteúdo, em busca de uma preservação essencial da mensagem traduzida.

Em direção contrária, Haroldo de Campos busca na obra de Walter Benjamin para rejeitar a teoria da cópia, que vê a tradução como uma imitação que implicaria a preocupação de assemelhar-se ou assimilar-se ao sentido do original. Benjamin, de outra forma, propõe o termo em alemão *Anbildung* (que significa uma figuração junto, paralela, uma parafiguração) do modo de significar desse original. A tarefa do tradutor, nessa ótica, é a busca por uma afinidade, que não se configura pela busca de uma similaridade no plano do significado. Benjamin não quer uma mera similaridade (superficial, relativa ao significado comunicável, inessencial) com relação ao original, mas trabalha a tradução como transmutação.

O tradutor traduz não o poema (seu conteúdo aparente), mas o *modus operandi* da função poética no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua *intentio* “intra-e-intersemiótica”: aquilo que no poema é “linguagem”, não meramente “língua”. (CAMPOS, 2013, p. 102).

Haroldo mostra que Benjamin utiliza o termo alemão *Verwandtschaft*, que pode remeter a um parentesco, mas também a uma afinidade no sentido químico. “Afinidades eletivas’ (em alemão *Wahlverwandtschafte*) seriam aquelas afinidades químicas que destroem um composto em proveito de novas combinações.” (CAMPOS, 2013, p. 102).

Assim, os conceitos de fidelidade e liberdade cunhados por Walter Benjamin foram importantes para a formulação de Haroldo de Campos. Fugindo de uma acepção da teoria tradicional, em que a fidelidade é entendida como uma literalidade servil em busca de uma restituição do sentido, em Benjamin a fidelidade pode ser entendida como uma “redoação da forma”. A fidelidade está intimamente ligada à liberdade: como uma libertação e uma redenção; uma emancipação de um sentido comunicacional. Assim, a “função semiótica da tradução será, portanto, uma função de resgate do “modo de re-presentação” do original.” (CAMPOS, 2013, p. 103).

Haroldo de Campos se reencontra com Jakobson e com Walter Benjamin na concepção da tradução de poesia como transcrição, transposição criativa, transpoetização: na fuga de uma tradução do significado superficial, mas como concepção de “matriz aberta” do original.

O poeta reflete<sup>15</sup> que quanto maior é a dificuldade de tradução de um determinado poema, maior também a possibilidade de recriação, sendo esse caminho sedutor justamente pelo desafio oferecer uma “possibilidade aberta de recriação”.

### 3.1.5. Transcrição teatral

Carlos Rocha e a Cia Sonho & Drama também encararam assim o projeto de levar *Grande Sertão: Veredas* para os palcos, em uma transcrição teatral. Com a difusão do pensamento haroldiano pelo mundo, o uso do termo transcrição não se restringiu à tradução poética, abrangendo um campo amplo de (re)criação artística em suas diversas linguagens e áreas. Foi assim que Linei Hirsch (2000) propôs utilizar do conceito de Haroldo de Campos em suas apropriações de textos literários para o teatro.

Hirsch, assim como Carlos Rocha, expressa seu descontentamento com o termo “adaptação”, no sentido de ajustamento ou acomodação, não sendo adequado para a travessia do texto literário para os palcos. Em seu artigo “Transcrição Teatral: da Narrativa Literária ao Palco” (2000), ela mostra como as adaptações teatrais ainda carregavam um julgamento de fidelidade à obra literária e uma submissão ao seu “original”. Já no termo transcrição (transcrição), a autora via aspectos vitais para qualquer encenação teatral inspirada na literatura: a transcodificação, a transposição criativa e a criação.

Esses aspectos levantados sobre a transcrição teatral podem ser aplicados para o trabalho realizado pela Cia. Sonho & Drama que seguiu um processo de apropriação, de renúncia e (re)enunciação da obra literária em sua travessia cênica.

É interessante notar que o próprio Haroldo de Campos comenta que, do ponto de vista da transcrição, traduzir Guimarães Rosa seria sempre mais possível enquanto “abertura”; por esse exercício justamente acentuar a impossibilidade de tradução – e assim, promover sua concepção do traduzir como re-criação. Carlos Rocha, no texto no folder do espetáculo de 1985, argumenta na mesma direção:

*Sem dúvida podemos nos definir como um Grupo que trabalha por desejos. Os Kafkas foram. Guimarães é. [...] Sem dúvida, também, Guimarães Rosa, e mais especificamente o GRANDE SERTÃO: VEREDAS é um projeto – desejo da classe teatral mineira já pelo menos*

---

<sup>15</sup> No desafio de traduzir aquilo que é dado como intraduzível, Haroldo de Campos diz ser movido pelo lema do escritor cubano José Lezama Lima: “*Sólo lo difícil es estimulante*”.

*duas gerações anteriores a nossa. O que fez então que não fosse, até hoje, montado? E o que faz que justamente nós, da SONHO E DRAMA, agora o montemos? A resposta (ou as) é uma moeda, que tem na coroa: um medo que sempre houve diante da imensidão da obra, gerado basicamente pela ideia da necessidade de sua retratação. E na cara: o oposto. Somos sempre levados pela possibilidade de criação. Como Guimarães rompeu a barreira entre Forma/Conteúdo e nós por aí vamos, o jeito é aguardar nosso procedimento diante deste fantástico material: Grande Sertão: Veredas. Isso torna uma coisa clara (espero): não vamos correr atrás da obra, do romance. Somos artistas. Rosas. Quantos podem bater no peito e afirmar o mesmo? (ROCHA, Texto do folder do espetáculo, 1985).*

Carlos Rocha, na dramaturgia de *Grande Sertão: Veredas*, busca uma afinidade com a obra através da construção de novos signos que dialogam lado a lado com o livro, em metáforas da cena. Ao manter uma relação dialética com a obra de origem, o dramaturgo buscou essa alquimia sobre a qual diziam Haroldo e Benjamin: essa recriação isomórfica e paramórfica que se cristaliza na cena, que busca na teia interna da obra seus significados mais enraizados. Aqui também faço uma relação com a teoria de José Sanchis Sinisterra, apresentada no capítulo 2 dessa dissertação, que nos mostra a riqueza contida no nível discursivo de toda a obra e salienta que as adaptações (transcrições teatrais) de obras literárias não precisam seguir apenas a tradução fiel da história em seu nível fabular.

Por haver recusado uma versão apassivadora, de uma teoria da cópia ou do reflexo, considero que a transcrição teatral da Cia. Sonho & Drama seguiu a mesma direção indicada por Campos (2013): “um impulsivo usurpatório no sentido da produção dialética da diferença a partir do mesmo” (p. 205). A companhia mineira buscou a recriação da obra no idioma do teatro, em uma estética análoga ao seu original, sem ser serviente ou configurando uma cópia do original. Ao contrário; a fidelidade está na liberdade da re-criação da forma, provinda da possibilidade de transformação de seus elementos. Sobre a possibilidade de criar algo novo, Marcelo Tápia (2013a) relaciona a obra de Haroldo de Campos ao emblema poundiano do *make it new*:

A abordagem de Campos, que considera ser na estrutura do texto que “atua por excelência” a transcrição, aponta também para esse terceiro conceito: enfatizar a estrutura do texto e sua interação com o leitor permitirá um desapego da ideia de reconstruir um mundo passado (uma vez que este se modifica pelo mundo presente no ato de leitura e da recriação), indo ao encontro do conceito *make it new* (tornar novo, renovar) do poeta norte-americano Ezra Pound (1885-1972). Concentrando-se na linguagem e nas “necessidades do presente da criação”, será possível a um criador ou tradutor optar por outros parâmetros formais que considere adequados (com base em seus próprios conceitos estéticos) à produção do poema em seu contexto. (TÁPIA, 2013a, p. XIX).



É sob essa nova perspectiva que Linei Hirsch pensa a transcrição teatral: como uma transposição criativa dos códigos da literatura para os códigos do teatro, através de uma escrita cênica própria, sem amarras à obra literária – já que no teatro é possível escrever utilizando vários elementos além da palavra falada. A prática da transcrição teatral se mostra como um ato autônomo e criativo. Na travessia do livro ao palco, uma nova criação surge.

Hirsch afirma que o papel do dramaturgo é fundamental em suas articulações de estrutura, diálogos e narrações, com metáforas visuais não apenas amparadas na palavra: dramaturgias do espaço, do corpo e dos objetos. Vejo assim a possibilidade do termo transcrição teatral como uma prática criativa que cria metáforas análogas à obra de origem e dá ao dramaturgo diversas possibilidades nessa recriação cênica, e que lança luz à compreensão do processo da Cia. Sonho & Drama na dramaturgia de 1985 e também ao meu processo criativo entre o teatro e a literatura. Não por acaso, Haroldo de Campos insistia que o transcriador deveria também ser poeta/escritor para melhor captar os signos dessa tradução.

Como escritor e dramaturgo, posso contribuir para processos cênicos através do estudo da obra literária, somado ao meu entendimento da re-escrita para o teatro (não apenas do teatro dramático, mas da multiplicidade de linguagens que a cena pode explorar). Como observa Hildebrando (2010), trata-se de um dramaturgo presente nos ensaios e dotado de um espírito comum e coletivo em sua prática e não mais o “demiurgo” ou “artesão intocável” que vive em sua “torre de marfim”.

Não é a minha intenção buscar uma fórmula, mas formulações teóricas que ajudem a rever o passado (na caixa de memórias da Cia. Sonho & Drama) e a seguir em frente, nesse exercício criativo da literatura ao teatro. Nesse sentido, cada viagem percorre seu próprio percurso, mostra seus percalços e apresenta sua própria paisagem. As relações estabelecidas em cada transcrição teatral são, de certa forma, únicas; como cada livro, poema e espetáculo.

Interessa-me, agora, apresentar o trabalho de recortes feitos pela companhia: como a Sonho & Drama utilizou pedaços da obra para a construção de sua dramaturgia. Abordo, assim, a potência da bricolagem, do *bricoleur* (aquele que faz a bricolagem) e proponho uma visão de Carlos Rocha como um *dramaturgo-bricoleur*, que utiliza os recursos que tem em mãos, em um arranjo inusitado e criativo de recorte e colagem.

### 3.2 A bricolagem e a dramaturgia: um jogo de recortes

*Recorte e colagem são experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras.*

Antoine Compagnon

O antropólogo e filósofo francês Claude Lévi-Strauss, no livro *O pensamento selvagem* (1989), cunha o conceito do *bricoleur* (aquele que faz a bricolagem) como alguém que produz um novo objeto a partir de uma apropriação, em fragmentos que tanto criam uma nova forma, como remete a partes ou pedaços da forma anterior do objeto. Assim, produz um novo sentido e se relaciona com as suas antigas matrizes, de um objeto recortado.

O *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos para a sua construção: ele se volta para uma coleção de resíduos de obras humanas, para um subconjunto da cultura. Utilizando fragmentos de fatos, testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade, a bricolagem opera com qualidades secundárias (de segunda mão). Um processo que opera com fragmentos de estruturas de origens diferentes e que tem como princípio a ideia de que “isso sempre pode servir”, capaz de adaptar e de utilizar no seu trabalho quaisquer materiais encontrados, com soluções criativas, surpreendentes que fogem de um padrão ou conhecimento já estabelecido:

*O bricoleur arranja-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e materiais heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 33).*

Muito mais do que um engenheiro, o autor é um *bricoleur*: não trabalha com matérias-primas e utensílios concebidos, mas seu trabalho apenas é realizado com o que encontra. Dando voltas e contornos, o *bricoleur* lida com o imprevisto, o acaso, a imprevisibilidade da vida humana e utiliza-se do improviso: em um desenvolvimento que não segue uma linha linear programada, mas desenvolve o trabalho numa atividade não planejada e empírica. Nessa perspectiva, o *bricoleur* transforma e se apropria dos materiais respondendo aos seus estímulos (sua história pessoal, sua formação, seus vários instintos), desenvolvendo o seu discurso sem a necessidade de uma linha narrativa coerente ou uma visão totalizadora de mundo. A bricolagem busca, de outra forma, uma interação singular, lúdica e imaginativa nessa construção.

Antoine Compagnon, em seu livro *O trabalho da citação* (1996), faz uso de um exemplo da literatura, dizendo que o *bricoleur* é como o personagem Robinson Crusóe: perdido em uma ilha da qual deve tomar posse, apropriando-se do que ele tem as mãos, “reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura” (COMPAGNON, 1996, p. 39).

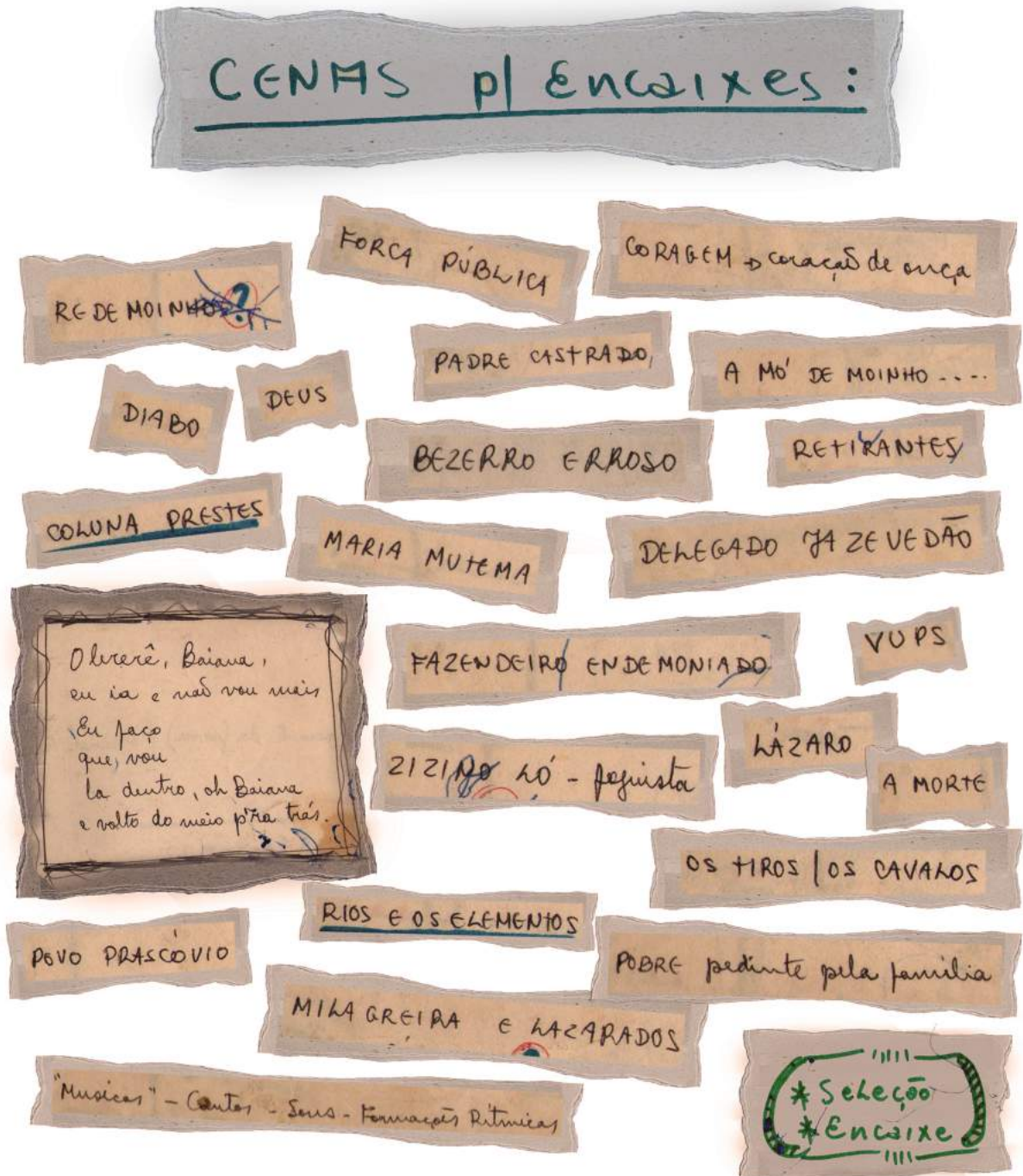
O caminho da arte se entrelaça entre o pensamento mágico e o conhecimento científico. A bricolagem e sua capacidade de deslocar partes, recortar lugares e propor estruturas e saberes destituídos de uma lógica do poder vigente, inaugura, assim, um conhecimento próprio. Como diz Lévi-Strauss, o artista tem “algo do cientista e do bricoleur: com meios artesanais ele elabora um objeto material que também é um objeto de conhecimento” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 38).

Nesse sentido, a aplicação dos conceitos de bricolagem e do *bricoleur* se apresentam como potências para novas dramaturgias que fogem dos textos tradicionais; baseiam-se em fragmentos, histórias curtas, trechos coletivos que são articulados em cena, recortes de jornal, ou, até mesmo, na apropriação não linear de textos literários para a cena. Assim, faço a associação entre a bricolagem e o exercício de apropriação da literatura feita pela Cia. Sonho & Drama para os palcos, em sua primeira fase. Aqui, proponho um olhar para Carlos Rocha como um *dramaturgo-bricoleur*.

### 3.2.1. Carlos Rocha e o *dramaturgo-bricoleur*

Compagnon (1996) afirma que o próprio processo de escrita já é uma reescrita, que busca converter elementos separados de uma forma contínua, juntando as partes em uma ordem. A (re)escrita faz organizações, ligações, transições, associações com os demais textos (dentro e fora da obra). Dessa forma, toda escrita pode ser uma forma de colagem e uma citação. Logo, Carlos Rocha em seu processo de *dramaturgo-bricoleur* promove uma (re)escrita cênica para o romance *Grande Sertão: Veredas*, com uma luz crítica e criativa, em uma associação de elementos diversos em conjunto de uma rota – travessia quase sempre alterada a cada apresentação.

**Figura 8** – Cenas para encaixes: espetáculo *Grande Sertão: Veredas* (1985)



**Fonte:** montagem de Francisco Falabella Rocha, dos arquivos da Cia. Sonho & Drama.

A imagem acima (montagem feita a partir do recorte escaneado do material da companhia mineira) mostra um conjunto de cenas listadas e trabalhadas nos ensaios da Cia Sonho & Drama, entre 1984 e 1985, como relatado no diário de bordo do dramaturgo. Com esses recortes de cenas, Carlos Rocha buscava construir novas possibilidades, criando um repertório extenso de intervenções que não necessariamente seriam inseridas no espetáculo. As

cenar foram retiradas de trechos do romance de Guimarães Rosa, nascidas em um primeiro momento como material textual. Contudo, a evolução do material improvisado nos ensaios muitas vezes caminhava para uma movimentação cênica que não dependia do texto e criava assim um amplo repertório de ações, movimentos e transições para um possível encaixe no espetáculo. Tais experiências eram anotadas nos diários de bordo da companhia e as cenas que “mais funcionavam”, segundo a visão de Carlos Rocha, eram colocadas como cartas na manga e adicionadas ou suprimidas durante todo o período da montagem, até mesmo nas semanas das apresentações – modificações que ocorriam, por vezes, sem um ensaio prévio.

Nos diários de bordo, documentei mais de cinquenta cenas curtas, exercícios, movimentos de transição que poderiam ser encaixados na dramaturgia. Os diários mostram a inquietação do *dramaturgo-bricoleur* que articulava, a cada apresentação, novas possibilidades com o material que ele tinha nas mãos, fugindo dos padrões tradicionais, sem seguir uma estrutura dramática ou um saber formal. Como já citado, apropriava-se de fragmentos da cultura oriental, de conceitos do cinema, das ideias do teatro de vanguarda. Trabalhou com materiais incomuns, visto como pouco nobres no teatro tradicional, como o cenário do espetáculo de 1985, formado apenas por um enorme monte de areia no centro do palco, que a cada cena era modelado como um lugar do sertão.

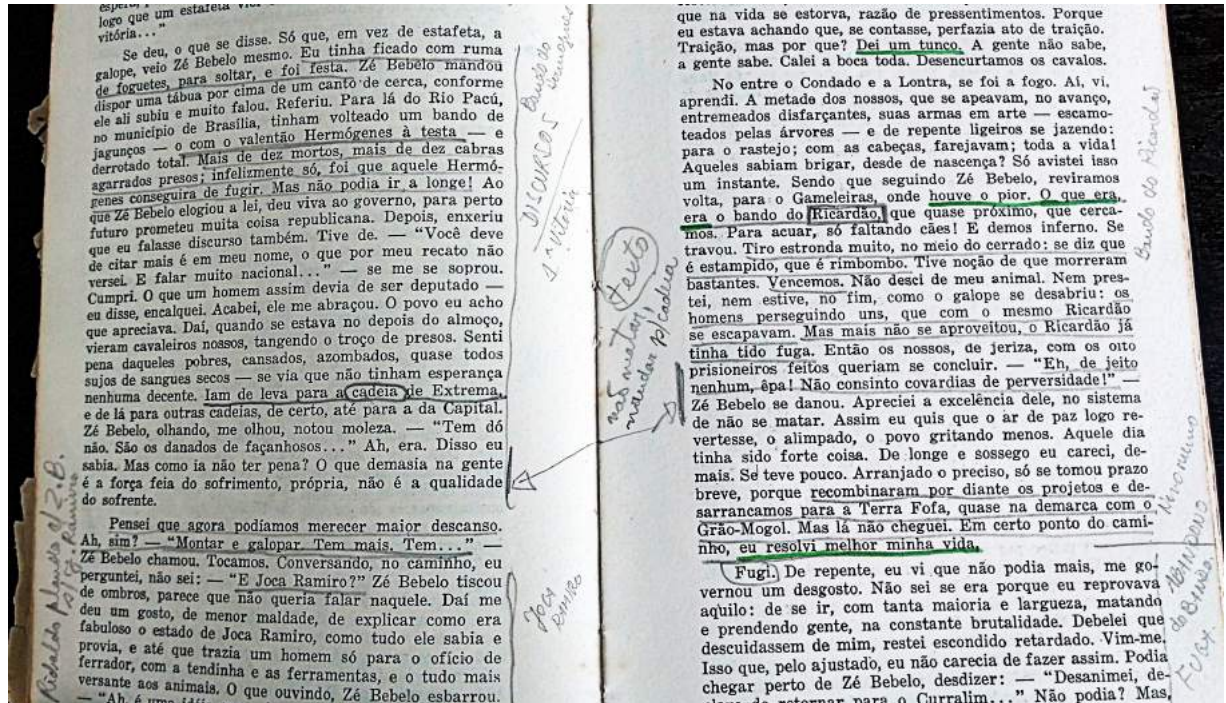
Carlos Rocha, em seu processo de realimentação do trabalho, sempre voltava ao livro de Guimarães Rosa, em busca de novas visões, possibilidades, arranjos. Com a tesoura nas mãos, recortava o que podia servir em cena. Em seus fichamentos constam várias páginas com frases e textos picados do livro, para utilização como enxertos em partes estratégicas da montagem. Assim, durante todo o período da montagem, ele estabeleceu um caminho constante entre seus roteiros e a obra, sempre refletindo sobre seus recortes e seus possíveis encaixes.

Nessa perspectiva, ao analisar a construção da dramaturgia de 1985 da Cia. Sonho & Drama, foi fundamental a leitura (releitura) do romance de Guimarães Rosa no mesmo livro que meu pai se utilizou para a montagem. Pois considero que a dramaturgia de Carlos Rocha começa já no livro físico, em suas anotações, em seus grifos e em seus rabiscos.

Faço aqui uma ligação com um artigo que li durante o percurso do mestrado. Ao argumentar sobre a pintura e a obra por vir, Furlan e Furlan (2005) mostram que o ato de pintar também se estende à percepção do mundo. Merleau-Ponty não entende a percepção como algo anterior à pintura, mas algo que funde um ao outro, em um ato inseparável: para o pintor, **perceber já é pintar**. “Na percepção já está em germe seu estilo, ou como diz Merleau-Ponty, o estilo “é uma exigência nascida dela”, seu modo de formar e habitar o mundo, e de acreditar “soletrar a natureza no momento em que a recria” (FURLAN e FURLAN, 2005, p. 39). O estilo

no desenvolvimento de uma linguagem já está na própria leitura feita da obra. Leitura que não pode ser distanciada do ato criativo e que não é prévia à criação. É dessa forma que, ao me deparar com o velho livro rabiscado, percebo um caminho trilhado.

Figura 9 – Romance com grifos ou A dramaturgia no livro



Fonte: Foto de Francisco Falabella Rocha, do livro utilizado por Carlos Rocha na montagem.

O livro acima já conta uma história: propõe caminhos e visões dentro da obra. Para Compagnon (1996), o grifo é uma forma de degradar o objeto livro, fazendo-o seu. O grifo coloca uma nova pontuação na leitura, um ritmo, uma nova “sobrecarga” de sentidos: no que deve ser visto e o que deve ser descartado. É por esse motivo que toda forma de grifo é proibida nas bibliotecas. O grifo é uma apropriação, “é a prova preliminar da citação (e da escrita); uma localização visual, material, que institui o direito do meu olhar sobre o texto” (p. 19). Mas também pode ser uma busca desse sentimento inicial ao ler uma passagem que nos toca, uma tentativa de reencontrar esse lugar que nos emocionou. Logo, nada pode ser mais pessoal que emprestar livros grifados: nele estão as marcas de como vejo o mundo. O grifo é demarcar o recorte.

Carlos Rocha, como um *dramaturgo-bricoleur*, estabelecia semanalmente uma cadeia de novas relações, signos, escolhas, exercícios que transformava o rumo da dramaturgia do espetáculo. Indo e vindo no texto de origem, rabiscando, cortando e utilizando o que tinha as mãos. Nessa perspectiva, seu exercício dramático se assemelha à bricolagem, em um

movimento de associação, recorte e criação de uma complexidade, onde o texto era apenas a porta de entrada para conexões e entrecimentos com a obra.

A poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não “fala” apenas com as coisas, como já demonstramos, mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si. (LÉVI-STRAUSS, 1989: p. 36-37).

Não falar apenas com as coisas, mas também através das coisas. Essa escritura cênica que transcende o texto para encontrar na ausência da palavra seu significado simbólico. Na criação de uma rota em contaste movimento; um mapa dramático dinâmico, onde vários elementos se escrevem. Compagnon (1996) diz que toda escrita “é a ocupação de um espaço que não se reduz a um suporte – *flumen*, *codex*, página – linear, plano ou espacial” (p. 161). Um lugar a investir. Ou como a cartografia nos mostra em sua prática: cartografar pode ser habitar um lugar existencial.

### 3.3. Mapas dramáticos

#### 3.3.1. Um território existencial

O caminho trilhado no mestrado, no convívio com a minha orientadora Marina Marcondes Machado, fez-me ver a prática de uma dramaturgia processual (*work in process*) feita pela Cia. Sonho & Drama em uma relação com o método cartográfico. Uma busca não apenas para criar mapas como um modelo privilegiado de representação de uma realidade, mas que carrega em seu exercício uma ética que norteia essa pesquisa e o meu caminho como dramaturgo, pensando em trajetos futuros. Virgínia Kastrup (2009) classifica a cartografia como:

[...] um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim. A cartografia é sempre um método *ad hoc*. Todavia, sua construção caso a caso não impede que se procurem estabelecer algumas pistas que têm em vista descrever, discutir e, sobretudo, coletivizar a experiência do cartógrafo. (KASTRUP, 2009, p. 32).

Alvarez e Passos (2009) afirmam que cartografar é habitar um território existencial, onde o trabalho da pesquisa se faz pelo engajamento daquele que conhece no mundo a ser conhecido. Assim, é “pelo compartilhamento de um território existencial que sujeito e objeto da pesquisa se relacionam e se codeterminam” (ALVAREZ E PASSOS, 2009, p. 131). Tal território pode ser descrito por um olhar objetivo e objetivante, mas que exige do aprendiz cartógrafo um processo de aprendizado (não como aprimoramento ou conjunto de procedimentos), mas como experiência de engajamento que deve ser elaborada no próprio ato da pesquisa, sem trabalhar com pré-condições. Assim, o aprendiz cartógrafo numa abertura engajada e afetiva ao território existencial penetra esse campo numa perspectiva de composição e conjugação de forças, construindo o conhecimento **com** e não **sobre** o campo pesquisado.

Deixando-se impregnar, o pesquisador habita um território existencial onde acolhe e é acolhido, em um processo que não separa teoria e prática, ação e reflexão, eu e o mundo. A prática cartográfica se expressa em suas diferenças de um território comum que é habitado e o caminho se mostra no caminhar – afirmando seu aspecto processual que inverte a ordem metodológica acadêmica, que busca a linearidade dos processos. Por isso, a ocupação desse território não pode se apresentar como um problema fechado, em que já saberíamos o que buscar, pois tal postura fecha o encontro com a alteridade do campo territorial.

Ao deixar o “conhecimento na porta de entrada”, a imersão verdadeira nesse território nos abre para o encontro do que não procuramos ou não sabemos bem o que é. O cartógrafo deve habitar esse campo com uma atenção sensível para que possa encontrar o que não conhecia, mesmo que o conteúdo encontrado já estivesse ali, como virtualidade. Sobre essa atenção Virgínia Kastrup (2009) diz:

A ativação de uma atenção à espreita - flutuante, concentrada e aberta - é um aspecto que se destaca na formação do cartógrafo. Ativar esse tipo de atenção significa desativar ou inibir a atenção seletiva, que habitualmente domina nosso funcionamento cognitivo. Trata-se, aí também, de ativar uma virtualidade, de potencializar algo que “já estava lá”. A atenção é entendida como um músculo que se exercita e sua abertura precisa sempre ser reativada, sem jamais estar garantida. (KASTRUP, 2009, p. 48).

No processo de se avizinhar e habitar o campo, depara-se com um universo múltiplo. Atentos ao que desconhecemos, com uma atenção fora do foco, orientados por uma atitude de espreita, o *ethos da pesquisa*, o cartógrafo se guia sem metas predeterminadas. Nessa perspectiva, a prática cartográfica não é determinada apenas pelo pesquisador, mas considera o protagonismo do objeto; é nesse lugar que ambos se encontram, um território existencial singular. “Através da criação de um território de observação, faz emergir um mundo que já



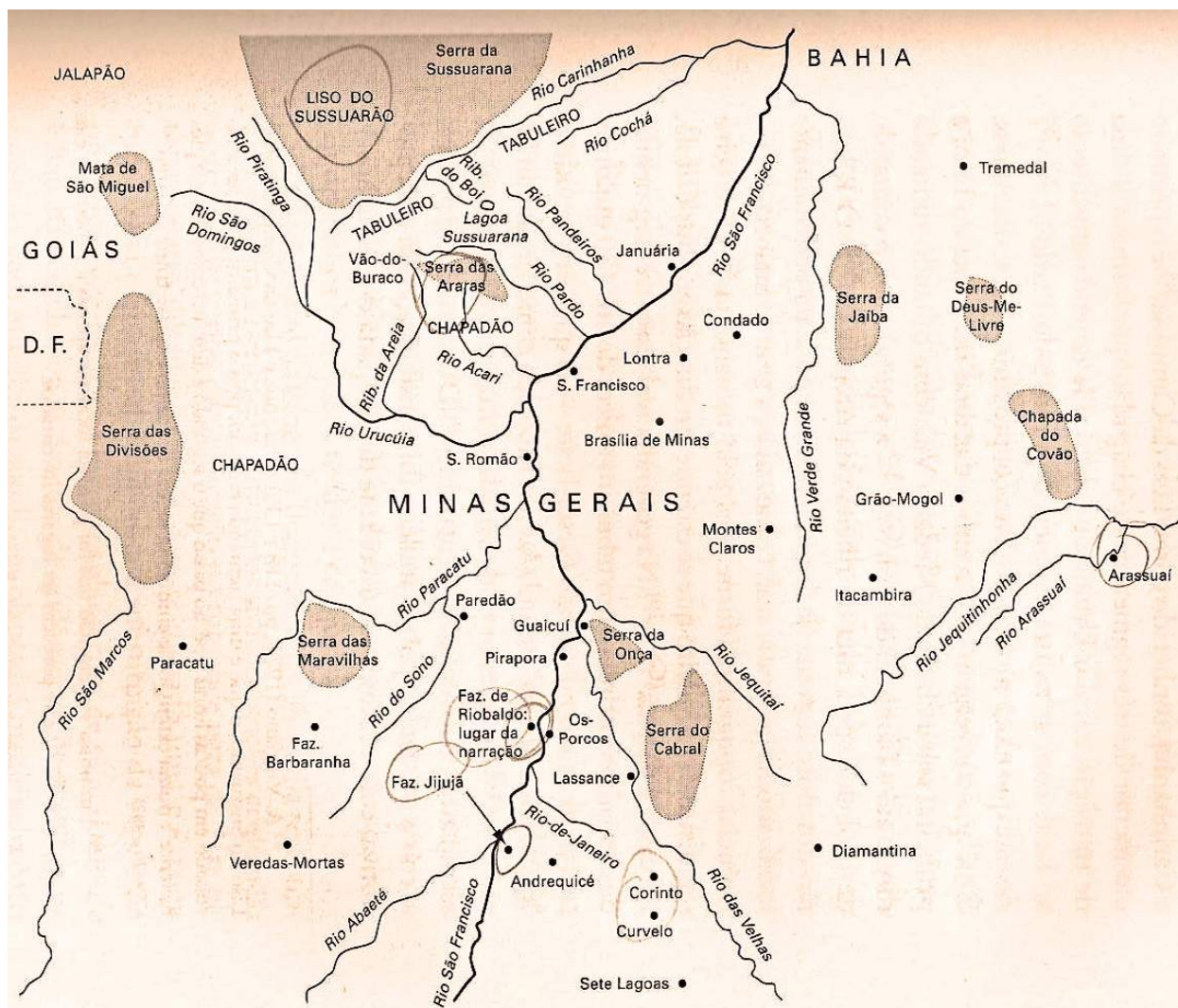
existia como virtualidade e que, enfim, ganha existência ao se atualizar” (KASTRUP, 2009, p. 50).

Minha pesquisa busca a atenção de espreita diante do material da Cia. Sonho & Drama, na tentativa de fazer emergir a virtualidade que o material pode suscitar. Como nos mostra Marquez (2014), a prática cartográfica pode trazer a poética da vida, em relatos subjetivos que são capazes de criar novos lugares e propor novas relações de poder, ocupando um lugar como uma “ciência de qualidades” e não apenas “campo das quantidades”. Na criação de mapas, “lugares concretos mesclam-se com novos lugares vividos sobre os primeiros, alteridades do espaço que revelam como o sistema artificial que se costuma chamar de geografia pode ser desdobrado em muitos outros sistemas cognitivos”. (MARQUEZ, 2014, p. 55). Nossa viagem segue para explorar o sertão rosiano e suas múltiplas possibilidades de se cartografar o espaço; físico e ficcional.

### 3.3.2. Cartografias do sertão

Em seu artigo “As cartografias do sertão rosiano”, Hoisel (2014) mostra que Guimarães Rosa, com sua narrativa múltipla, traça no romance *Grande Sertão: Veredas* uma geografia física, social e política, criada a partir de um cenário de um sertão, ao mesmo tempo, físico e ficcional. Dessa forma, os projetos cartográficos também carregam esse caráter paradoxal da obra: repleto de dualidades, visões e possibilidades.

**Figura 10** – Mapa: o sertão real



**Fonte:** BOLLE (2004). *grandesertão.br*. p. 69.

A imagem acima é uma atualização de Bolle (2004) para os mapas criados por Alan Viggiano (1974), que foi um dos primeiros a cartografar os caminhos de Riobaldo, retratados em seu livro *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Nesses mapas, podemos ver possíveis caminhos trilhados pelo livro. Como registra Bolle (2004), Guimarães Rosa percorreu esse sertão real, em viagens com os vaqueiros Zito e Mariano, acompanhando boiadas e estudando a região. Assim, muitos dos espaços retratados pelo romance se relacionam a locais do sertão mineiro-baiano. Nessa direção, Viggiano (1974) menciona que das quase 230 localidades citadas no livro – entre rios, serras, cidades, vilas – mais de 180 podem ser localizadas no mapa. Seu esforço cartográfico é na direção de encontrar esses pontos concretos.

Contudo, Bolle (2004) diz que Guimarães Rosa recria esse espaço de acordo com seu complexo projeto ficcional. O esforço de Bolle é propor um mapa de introdução à geografia do

sertão real, que considerasse devidamente a dimensão ficcional. O projeto literário de Guimarães Rosa era justamente sobrepor essa geografia física por uma geografia imaginária.

O trabalho de campo nos leva, portanto, a verificar empiricamente quais são os principais procedimentos de uso ficcional da geografia por parte do romancista: as técnicas de fragmentação, desmontagem, deslocamento, condensação e remontagem. O narrador retira pedaços do sertão real e os recompõe livremente — de maneira análoga aos mapas mentais, que nascem da memória afetiva, de lembranças encobridoras, de pedaços de sonhos e fantasias, medos e desejos. (BOLLE, 2004, p. 71).

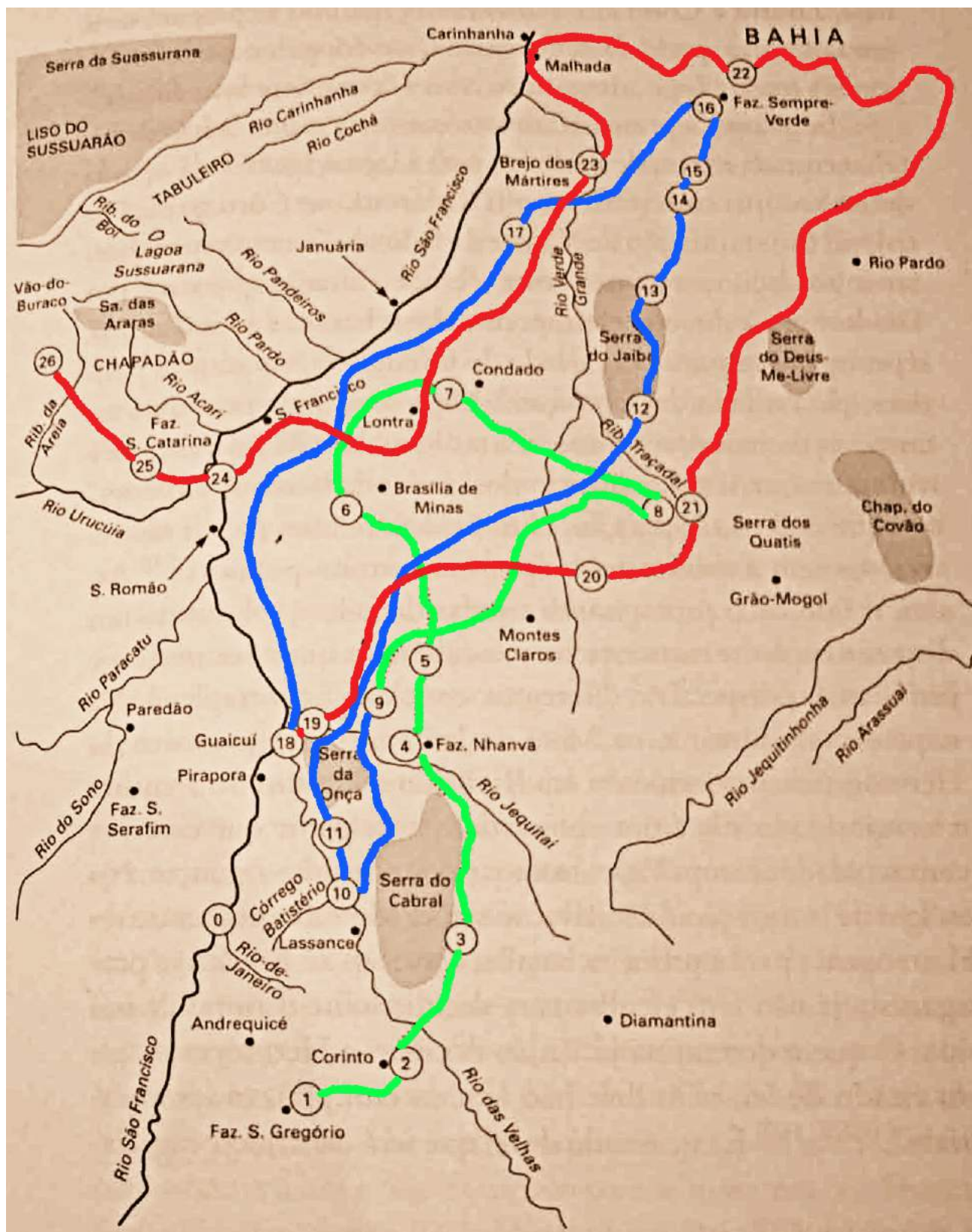
Os caminhos trilhados por Riobaldo constituem mapas diversos que proporcionam uma multiplicidade de cartografias, pois “cartografar pressupõe o delineamento de espacialidades, de fronteiras, a demarcação dos limites, reais ou virtuais, objetivos ou subjetivos, simbólicos ou alegóricos” (HOISEL, 2014, p. 97). Nesse sentido, Bolle nos apresenta uma das possibilidades: a rota que considera o caminho do protagonista do romance e o seu trajeto pela jagunçagem. Para um melhor entendimento desse mapa, utilizei cores para traçar o caminho que pode ser dividido em três etapas (locais ficcionais marcados com asterisco):

**1– Verde:** Primeiro contato de Riobaldo com o mundo da jagunçagem, através do caçador de jagunços Zé Bebelo. (1- *Fazenda São Gregório\**; 2- *Currallim/Corinto*; 3- *Viagem pela Serra do Cabral*; 4- *Fazenda Nhamva\**; 5- *Rumo ao “brabo alto Norte”*; 6- *Município de Brasília*; 7- *Entre Lontra e Condado*; 8- *Grão-Mogol*; 9- *Rio das Velhas*).

**2– Azul:** Ao reencontrar Diadorim, Riobaldo entra para o bando dos jagunços de Joca Ramiro. (10- *Córrego do Batistério*; 11- *Rumo ao norte*; 12- *Mata da Jaíba*; 13- *Alto dos Angicos*; 14- *No É-Já\**; 15- *Chapada-da-Seriema-Correndo\**; 16- *Fazenda Sempre-Verde\**; 17- *Via Gorutuba*; 18- *Guararavacã*)

**3– Vermelho:** Após a morte de Joca Ramiro, inicia-se a luta contra os traidores Ricardão e Hermógenes (19- *Notícia da morte de J.R.*; 20- *Região do Rio Verde Grande*; 21- *Ribeirão Traçadal*; 22- *Fuga “em Bahia”*; 23- *Via Malhada e Brejo dos Mártires*; 24- *Travessia do Rio São Francisco*; 25- *Fazenda Santa Catarina\**; 26- *Bom-Buriti\**, nos gerais do Urucúia)

Figura 11 – O trajeto de Riobaldo: iniciação na jagunçagem



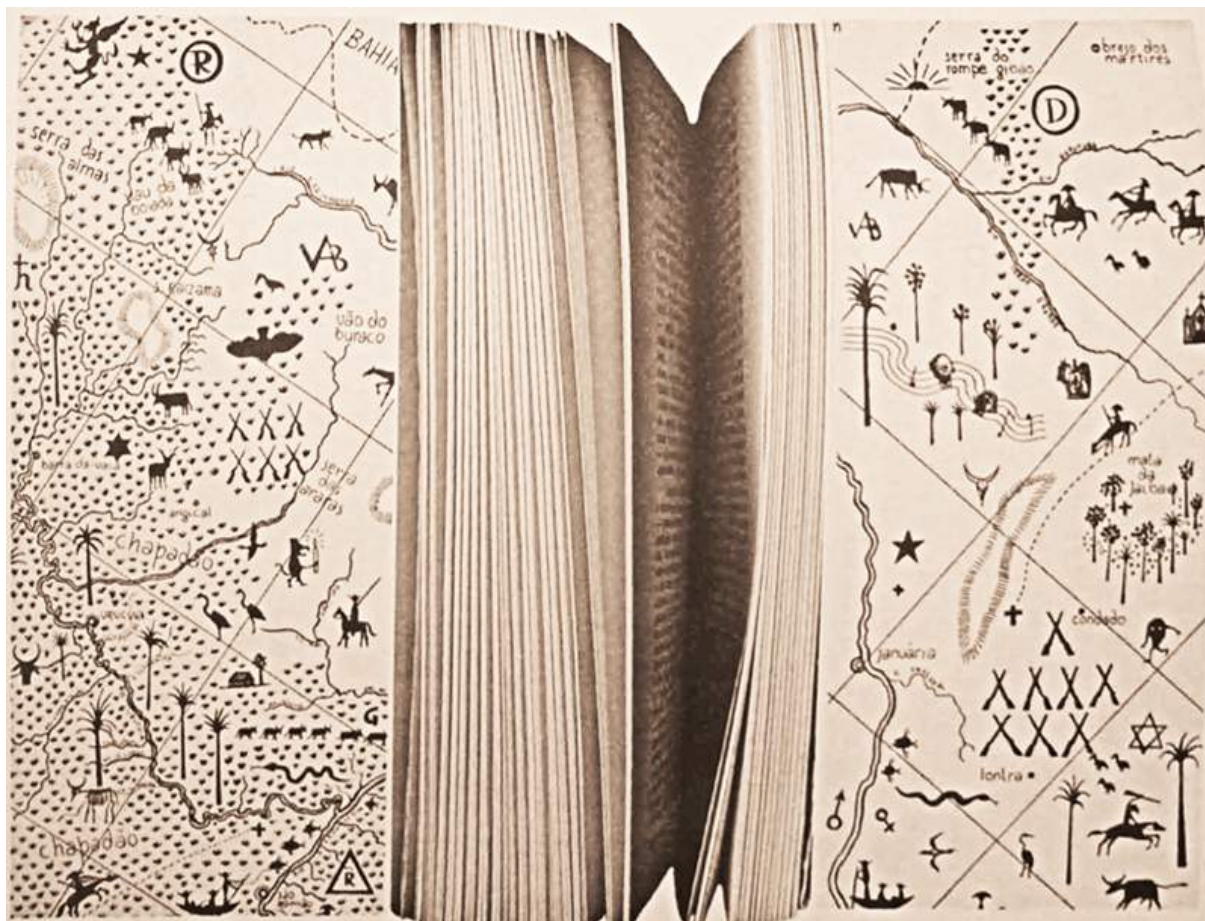
Fonte: BOLLE (2004), *grandesertão.br*. p. 109. Grifos de Francisco Falabella Rocha.

Para Bolle (2004), perder o caminho é parte importante na construção da obra, já que o sertão aparece como labirinto, lugar por excelência do se perder e do errar. Assim, como mostra o mapa acima, não deveria parecer estranho ao leitor que esse trajeto de Riobaldo passasse por tantas rotas, extravios, voltas e reviravoltas.

Vale ressaltar que Bolle (2004) contrapõe uma dita fidelidade de retratação do espaço real dentro da obra, dizendo que no romance “apagam-se todas as referências, a cartografia chega ao limite e se desfaz” (p. 65). Por isso a necessidade de mapas que buscam um registro para além do espaço real. Pois, como já foi apresentado no capítulo 1 dessa dissertação, trata-se de um sertão metafísico, uma criação mito-poética, um sertão que é dentro da gente.

Nessa direção, Hoisel (2014) argumenta outras possibilidades: o sertão que ultrapassa seu aspecto meramente geográfico e passa pelos mapas do bem e o mal, de Deus e o Diabo, da rota de amores de Riobaldo. Um exemplo dessa cartografia são os mapas elaborados pelo artista plástico Poty Lazzarotto e incorporados como texto de orelha ao romance de Guimarães Rosa, a partir da segunda edição, em 1958.

**Figura 12** – O mapa de Poty



**Fonte:** BOLLE (2004), *grandesertão.br*. p. 61.

As duas orelhas desenhadas por Poty são visões do sertão rosiano, em uma mistura de elementos da cartografia convencional, com desenhos ilustrativos, figurativos, simbólicos e emblemas esotéricos. Um exemplo disso é a interpretação de Bolle (2004) que mostra que do lado esquerdo, o R de Riobaldo está associado aos símbolos do masculino e da guerra. Do lado direito, o D de Diadorim se relaciona com símbolos do feminino, da Terra, de Vênus e do Amor. No meio, está o Rio São Francisco, relatado no romance como o rio que “partiu a vida” de Riobaldo em “duas partes”. A cartografia de Poty mostra a transposição desse rio que foi a vida de Riobaldo pelo sertão. Um detalhe que exemplifica esse olhar oblíquo da geografia são as linhas de latitude e longitude dispostas em diagonal; uma mostra de um deslocamento da realidade. Nesse sentido, Antônio Candido observa:

O mundo de Guimarães Rosa parece dado pela observação. Cautela, todavia. Premido pela curiosidade, o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe, uma rota misteriosa, nomes irreais. E certos pontos decisivos escapam de todo. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição, [...] Aos poucos, vemos surgir um universo fictício[...] (CANDIDO, 1957, p. 7 *apud* Bolle, 2004).

O narrador rosiano tem, portanto, uma relação ambivalente com a geografia: Rosa cria um sertão que é um espaço subjetivo e objetivo, factual e ficcional, concreto e metafísico, real e imaginário. Como aponta Hoisel (2014),

Essa geografia não ficcional transforma-se em ficção, em realidade simbólica, alegórica e mitológica que não mais se despreza da não ficcional, e passa até a fornecer os parâmetros através dos quais ela pode ser pensada e experimentada, isto é, cartografada. (HOISEL, 2014, p. 104).

Contudo, nesse sertão misturado, toda cartografia que busca retratar a obra será “móvel, instável, provisória e precária” (HOISEL, 2014, p. 107), não sendo possível estabelecer em definitivo todas as rotas em um só mapa. Cada leitura recria trajetos e as cartografias do romance são múltiplas em seus diferentes itinerários. Um caminho modificado a cada nova viagem: como uma travessia que nunca acaba.

### 3.3.3. Travessia eterna

O contato com a minha orientadora me mostrou que os mapas podem estabelecer conexões, em rotas que mostram um trabalho em processo, principalmente nas chaves da mundaneidade (eu-mundo), espacialidade (eu-espaco) e da outridade (eu-outro). Nesse

caminho, a criação de mapas sobre percursos artísticos possibilita navegarmos por tempos e espaços compartilhados. Muito mais que procurar o “por quê”, em busca de uma lógica causal, mais cabe ao pesquisador de arte entender o “como” e o “quem”, por esses apresentarem rotas, percursos, trajetos, novas metodologias dentro de uma travessia singular.

Em seu artigo “Mapeie-se”, Machado (2016) conta que a sua prática por mapas se deu pelo seu contato com os autores D.W. Winnicott, Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty e a riqueza da noção de espacialidade contida em suas obras:

Para esses autores, nos vemos e somos vistos mergulhados nos mundos de vida, sempre; a espacialidade torna-se uma noção central para ser, pensar, exercer, refletir acerca do ser humano: um ser-em-situação que depende intrinsecamente dos espaços povoados pelos outros para sua sobrevivência e continuidade da vida. (MACHADO, 2016, p. 16).

Assim, na disciplina “Poéticas próprias, performances narrativas e atos (auto)biográficos”<sup>16</sup>, Marina convidou os participantes a eleger contextos ligados à nossa pesquisa e experiências de vida para serem “mapeados”. Esboçar caminhos através de mapas que pudessem criar relações com projetos em processo, expressando sensações, percepções, ideias, em afinação com as noções de espacialidade e mundaneidade.

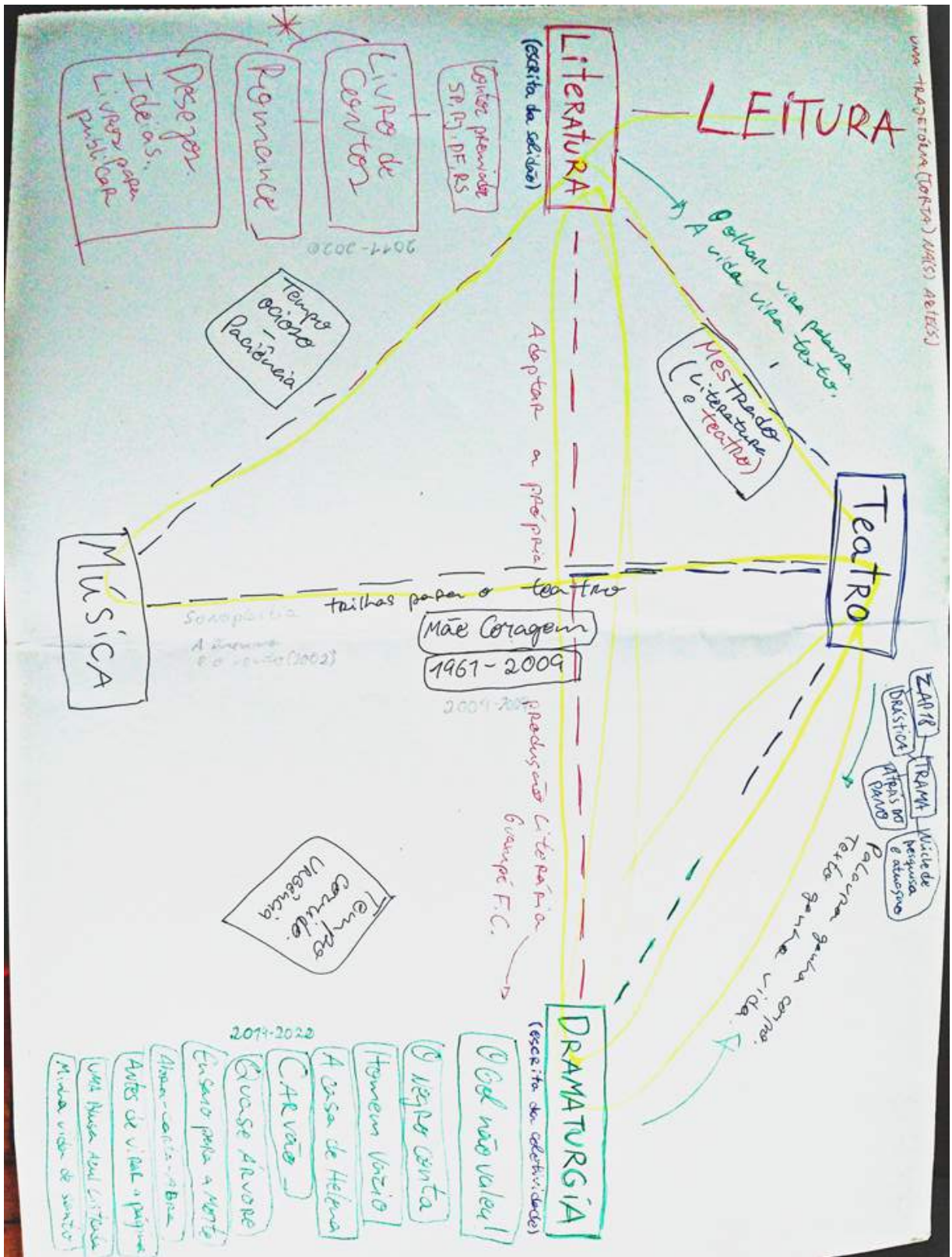
Nesse exercício de mapear a minha trajetória e a da dramaturgia da Cia. Sonho & Drama, vejo mapas que traçam rotas poéticas que possibilitam habitar territórios existenciais em uma geografia particular, onde as linhas se cruzam, entre fronteiras que não separam, mas mostram as possibilidades de um trânsito constante entre áreas, em uma aproximação de espaços, em um registro de imagem. Um mergulho em uma geografia dos afetos que cria mundos e estabelece novas relações com o recorte escolhido. Penso que os mapas favorecem a noção fenomenológica, do meu encontro com o outro no mundo, no trânsito de corpos em um espaço delimitado.

Dessa forma, penso ser oportuno apresentar o mapa do meu caminho, descrito no capítulo 1, em uma jornada torta na(s) arte(s): que passou pela música, teatro, literatura e se encontra na junção dessas áreas, para pensar em uma escritura cênica coletiva e múltipla como dramaturgo.

---

<sup>16</sup> Que cursei no segundo semestre de 2019 na pós-graduação da UFMG.

Figura 13 – Uma trajetória torta na(s) arte(s) ou Travessia eterna



Fonte: Mapa criado por Francisco Falabella Rocha.



No ato de rascunhar essa rota no papel, veio-me um poema que traça a minha jornada no mestrado: um caminho atravessado pelos conceitos da transcrição, da bricolagem e da cartografia.

*Travessia perigosa é a vida  
em seus recortes aleatórios  
em sua impossibilidade de ser traduzida.  
Nos mapas do desejo  
ao perder as certezas  
se encontrar no meio do caminho  
onde sempre se ganha e se perde uma parte.  
Na escrita  
que vira escritura  
na tessitura:  
nó ou desenlace?  
Da palavra que ganha corpo  
Na solidão compartilhada.  
Na música que cessa e cria novas trilhas  
Nesse esquentar e esfriar da vida  
que nos pede coragem.  
Sertão-outro-eu-corpo-mundo-linguagem  
Vacância: espaço (não) ocupado.  
Mundo misturado.  
“O diabo não existe: O que existe é homem humano”.  
Travessia eterna.*

#### 3.3.4. O segundo mapa da dramaturgia de *Grande Sertão: Veredas* (1985)

No movimento de criar mapas, desenvolvi um projeto cartográfico do mapa da dramaturgia de *Grande Sertão: Veredas*, transcrição teatral da Cia. Sonho & Drama, apresentado no capítulo 2. A visualização dessa cartografia nos mostra os movimentos do sertão coletivo, do coro ritualístico e o caminho de Riobaldo.

Figura 14 – O segundo mapa da dramaturgia de *Grande Sertão: Veredas* (1985)



Fonte: Mapa criado por Francisco Falabella Rocha.

**VERMELHO:** A guerra do sertão. Cenas onde o sertão coletivo é apresentado em suas questões e suas batalhas. Pelo mapa, podemos perceber como a montagem prioriza essas cenas em sua dinâmica do espetáculo.

**AMARELO:** As cenas do Coro, em um movimento Ritual: baseado em cânticos, expressos sem o uso direto de falas e tendo a sua força na movimentação cênica do coletivo. (**Prólogo, Cenas 2, 6, 8, 11, 15 e 19**).

**LARANJA:** O contato de Riobaldo com o feminino e a visão pessoal desse trajeto. Em especial a relação entre Riobaldo e Diadorim. (**Cenas: 1, 4, 7, 17, 18, Epílogo**). Interessante notar como Carlos Rocha apresenta esse sertão coletivo que também mantém o conflito individual em seu início (que começa na **Cena 1**) e em seu final (no **Epílogo**). Como argumenta Bolle (2004) “O discurso labiríntico de Guimarães Rosa representa o modo como um cérebro trabalha. É a partir do mapa da mente individual de Riobaldo que o escritor elucida o funcionamento da máquina de poder e da mentalidade coletiva, o pensamento do povo sertanejo” (p. 85).

**SALTOS E REVIRAVOLTAS:** Sempre que uma cena desafia a corrente do rio da narrativa que desce, é por que existe uma reviravolta na história, como na **Cena 4** em que Riobaldo desconfia e troca de lado: da chefia de Hermógenes para a chefia de Zé Bebelo; **Cena 10** que resultara na troca de lado: da chefia de Zé Bebelo para a chefia de Joca Ramiro; **Cena 15** com o assassinato de Joca Ramiro e a articulação de um novo grupo para combater os traidores, **Cena 24:** a chefia é transferida de Zé Bebelo para Riobaldo (que é agora o Urutu Branco).

**9 PARTES:** Divisão feita por Carlos Rocha de separar o material em 9 partes:

- 1– Prólogo/Introdução;
- 2– Joca Ramiro;
- 3– Zé Bebelo;
- 4– Guerra Zé Bebelo x Joca Ramiro;
- 5– Implosão do bando de Joca Ramiro;
- 6– Re-agrupamento do Bando de Joca Ramiro X Os Judas;
- 7– Zé Bebelo (retorno) X Os Judas;
- 8– Riobaldo X Zé Bebelo;
- 9– Urutú-Branco X Os Judas.

**AS PALAVRAS NO CAMINHO:** Durante o caminho, apontei conceitos nos quais o dramaturgo se apoiou para a realização desse trabalho, tais como a Bricolagem, a Transcrição, a Cartografia, o Sertão Oriental (em seu minimalismo) e a busca de um Sertão Teatral (construído pela dramaturgia da luz, dos corpos, dos objetos).

**Epílogo (Travessia):** O final do espetáculo faz referência ao primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim, traçando um movimento cíclico de retorno ao livro e ao começo do espetáculo. Como no romance que termina com a palavra “travessia”, com o símbolo do infinito, do retorno. O dramaturgo encerra sua estrutura de espetáculo com um ato remissivo, de continuação: da peça de volta ao livro. Do fim ao início da história. Em um caminho que não se fecha, mas abre as portas para voltarmos para a história recortada pelo espetáculo na possibilidade de novas rotas.

### 3.3.5. A dramaturgia em processo: um lugar a se habitar

O estudo desse material me trouxe a relação da prática cartográfica, abordada não apenas como metodologia da pesquisa em artes, mas na minha própria prática dramaturgical, sugerindo a escrita para o teatro como um território a ser habitado, propondo uma lateralidade do dramaturgo, pensando em uma roda, sem poderes e estruturas formais. O dramaturgo, nessa perspectiva, oferece para o grupo muito mais que sua experiência fechada de escrita para o teatro em suas estruturas, mas um poder de escuta dos processos e um engajamento à experiência que se quer investigar. Dessa forma, ele registra a singularidade de cada evento: escreve com o processo e tem o protagonismo no outro, residindo nos ensaios como experiência de engajamento, acolhendo e sendo acolhido. Como Alvarez e Passos (2009) descrevem sobre a postura do cartógrafo: “A lateralidade ou a prática da roda faz circular a experiência incluindo a todos e a tudo em um mesmo plano – plano sem hierarquias, embora com diferenças; sem homogeneidade, embora traçando um comum, uma comunicação” (Alvarez e Passos, 2009, p. 142).

Percebo que essas ideias influenciaram minha prática no teatro. Sob esse olhar, a minha produção recente para o teatro, como a dramaturgia do espetáculo “Quase Árvore”<sup>17</sup>, é um

---

<sup>17</sup> Espetáculo autoral inspirado na poesia (e filosofia) do poeta Manoel de Barros, realizado pelo Grupo Atrás do Pano em 2019. Direção de Epaminondas Reis.

exercício que busca esse lugar: a escrita como uma interação do eu-outro-no-mundo, com o protagonismo no outro e partindo de um ponto não conhecido. Juntos nos encontramos e nos perdemos dentro de um território compartilhado. O material desenvolvido foi a soma de tudo isso: coletivo e singular, em suas múltiplas visões.

Nessa perspectiva, eu penso a sala de ensaio (e a sala de aula) como um laboratório de investigação artística, teórica, científica que pode traçar diferentes caminhos. Julgo que essa jornada foi importante para me mostrar a importância de me colocar como parte desse grupo, que habita um lugar no teatro, na literatura, na pesquisa acadêmica em artes – fugindo de uma dita neutralidade. Residir em um espaço híbrido, onde literatura e dramaturgia se relacionam, se inspiram (se recortam e colam), em uma transcrição que passa pelo contato de um material em processo trabalhado nos ensaios. Sem regras pré-existentes, onde o processo apresenta a sua própria metodologia. Habitar esse lugar comum é dar-se o tempo; ter o espaço para a experiência e para o improvável, fugindo das garantias; pois, afinal, esse é um mundo misturado. Como afirmam Alvarez e Passos (2009): “Estar ao lado sem medo de perder tempo, se permitindo encontrar o que não se procurava ou mesmo ser encontrado pelo acontecimento” (p. 137).

Assim, vejo como a cartografia e a produção de mapas podem contribuir na pesquisa em arte e em meu exercício como escritor (na literatura e no teatro), a traçar caminhos diversos: onde cada desvio promove novas rotas. Em poéticas próprias e poesias compartilhadas, tendo a arte como um lugar para juntos habitarmos.

## CONCLUSÃO: POÉTICAS PRÓPRIAS E POESIAS COMPARTILHADAS

*O caminho acaba, e a viagem começa.*

Georg Lukács

O percurso do mestrado me possibilitou dar luz a um material que estava há tempo demais guardado. Escrever sobre uma parte importante da carreira artística do meu pai, Carlos Rocha, era um desejo antigo. Como a montagem de 1985, tal empreendimento traz uma grande possibilidade, mas também carrega uma responsabilidade. Decidi aceitar o risco dessa jornada, não buscando esgotar as possibilidades, mas sendo um registro próximo do que o material me suscitou durante o percurso.

Essa é a realidade com antigos desejos: eles nunca saem exatamente como havíamos planejado. É bom que seja assim, pois o fluxo da vida nos sacode e nos mostra que o passado também é vivo. Hoje, com meus quase vinte anos de vivência no teatro e nas artes, percebo que a única certeza é que algo será diferente do que primeiramente havíamos imaginado. O teatro nos ensina esse caráter volátil: é a arte que abraça a mudança. Não só em sua concepção, mas em sua prática diária. Fazer teatro é entender sobre a transitoriedade das coisas: atravessar e ser atravessado. O lugar de se perder e, talvez, de se encontrar. Esse mundo misturado que Guimarães Rosa descreve brilhantemente em seu livro, onde “tudo é e não é”. Penso que a criação em teatro também carrega esse paradoxo do “ser ou não ser”.

Em meu convívio no teatro, destaco o seu caráter efêmero e seu tom de transitoriedade que, em muitos casos, não guarda as memórias de seus artistas. Tantas montagens marcantes que são reduzidas a memórias vagas e relatos dispersos. Ao contrário dessa lógica, quis com essa dissertação resgatar esse momento marcante do teatro mineiro. Nesse sentido, a escrita desse material seguiu duas motivações: a primeira foi o reconhecimento do trabalho artístico da Cia. Sonho & Drama, grupo mineiro inovador em suas montagens, que teve em *Grande Sertão: Veredas* um de seus auge. A segunda motivação foi investigar as possibilidades de apropriações de textos literários para o teatro.

Agradeço assim à Marina por propor um novo registro para o andamento dessa pesquisa. Sem ela, o trabalho seria outro: mais genérico, menos autoral do que é agora. Vejo em seu exercício como professora-artista uma forma de carinho, em ver o outro no mundo e dar a possibilidade de cada um se mostrar como é. Assim, eu me aproximei à concepção de arte e seu ensino não como linguagem, mas como um lugar que se habita, que se avizinha, um território

comum entre adultos e crianças, professores e alunos, artistas e espectadores: na interseção entre minhas experiências e as do outro. Tal proposta se assemelhe à forma como a Cia. Sonho & Drama pensava o teatro em sua prática e também é a forma como eu gostaria de seguir: buscando uma coletividade de processos.

O percurso do mestrado me fez abandonar uma visão dura e pragmática e me convidou a habitar um território na pesquisa em artes que busca um rigor e um vigor, através de uma descrição densa em diários e explorando as potências da cartografia, da bricolagem, da transcrição. Sem uma teoria já pronta ao trabalho, mas buscando entender o que o próprio material suscitava. Isso me fez ver a relíquia dos diários de bordo da companhia e toda a sua potência. Sinto que eles são como um museu da montagem desse espetáculo, um retrato de uma época que carrega escolhas éticas, estéticas e políticas feitas pela companhia.

Como dramaturgo, interessou-me entender as escolhas feitas por Carlos Rocha; como elas conversam com a obra literária e o impacto sobre a montagem. Penso que o mapa textual da dramaturgia é uma contribuição dessa pesquisa, que busca descrever cada momento do roteiro de Carlos Rocha em sua relação com o romance; mostrando, assim, como o trabalho com fragmentos diversos do texto podem criar um todo, em uma nova estrutura e organização de história.

Desde o início, eu sei o que esse trabalho não tentou ser: um manual de regras ou um passo a passo de adaptações literárias para o teatro, buscando fórmulas que possam se encaixar em múltiplas montagens. Tentei encontrar o que é singular nesse processo, descrevendo a metodologia e pesquisa da companhia. Creio que essa análise do material pode elucidar possibilidades para diretores e dramaturgos que optarem pelo caminho de apropriação de textos literários para o teatro, propondo não uma fórmula, mas uma reflexão baseada no processo realizado em 1985, que pode instigar novas perguntas e, talvez, novas rotas.

Acredito que o estudo apresentado junto à teoria desenvolvida por José Sanchis Sinisterra também pode proporcionar a cada leitor que encontre o seu próprio caminho. Como salienta o dramaturgo espanhol, o nível discursivo pode gerar novas dramaturgias para os palcos, baseadas em estruturas que fogem do texto dramático e que não necessariamente apresentam uma história ou seguem uma fábula linear. Da mesma forma, vejo que a transcrição teatral proporciona a liberdade através da recriação da forma, buscando um exercício criativo nas transposições da literatura para o palco, não condicionado às amarras da fidelidade ou das formas tradicionais do texto dramático.

Associo o jogo feito com os recortes de cenas com o trabalho do *bricoleur*, cujo exercício imaginativo e criador articula conexões com os elementos que estão ao seu redor,

criando possibilidades fragmentadas e cuja inquietação na busca de novas formas se assemelha com a criação de Carlos Rocha em seu exercício como dramaturgo.

Os mapas dramatúrgicos mostraram uma alternativa dinâmica para trabalhos em processos, em rotas paralelas que podem trilhar caminhos diversos. No estudo do material da companhia mineira, percebi que Carlos Rocha mapeou o romance de Guimarães Rosa esboçando caminhos diversos para a dramaturgia, em um número grande de rascunhos de cenas organizadas por números, cores e temas que mostravam diferentes rotas para a montagem. Assim, o Segundo Mapa da Montagem de 1985 consegue apresentar esse sertão coletivo-individual, o trabalho do coro-ritual e as conexões de ida e volta à obra – em seu início e final. Tal exercício também carrega uma potência para o ensino de textos de teatro e propostas dentro da pesquisa em artes: em uma trilha onde cada um encontra a sua poética própria. Deixo claro que não sou um pesquisador cartógrafo, mas vejo no conceito de habitar um território comum (território existencial) uma atividade análoga, seja ao exercício da dramaturgia que busco, seja ao trabalho feito pela Cia. Sonho & Drama.

Assim, a importância desse trabalho de pesquisa reside no ineditismo do material acessado e na relevância dos elementos aqui apresentados. Saliento o interesse de minha própria trajetória que transita entre o teatro e a literatura; não como atividades opostas, mas complementares. A possibilidade de adaptações teatrais de textos literários é um campo fértil para aqueles que vivem e escrevem para o teatro. Esta pesquisa visou estabelecer limites e ampliar a discussão sobre o tema.

Nesse contexto, um dos desafios dessa dissertação foi trabalhar sempre pensando em seu recorte. Devido ao potencial de cada tema, foi necessário manter uma rota, para não se perder pelo caminho. Como eu disse na introdução, investigar a obra de Guimarães Rosa mais a fundo seria sedutor e interessante, mas poderia sacrificar parte grande do que apresentei aqui. Tudo são escolhas. Gosto do caminho que trilhei e tenho certeza que novas estradas se abrem nesse horizonte.

Hoje sinto que seria possível desenvolver mais sobre o papel que o dramaturgo ocupa (ou pode ocupar) no teatro, reflexão que pode ser caminho para nova pesquisa, em um futuro próximo: investigar como a prática de desprendimento do texto dramático clássico não exclui o dramaturgo do processo artístico do teatro, mas pede por sua participação ativa no processo, em nova posição. Esse dramaturgo não é mais o mesmo de tempos atrás, a aura do “autor do espetáculo” foi deixada de lado e muito me agrada a comparação com o cartógrafo que habita esse lugar existencial: lugar de convívio que não reivindica poderes e hierarquias, mas busca encontrar o que é singular de cada processo na comunhão entre artistas e visões.



A fuga do dramático e suas estruturas rígidas abre espaço para textos diversos que podem beber na literatura para a sua construção. Nesse sentido, Béatrice Picon-Valin (2006) argumenta que o uso de textos literários no teatro pode apresentar importante alternativa em relação ao texto dramático, proporcionando ao encenador um material textual dinâmico de extrema variabilidade. Logo, as narrativas literárias podem servir como um novo impulso para a criação cênica, partindo de uma literatura que proporcione um novo jogo performativo que ofereça ao espectador também espaço e liberdade poética para imaginar.

A apropriação da literatura no teatro resgata um diálogo com “os mortos”<sup>18</sup> em uma conversa com o passado e também com o futuro, algo que o texto literário possibilita e que “pode ser redescoberto por meio de diferentes estratégias, ou seja, testando possibilidades de reinstalação desse diálogo” (SCHUMTZ, 2015, p. 98, tradução nossa). Apresento apenas o início de um potencial, caminho que gostaria de aprofundar no futuro. Corroboro com a visão de Sinisterra (2016b) que defende as narrativas no teatro, ponderando duas questões fundamentais:

Se a história, as estruturas narrativas têm uma dimensão tão fundamental na existência, sobrevivência, comportamento do ser humano, por que "dar" a políticos, padres e publicitários? Por que não continuar investigando o poder das histórias, pelo menos em duas áreas fundamentais? Um: que histórias contar? E dois: como contá-las? Que uso dramático positivo e / ou cênico, inventado, implementado damos para o ato de receber, não é uma ação passiva ou mecânica, mas uma experiência subversiva, e modifica nossa percepção da realidade, para questionar nossa identidade de fundamentos, nossos eixos de pertencimento, que nos coloca em uma situação de precariedade e relativismo para poder nos adaptar a uma realidade em constante mudança? (SINISTERRA, 2016b, p. 76, tradução nossa).

A recente produção de dramaturgia na cidade de Belo Horizonte mostra que existe uma força na escrita para o teatro: histórias que descentralizam as discussões e dão escuta para pessoas que não habitavam o espaço do teatro, debatendo temas políticos, sociais, raciais, questões de gênero e do protagonismo feminino, entre vários outros temas que encontram na dramaturgia um ponto importante para a criação de um novo teatro. Novas chaves para a escrita da dramaturgia, na qual não é necessário o desaparecimento do dramaturgo do processo, mas uma mudança de perspectiva na escrita para o teatro que abrace uma pluralidade de vozes a serem escutadas.

Dentro dessa ideia de um novo lugar para o dramaturgo, ressalto a minha busca para o que Sinisterra classifica, em entrevista com Muniz (2009), como dramaturgia atoral:

---

<sup>18</sup> Como aponta Cristina Schmutz (2016) sobre a obra de Heiner Müller (2008).

movimento centrado no convívio do dramaturgo com o ator em um processo de troca de vivências, utilizando relatos pessoais em escrita de diários e histórias coletivas que passam por relatos contendo elementos políticos, sociais, coletivos. Um exercício de escrita dramática baseado no convívio, na improvisação, na apropriação de elementos literários, na integração do componente imprevisível ou aleatório da criação.

Como aponta Muniz (2009), Sinisterra argumenta que esse tipo de escrita para o teatro pode gerar o máximo de complexidade, ambiguidade, imprevisibilidade e indeterminação, em um trabalho de dramaturgia que une improvisação e criação dramática. Um teatro baseado na escuta e no trabalho de conexão entre todos os artistas, em um contato permanente, que não busca um “eu-interior”, mas que se faz de ligações entre sujeitos em um espaço no mundo. O que percebo dessa prática é que o ator que faz esse trajeto acaba fazendo descobertas sobre a sua própria história e vê – como nos estudos da fenomenologia – o outro no mundo. A interação de sua história não como elemento isolado, mas como um relato com o poder de trazer o coletivo.

Farei um breve relato de uma experiência que pode esclarecer como esse processo se dá na prática. No final de 2017, fui convidado para participar de uma nova montagem com os atores e diretores Antônio Rodrigues e Epaminondas Reis. Após passarmos por vários temas e propostas, por triste coincidência, no início de 2018, em um curto período de tempo, Epaminondas e Antônio tiveram complicações de saúde. Após fortes dores, Epaminondas foi levado às pressas para tirar uma pedra da vesícula e o caso de Antônio foi ainda mais grave: o ator sofreu um ataque do coração, o que deixou todos muito preocupados. Após o susto e a estabilização da situação, os encontros voltaram. Um só assunto dominava as conversas: a morte. A fragilidade de nossa existência e a condição de artista, em um país que pouco se preocupa com a nossa vida. Como dramaturgo, percebi que esse era um caminho muito potente. Era necessário dar voz a essas angústias. Não apenas as mazelas sofridas por Antônio e Epaminondas, mas a própria condição de artista e sua transitoriedade. Falar das próprias experiências pessoais de uma forma coletiva e política. Assim também pensaram Antônio e Epaminondas, que não só aceitaram a proposta como abriram uma quantidade de histórias pessoais, que permeavam toda uma trajetória na arte. A pesquisa mesclou ficção e realidade, em uma montagem de relatos orais, mas também somando tudo que precedeu o trabalho: assim, aos poucos, a dramaturgia do espetáculo chegou ao texto de “Ensaio para a Morte”. O espetáculo conta a história de como o problema no coração de um experiente ator o impossibilita de entrar em cena. Entre a vida e a morte, ele sonha que ensaia cenas de sua trajetória artística em uma sala escura, habitada por um conhecido diretor de teatro. O resultado

do espetáculo é uma homenagem ao artista de teatro, em um eterno nascimento a cada ensaio diário. “Ensaio para a morte”, em um processo longo e intenso, perpassou, além dos relatos pessoais dos artistas envolvidos no processo, por textos da literatura de Dostoiévski, Kafka, Beckett e Shakespeare.

O exemplo acima mostra como uma dramaturgia processual feita entre os artistas envolvidos pode suscitar tantos territórios. Durante o movimento de escrita conjunta, consideramos dramaturgias não apenas do texto, mas de uma criação cênica completa: objetos, luz, movimentação, trilhas sonoras; todas essas escrituras cênicas são incorporadas. Outro elemento importante desse processo é o caráter provisório de seu texto e a busca de novas histórias, novas conexões, novas referências para esse roteiro – como na experiência do *dramaturgo-bricoleur*, trabalhando com recortes que podem ser adicionados, transformando a montagem em uma arte processual e dinâmica a cada nova apresentação.

Vejo nessa prática, trilhada nos meus últimos trabalhos que realizei como dramaturgo, um caminho que proporciona interessantes processos no teatro. Um movimento de poéticas próprias que se transformam em poesias compartilhadas, cujo caminho criado surge do convívio em um mesmo território. A ideia é de uma partilha onde toda história pode ser alterada pelo processo criativo, partindo do “eu” em direção de um “nós”, fugindo assim da criação de um melodrama. Nessa mistura e encontro de relatos em um território comum, a dramaturgia atoral é uma proposta potente para o trabalho no teatro – concepção a ser aprofundada em seu caráter teórico e prático, em uma futura pesquisa.

Por fim, não seria possível passar por esse momento histórico sem pontuar que essa dissertação foi escrita durante a pandemia da Covid-19. Esse trabalho também carrega em sua escrita o luto, o lamento, a revolta e a dor. Hoje nos deparamos com o assustador número de mais de meio milhão de pessoas mortas no Brasil<sup>19</sup>. Como a obra de Sófocles, somos Antígonas, em uma jornada trágica para enterrar os nossos mortos, carregando essa certeza esmagadora de que muito poderia ser evitado.

Para concluir essa travessia, retomo a história do meu avô Horácio, homem que não conheci e que pouco sei a respeito, que foi pedreiro durante um bom período de sua vida. Digo isso pois sempre vi em meu pai o desejo de seguir os passos de seu próprio pai – não por acaso, ele ajudou a construir grande parte da casa onde ainda mora. Esse é talvez o principal legado que ele me deixou dentro do teatro: a lição de que somos operários da arte. O teatro não é só

---

<sup>19</sup> Dia 26 de junho de 2021, foram registradas um total de 511 mil mortes no Brasil pela Covid-19. Fonte: <https://covid.saude.gov.br/>

um exercício intelectual, mas uma prática concreta que exige ensaio, esforço, estudo, generosidade, coletividade. Uma casa se constrói com conhecimento e com esforço. Foi assim que meu pai fez o seu teatro: com a cabeça e com as mãos. Busco, humildemente, replicar essa mesma lógica em minha função de artista. E é justamente no dia a dia dos ensaios que aparece o texto, concreto que é trabalhado na parede. Que é pincelado. Da palavra ao silêncio. Da dureza à poesia da forma. Material que é derrubado, para surgir uma parede ainda mais forte. Que não é mais meu, nem mais do ator, é um retrato de nosso convívio. Construir um tipo de teatro comum, onde todos possam morar. E se possível, ao ver as rachaduras, implodir essa casa e começar uma nova morada. Pois, a inquietação do artista é habitar novos espaços: aqui, *o caminho acaba e a viagem começa*.

REFERÊNCIAS<sup>20</sup>

- ALVAREZ, J.; PASSOS, E. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, p. 131-149, 2009.
- ANDRADE, S. M. V. **A vereda trágica do Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Loyola, 1985.
- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. São Paulo: DIFEL, 1964.
- ARRIGUCCI JR, D. O Mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos/CEBRAP**, São Paulo, n 40, p. 7-29, nov. 1994.
- ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BAGGIO, M. A. **Um abreviado do Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARROS, M. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.
- BOLLE, W. **grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004
- BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. 41 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- CAMPOS, H. Da Transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, p. 77-104, 2013.
- CANDIDO, A. **Tese e Antítese**. São Paulo: Editora Nacional, 1978.
- \_\_\_\_\_.; CASTELLO, J. A. **Presença da Literatura Brasileira. Vol II**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.
- COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

---

<sup>20</sup> De acordo com a ABNT NBR 6023 (2018).

DIAS, J.G. **Narrativas em cena: Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal)**. Rio de Janeiro: Móbile, 2015.

EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In ALEXANDRE, M. A. (Org.) **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Maza Edições, 2007.

FIGUEIREDO, C. A. A ditadura militar no Brasil e o teatro: memória e resistência da classe artística. **Revista Eletrônica de Ciência Política**, Paraná, v.6, n.2, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/politica/article/view/44240/26881>. Acesso em: 8 jun. 2021.

FURLAN, A. S. R.; FURLAN, R. Arte, Linguagem e Expressão na Filosofia de Merleau-Ponty. **Ars**. São Paulo, v. 3, n. 5, p. 30-49, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2950>. Acesso em: 25 out. 2019.

FUSER, F. *Grande Sertão: Veredas*, surpreendente e brilhante. **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Rio de Janeiro, Ano 8, nº 9, p. 74-75. 2000.

GONTIJO FLORES, G. Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. **Circuladô. Tradução como criação e crítica**, São Paulo, Ano 4, n. 5, p. 08-25. 2016.

GRANDE Sertão chega ao palco. **Folha de S. Paulo**, 24 jul. 1985.

GUZIK, A. Uma feliz inspiração. **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Rio de Janeiro, Ano 8, nº 9, p. 72-73. 2000.

HILDEBRANDO, A. De Brecht à ZAP: breves apontamentos sobre uma dramaturgia compartilhada. **Cadernos da ZAP: Teatro X Realidade**. Belo Horizonte, v. 1, nº 2, p. 13-21. 2010.

HIRSCH, L. Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco. **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Rio de Janeiro, Ano 8, nº 9, p. 150-154. 2000.

HOISEL, E. Cartografias do sertão rosiano. **Léguas & Meia: Revista de literatura e diversidade Cultural**, v. 13, n. 6, p. 96-108. 2014.

KAFKA, F. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, p. 32-51, 2009.

KUSANO, D. Teatro tradicional japonês. **Fundação Japão em São Paulo**, São Paulo, 15 fev. 2013. Disponível em: <https://fjosp.org.br/estudos-japoneses/wp-content/uploads/sites/3/2013/03/teatro-tradicional-japones.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

LENARD, M. Genial projeto teatral. **Diário da Tarde**. Belo Horizonte, 04 fev. 1985. No palco. p. 15.

\_\_\_\_\_. Grande Sertão: Veredas no teatro. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 08 jun. 1985.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989.

LUIZ, M. *Grande Sertão: Veredas*, coreografia estetizante. **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Rio de Janeiro, Ano 8, nº 9, p. 76-77. 2000.

MACHADO, A. M. **Recado do nome**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACHADO, M. M. MAPEIE-SE! E busque de modos criativos de ser e estar no mundo para relacionar-se com a artisticidade das crianças. **Revista TEATRO: criação e construção de conhecimento**. Palmas, v.4, n.5, p. 14-22, jan/jun. 2016. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/2372/pdf>. Acesso em: 15 jan. 2021.

MAGALDI, S. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MALARD, L. Grande Sertão: Veredas no teatro. **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Rio de Janeiro, Ano 8, nº 9, p. 70-71. 2000.

MARCIANO, M. A dramaturgia de Sinisterra. **Revista Vintém**, n.4, p. 45-50, São Paulo, 2000.

MARQUEZ, R. M. O mapa como relato. **Revista Ra'e Ga**, Curitiba, v. 30, p. 41-64, abr. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/36082/22262>. Acesso em: 22 mar. 2021.

MARTINEZ, Agapito. **Escribir teatro: una guía práctica para crear textos dramáticos**. Barcelona: Alba Editora, 2011.

MATA-MACHADO, B. **Do transitório ao permanente – Teatro Francisco Nunes 1950 – 2000**. Belo Horizonte: PBH, 2000.

MENCARELLI, F. A. **Teatro em Minas Gerais**. Belo Horizonte: SESC, 2015.

MERLEAU-PONTY, M. Prefácio. In: **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOISÉS, M. **História da Literatura Brasileira - III – Desvairismos e tendências contemporâneas**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 2019.

MUNIZ, M. *Dramaturgia atoral: entrevista ao dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra*. **Revista Travessias**, Paraná, v. 3, n.1, 2009. Disponível em: <http://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3310/2615>. Acesso em: 18 jun. 2021.

PALLOTTINI, R. **O que é Dramaturgia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PICON-VALIN, B. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Folhetim ensaios, 2006.

PRADO, C. L. A. Muito além do canibalismo: a teoria de tradução de Haroldo de Campos. **Anais Do X Encontro Nacional De Tradutores & IV Encontro Internacional De Tradutores/ ABRAPT**, Ouro Preto, p. 769-775, Set. 2009

PROCÓPIO, M. Mire e veja: o Grande Sertão no teatro. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 26 de mai.1985. Fim de Semana.

REIS, M. G. F. **Cidade e Palco: experimentação, transformação e permanências**. Belo Horizonte: Cuatiara, 2005.

ROCHA, C. **Ser ou não ser - grupo ou tarefa (polêmica)**. Texto de circulação interna da Cia. Sonho & Drama. Belo Horizonte, 1978.

ROCHA, M. A. V. F. **De Sonho & Drama a Zap 18: A construção de uma identidade**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 174. 2006.

ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. 16ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1967.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SABINO, F; LISPECTOR, C. **Cartas Perto do Coração**. Rio de Janeiro: Record, 2002.



SCHMUTZ, C. Performatividad, imaginación y texto: estrategias narrativas y su potencial. In: BATLLE, C.; GALLÉN, E.; GUELL, M. **Drame contemporain: renaissance ou extinction?** Lleida/ Barcelona/ Paris, Punctum, Institut del Teatre de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Université Paris-Sorbonne, p. 93-106, 2016.

SINISTERRA, J. S. **Da literatura ao palco – Dramaturgia de textos narrativos**. São Paulo: É Realizações, 2016a.

\_\_\_\_\_. Tareas de innovación dramática para el siglo XXI. In: BATLLE, C.; GALLÉN, E.; GUELL, M. **Drame contemporain: renaissance ou extinction?** Lleida/ Barcelona/ Paris, Punctum, Institut del Teatre de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Université Paris-Sorbonne, p. 67-82, 2016b.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, nº 51, p. 19-53. 2006.

TÁPIA, M. Apresentação. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, p. XI-XX, 2013a.

\_\_\_\_\_. O eco antropofágico: reflexões sobre a transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, p. 215-232, 2013b.

VIERA, A. No Palco: Linguagem. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 26 de mai. 1985. Fim de Semana.

VIGGIANO, A. **Itinerário de Riobaldo Tatarana**. Belo Horizonte: Comunicação; Brasília: INL, 1974.

VOZES e energias do sertão. **Folha de S. Paulo**, p. 48, 02 ago. 1985.

WARD, T. S. **O discurso oral em Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Duas Cidades, 1984.