

APÊNDICE

CANTEIROS DE ROSA

UMA HOMENAGEM (MUSICAL) A GUIMARÃES



Foto Carol Garcia

Canteiros de Rosa – uma homenagem a Guimarães foi uma produção do grupo Vilavox, e estreou em 29/07/2006, com sessenta minutos de duração, no Teatro Vila Velha, Salvador, Bahia, onde permaneceu em temporada por cinco semanas, de sexta a domingo.

A ficha técnica contou com texto de Gordo Neto, direção geral de Jacyan Castilho, assistência de direção de Hector Briones, direção musical de Jarbas Bittencourt, músicas de Neto e Bittencourt, cenário do coletivo de artistas intitulado Miniúsina de Criação, figurinos de Luiz Santana, iluminação de Fábio Espírito Santo, programação visual de Camilo Fróes e, no elenco, Claudio Machado, Fábio Osório Monteiro, Gordo Neto, Márcia Lima, Marcio Nonato, Monize Moura, Paula Lice e Roberto Brito.

Em 2007, o espetáculo excursionou por Alagoinhas (BA), Aracaju (SE), Natal e Mossoró (RN), Maceió (AL) e Recife (PE), através da Caravana FUNARTE-Petrobras de Teatro, se apresentando durante um fim de semana em cada cidade. Para a viagem o elenco foi reestruturado, com as participações de AC Costa, Dailton José, Daniel Farias, Jacyan Castilho e Mônica Santana, em substituição a Fábio Osório Monteiro, Paula Lice, Marcio Nonato, Monize Moura e Roberto Brito. Em sua terceira temporada, em fins de 2007/2008, as saídas de Dailton José e AC Costa ocasionaram a entrada de Bruno Guimarães e a volta de Fábio Osório Monteiro.

Da literatura ao palco - a transcrição

A partir de três contos de Guimarães Rosa, extraídos de *Primeiras Estórias* (2001), Gordo Neto, ator e dramaturgo, reconstruiu as narrativas originais, alterando-lhes o texto, acrescentando ou recontextualizando personagens, interferindo na ordem dos acontecimentos ficcionais narrados – criando, assim, um texto autoral próprio.

Os três contos escolhidos, apresentados no espetáculo nessa ordem, foram *Sorôco, sua mãe, sua filha*; *Darandina*; e *A menina de lá*.

Nas leituras preliminares, os três contos revelaram, para o olhar da equipe, uma característica comum, como, aliás, em todas as estórias constantes no livro: a presença de personagens que, de alguma forma, apresentavam lampejos de existência à margem da “razão” oficial, isto é, alheios a uma suposta normalidade psíquica. Não por acaso, o conto mais difundido neste livro é justamente *A terceira margem do rio*, obra emblemática no conjunto de realizações do autor, da qual se tem comentado que aborda, de maneira poética, o momento de criação de uma realidade alternativa, que não seria nem a do senso comum, nem a da simples exclusão: uma terceira via de relacionamento com o mundo, possivelmente a da criação (“Todos os rios do mundo de Guimarães Rosa têm três margens”, comenta Paulo Rónai, 2001). Essa temática dominante, por assim dizer, foi determinante no pensamento que norteou a encenação da obra.

A primeira estória apresentada, inspirada em “*Sôroco, sua mãe, sua filha*” relata o momento em que o personagem Sorôco (“só louco”? “ser oco”? “socorro”?) conduz sua mãe e sua filha, loucas as duas, a embarcar no trem que as levará para um sanatório em Barbacena, cidade de Minas. A partida das duas o deixará

definitivamente sozinho, já que são sua única família. No momento do embarque, toda a pequena cidade em que moram comparece em seu testemunho e socorro. E no momento em que ambas principiam a cantarolar uma canção de despedida (como a canção de Ofélia, de *Hamlet*), a cidade acompanha a melodia, como depois acompanhará Sorôco até em casa, como a dizer-lhe que ele não está só.

“*Darandina*”, que parece querer dizer “confusão” (SPERBER, 1996), é a segunda estória apresentada, e narra a aparente loucura de um homem que, bem vestido e “impoluto”, furta a carteira de alguém, e, para escapar à multidão que o persegue, sobe numa árvore, ameaçando se jogar. Episódio razoavelmente comum em cidades grandes, nesta pequena cidade ele se revela catártico, tratado com humor por Rosa e na cena de Gordo Neto. O homem, confundido com um político local, mobiliza multidões de anônimos e autoridades, que aos poucos, devido à insólita situação, deixam cair suas máscaras de cordialidade e integridade, no embate com a suposta loucura alheia. Aquele de quem se diz louco, porém, “comete” versos de muita lucidez e agudeza, que repercutem profundamente nos que o assistem. Ao final, subitamente voltado à razão, é carregado em triunfo pela multidão.

“*A menina de lá*”, que inspira a terceira estória, tem como personagem principal uma menina de quatro anos, que faz premonições em uma linguagem inventada por ela, mal e mal compreendida por seus pais. Tanto o fato de ter seus desejos realizados, como a forma poética com que profere os acontecimentos futuros fazem dela uma menina pertencente muito mais ao “lado de lá”, do céu, do além-vida, do etéreo, do que do “lado de cá”, da vida terrena e pragmática. Para o meio inóspito da seca sertaneja em que vive, sua capacidade de prever e realizar desejos se torna ao mesmo tempo uma esperança e um temor para os pais. Ao final, a menina deseja e profetiza a própria morte, concretizando seu destino de anjinho.

É importante esclarecer que, não obstante as inserções e alterações feitas nas narrativas dos três contos, manteve-se a intenção, nos processos de dramaturgia e de encenação, em preservar certas características da prosa de Guimarães que configurassem a obra como pertinente ao seu universo – conquanto o espetáculo se apresentava como uma homenagem ao autor. Ao invés de pretender transpor a linguagem de Guimarães para o palco, esta recriação propunha-se, predominantemente, a captar-lhe a cadência, o sistema de encadeamento lingüístico, o aspecto musical de sua narrativa. Da mesma maneira, procurou-se manter aquela sensação de imponderabilidade que, na visão desta equipe, permeia a obra de Rosa, mantendo, na dramatização das estórias, o mesmo caráter de não-resolução, de não-elucidação dos finais da narrativa. Essa interrogação que paira sobre o destino final das personagens deixa a narrativa perenemente aberta, em estado de “suspensão”.

Foi mantida, de certa forma, a forte ambiência regional que emana das estórias de Guimarães. Esse regionalismo, embora tenha sido deliberadamente evitado tanto na prosódia dos atores, como na composição de tipos característicos, era visível na linguagem – cujo exemplo mais nítido era o do segundo conto, “reinventado” em métrica de cordel – e na criação de um “clima” característico. Foi intencionalmente perseguida uma atmosfera que evocasse a vastidão das grandes distâncias entre as pequenas cidades do sertão interiorano, tanto de Minas Gerais quanto da Bahia. Procurou-se evocar uma espécie de sentimento (a emanar das personagens) de pertencimento a lugares muito longínquos e tempos imemoriais – sentimento atribuído, por Rosa e ainda por Euclides da Cunha, ao habitante dos sertões. Uma atmosfera, criada através do desenho de luz, do *mood* das canções, dos diálogos em “tom menor”, dos tempos de pausa dilatados; que por sua vez desejava suscitar, nos espectadores, a

distância e a solidão dos marginalizados, apartados tanto dos grupos sociais quanto da linguagem.

Desde sempre, a questão da adaptação do texto literário não constituiu problema, uma vez que, na função de diretora da montagem, eu tenha me amparado na abordagem da teoria literária que privilegia a adaptação como uma operação de recriação da obra, o que não pressupõe, em absoluto, uma suposta fidelidade à obra original, o chamado texto-fonte.

Reconheci em Patrice Pavis (1999) uma similaridade neste pensamento, no fato do autor admitir o uso corrente do termo *adaptação* para três tipos de procedimento nas artes cênicas: 1) A transposição ou transformação de uma obra de um gênero em outro – da literatura para o teatro ou cinema, por exemplo. 2) Um trabalho dramaturgicamente de cortes, condensações, reorganização da narrativa e das personagens, a partir de um texto dramático já existente. E finalmente 3) O emprego desse termo frequentemente no sentido de *tradução*, onde a adaptação consiste numa adequação do texto de partida ao novo contexto de sua recepção. Nesse caso pode-se dizer tanto da conversão de uma obra para idiomas diferentes do original, como na releitura de obras clássicas. O fato de reconhecer o emprego do termo nos três tipos de operação leva Pavis a refletir que “toda intervenção, desde a tradução [para outro idioma] até o trabalho de reescrita dramática, é uma recriação; a transferência das formas de um gênero para outro nunca é inocente, [...] ela implica a produção de sentido” (*ibid.*, p.11).

Opinião semelhante nos foi apresentada pela Prof. Dra. Marynize Prates de Oliveira, autora do livro *Olhares Roubados – Cinema, Literatura e Nacionalidade* (2004). A Professora esteve em contato com a equipe criadora do espetáculo através de um projeto de parceria do Teatro Vila Velha e as Faculdades Jorge Amado, de Salvador. Por esse projeto, intitulado VilaJorge, os integrantes dos grupos artísticos com sede no

teatro contavam com o apoio dos professores da casa na promoção de debates, mesas-redondas, palestras e discussões voltadas para os temas e saberes pertinentes a cada processo de criação de espetáculo. Durante o processo de montagem de *Canteiros de Rosa*, promoveram palestras para os integrantes do Vilavox – abertas gratuitamente ao público, com ampla divulgação – os professores Juliana Soledade e Marynize Prates, de Letras; João Edson, de Literatura Brasileira; Vlândia Jucá, de Psicologia; Marcelo Faria, de Geografia; e Raimundo Nonato, de História. Suas falas, que lançaram olhares inter e transdisciplinares sobre os desdobramentos da obra de Guimarães Rosa, foram de vital importância na construção do processo artístico, e tiveram trechos transcritos no programa do espetáculo, sob anuência dos autores.

Marynize Prates compartilhou conosco seu olhar sobre o processo que ela elege chamar de *transcrição*, através de sua palestra, e da generosa doação de seu livro. Nele, a autora discute a produção e disseminação de ideais de identidade nacional através de obras cinematográficas que são, por sua vez, resultantes de *adaptações* de obras literárias. Com seu breve, mas resolutivo apanhado histórico, que mapeia a noção de originalidade na obra de arte como um processo gradativamente construído a partir do século XVIII, pudemos inteiramo-nos de que esse culto ao ineditismo é datado, e, portanto, relativo; historicamente construído e carregado de valores que a contemporaneidade também se incumbiu de destronar, como o ineditismo, a inovação, e, no caso da adaptação, a suposta fidelidade ao texto-fonte. No entender de Oliveira, não faz sentido cobrar de um tradutor de um texto para outra língua, muito menos de um adaptador de uma obra de um a outro gênero artístico “a capacidade de apreender o sentido ‘real’, ‘integral’, ‘verdadeiro’ de um texto” (*op.cit.*, p.50).

Essas duas opiniões tranqüilizaram-nos frente a uma suposta demanda por “fidelidade” à obra de Guimarães. Ainda que o espetáculo tivesse a intenção de uma

homenagem, e tomasse o autor por referência – não só na eleição de suas narrativas, mas, como foi dito anteriormente, na tentativa de recriação de uma de suas típicas atmosferas – apropriamo-nos de sua obra com a autoridade de leitores apaixonados, promovendo nossa própria interpretação e oferecendo-a, para novos públicos, como o resultado de uma criação autônoma.

A ambiência espaço-visual

Para a ambientação espacial de nossas estórias, desde logo foi pensada a criação de um cenário destituído de referências históricas, temporais e sociais. A partir da noção de que a linguagem de Rosa, por sua especificidade (uso de neologismos, arcadismos, resgate etimológico de palavras cotidianas, uso de estrangeirismo, cadência e prosódia peculiares) converte-se numa verdadeira *reconstrução* da língua portuguesa, surgiu a intenção de dar visibilidade a um mundo em construção, inacabado, também em processo. Daí a idéia de um canteiro de obras, no qual toda a área de representação foi tomada por estruturas de andaimes de construção civil e tábuas de madeira silvestres, formando torres, nichos, plataformas e corredores de diversos formatos. Os andaimes, vazados e pintados de branco, deixavam lacunas, por entre as linhas formadas pelos ferros que o compunham, pelas quais o público, disposto ao redor da cena, a observava. De acordo com a narrativa, este cenário-instalação podia evocar casas, ruas, uma árvore, um curral, um trem, um cantinho de quintal. Imbuído da noção de musicalidade que permeava toda a encenação, este cenário supunha também um ritmo visual, com a repetição de linhas horizontais e verticais, jogando com tensões espaciais de condensação e alargamento, de acordo com os usos que dele se faziam. Compunham

ainda o ambiente cenográfico dois balanços de corda, pendurados no urdimento; bancos de madeira rústicos; e, em contraste com os andaimes brancos, uma lona vinílica de grandes proporções, das que são usadas para cobrir cargas de caminhões de transporte, cobrindo o chão. A lona, que deixava ver sem disfarces sua origem (o logotipo da firma produtora), cobria quase toda a área de representação, e tinha uma função sugestiva tripla: aliar-se aos andaimes na alusão a um mundo rústico; evocar as grandes distâncias percorridas pelos caminhoneiros; e, pelo tom do vinil alaranjado, que fora respingado de tinta branca, fazer ressoar a lembrança dos chãos de terra batida das pequenas cidades.



Socorro, Sorôco – Foto Ricardo Douglas¹⁴⁰

¹⁴⁰ Todas as fotos de Ricardo Douglas referem-se ao espetáculo *Canteiros de Rosa* encenado no Teatro Atheneu – Aracaju (SE), em maio/2007.

Os figurinos foram idealizados para servirem como suporte, como roupa-base para as variadas personagens de que cada ator se incumbia. Esta roupa-base consistia em uniformes do tipo usados por profissionais de serviços gerais, como os auxiliares de limpeza: calça e camisa para os homens, a mesma camisa e saia para mulheres. Originalmente brancos, os uniformes sofreram uma texturização, com aplicação de fragmentos de outros tecidos distribuídos irregularmente, e depois uma tinturação em cor verde, o que resultava em diferentes tons de verde na mesma peça de roupa. Em personagens específicas, os atores sobrepunham ou substituíam uma parte do figurino por outra peça ou adereço característico daquela personagem. Quando funcionavam como um coro, os atores mantinham apenas o uniforme base.

O desenho de luz teve uma importante contribuição na criação deste clima “amortecido”, em “tom menor” da encenação. Não foram utilizadas cores até a cena final (em que a personagem-menina pede e é atendida por um arco-íris); apenas gradações da luz branca, a criar efeitos de zonas mal delineadas, produzindo sombras no cenário e nos atores, criando focos mortiços e esporádicos. A luz só “explodia” em luminosidade na estória de caráter cômico-farsesco, a segunda. Na terceira estória, a mais, digamos, soturna delas (apesar de remeter à infância), a luz era explorada em áreas reduzidas, com refletores no chão, o que contribuía para um tom de irrealidade da cena.

O processo – Um pensamento musical na criação das cenas

Pensado para ser um espetáculo musical, no sentido dos procedimentos de composição, *Canteiros de Rosa* foi um processo peculiar de entretimento contínuo entre a criação da ambiência sonora e a das cenas propriamente ditas.

Desde o início, o diretor musical sugeriu que a composição musical se desse mais no sentido de criar ambiências sonoras do que uma trilha de canções propriamente ditas, como costuma ser de seu feitio. A sensação, a esta altura ainda imprecisa, era a de que o espetáculo demandava um “tom menor”, um certo tom melancólico que evocava sonoridades mortíferas e tempos marcados, cíclicos. As primeiras imagens, visuais e sonoras, que se impuseram foram a de objetos e instrumentos que simbolizassem o tempo “suspenso”, as longas distâncias típicas do léxico rosiano: um relógio parado, um violão sem cordas, um piano abafado, um radinho de pilha soando constantemente em *off*. Destas, apenas a idéia do relógio chegou a ser levada à cena, multiplicado por vários, pendidos sobre o cenário, numa hora imutável.

As primeiras conversas com o diretor musical foram esclarecedoras sobre certos procedimentos tradicionais de composição que poderiam auxiliar na organização geral da obra. Chegamos a nos indagar se seria oportuno partir de uma dessas estruturas de composição *a priori*, do tipo ABA ou ABC. Em outras palavras, ele me levou a questionar se o espetáculo teria um caráter cíclico – no qual a primeira parte (a primeira estória) apresentasse um *motivo* ou *frase* (neste caso, um tema, assunto, ou mesmo um clima, ou tom) similar à última; ou se seriam três partes com temperamentos distintos, o que soou a meus ouvidos como uma estrutura linear, de certa forma evolutiva. Incapaz de dar essa resposta como uma decisão *a priori*, optei por trabalhar

cada estória em separado, deixando para depois o estabelecimento das ligações entre elas.

Durante até bem perto da estréia, trabalhei com a idéia de que as duas cenas de caráter mais lírico seriam apresentadas em seguida uma à outra, para que a cena farsesca funcionasse como um acento *impactante* (para usar a terminologia Laban) no final do espetáculo, já que sua conclusão sugeria uma performance bastante apoteótica. Quando, perto da estréia, abrimos o ensaio para convidados, e estes nos realimentaram com suas impressões e sugestões, foi-nos devolvida a opinião de que a cena cômica, se inserida no meio do espetáculo, entre as outras duas, funcionaria como um acento bem *balanceado* (e agora não só no sentido *labaniano* do termo), instaurando uma boa dinâmica para o conjunto da peça. Além disso, essa nova distribuição contribuía para a melhor compreensão do espetáculo como um todo: é que as outras duas cenas, bem próximas uma da outra na temática e no tratamento, confundiam-se, na recepção dos espectadores, como uma só estória, o que deixou muitas lacunas no entendimento das duas. Marcada de forma vívida a ruptura entre as duas, pela inclusão da terceira *entre* elas, ambas ganharam em clareza e poesia, já que encerravam ciclos mais nítidos agora. Poder-se-ia dizer que da antiga estrutura AA'B passáramos à ABC.

A preparação

A preparação para a montagem começara em 2005, com oficinas contínuas sob minha orientação e do diretor musical Jarbas Bittencourt. A partir das noções de percepção musical, especificamente no que dizia respeito ao ritmo, às durações, às pausas e andamentos, trabalhadas com Jarbas, eu procedia à condução dos jogos de “corporificação” dessas noções, em deslocamentos espaciais, atitudes gestuais e vocais, de forma a levar os atores a entender o jogo rítmico como um jogo em que todo o corpo participa, não só com a voz; e um jogo no qual se inseria a fala.

Com a contribuição do Prof. Ms. Patrick Campbell, os atores foram levados a pesquisar as bases do trabalho vocal, enfocando a emissão como um conjunto de “componentes vocais” que, trabalhados individualmente, suscitam cada um infinitas possibilidades de variações expressivas: tom, flutuação tonal, timbres, volume, emissão de ar livre, articulação, nasalidade, registro, e o intraduzível *disrupting*, efeito de “rasgar” a voz.

No processo de ensaio propriamente dito, já em 2006, efetuamos uma abordagem do texto de maneira a pesquisar esses ingredientes vocais, aliados a estímulos corporais, espaciais, musicais e energéticos. Não farei aqui uma descrição detalhada dessas etapas, mas citarei, a título de curiosidade, alguns exemplos de exercícios realizados nessa fase:

- 1) O trabalho sobre o fluxo de movimentos. A partir de um jogo simples de trocar de lugar a um comando do orientador – similar ao jogo infantil do “coelhinho na toca” – os atores se punham em estado de prontidão. Aos poucos, eram adicionados os comandos de criar pequenas frases corporais individuais na troca de lugares; imbricar as frases coletivamente, de forma que uma seguisse

imediatamente à outra (e por vezes se confundisse com ela); repetir várias vezes até que fosse criado um fluxo contínuo; inserir pausas; vez por outra reverter subitamente o fluxo. Até o ponto em que todo este processo não sofria mais o comando do orientador, mas passava a resultar da rápida improvisação dos próprios atores. Este é um exercício que enfatiza noções de fluência, fluxo e contra-fluxo, acentos, pausas ativas.

- 2) Criação de narrativas somente com instrumentos e objetos percussivos, com os quais se supunha que o narrador criasse os “climas” da estória através da dinâmica, do ritmo e dos timbres.
- 3) O exercício de coro *x* solista, orientado pelo ator Cláudio Machado, partiu da proposição de um grupo em movimento vocal e corporal contínuo, que se deslocava no espaço em ritmo unificado, e para o qual eram apresentados aos poucos um ou mais objetos. A partir daí, um ator era ocasionalmente escolhido pelo orientador para conduzir ou se destacar do grupo, no que devia ser imediatamente corroborado pelos restantes. Por último, este “solista” seria não mais escolhido pelo orientador, mas decidido, na improvisação, pelos atores. Um exercício que propiciou “climas” de concentração coletiva muito interessantes para a cena.
- 4) Alice Stefania, atriz e então aluna do Doutorado do PPGAC-UFBA, em visita ao ensaio, conduziu uma pesquisa sobre bases energéticas do ator, que trabalhava, a partir da sugestão imagética de elementos naturais – frio, calor, seca, vento, etc., a organização das energias nas ações psicofísicas e suas variações em amplitude e velocidade. Várias das soluções de gestual e deslocamento surgidas foram aproveitadas na montagem.

- 5) Sobre o texto da peça, eram produzidas vocalidades e percussões, “regidas” em intensidade e andamento pelo diretor musical Jarbas Bittencourt. Exercício de regência e coro, além da improvisação vocal.
- 6) Foram realizados diversos exercícios de síncope na fala, no movimento e em canções infantis, estas últimas em função da busca por uma solução específica para a última cena. Diversos exercícios corporais visavam o domínio sobre andamento, durações e ênfases.
- 7) Construção de ações físicas concomitantes à narrativa oral, com a distribuição de acentos, fosse através da ênfase na palavra, fosse no corpo, fosse pela intensidade.
- 8) Pesquisa com timbres vocais e de objetos, e criação de personagens a partir dessa pesquisa.

De todos estes exercícios, e dos demais que compuseram o processo de ensaio, foi retirado material que, efetivamente, chegou a ser levado à cena; na maioria das vezes, é claro, esse material foi recontextualizado, fragmentado, submetido enfim ao processo de montagem/colagem dos elementos provenientes das partituras do texto, direção e dos atores.

Socorro, sorôco – composição polifônica



Socorro, Sorôco – Foto Carol Garcia

A primeira estória suscitou uma pesquisa peculiar para a criação das personagens. Pensada para soar como uma polifonia, no sentido de uma composição de múltiplas e igualmente importante vozes, toda a primeira parte desta cena apresentava grupos de duas ou três personagens que concomitantemente narravam as desventuras de Sorôco para a fatia de público que lhe estivesse mais próxima. A partir da sugestão do próprio Guimarães – de que no dia da partida da família de Sorôco a cidade se reuniu para assistir, “nunca parando de chegar gente” – a cena foi pensada de forma a apresentar um verdadeiro emaranhado de versões da mesma narrativa. Distribuídas em pontos diferentes do cenário, todas as personagens tinham “públicos” cativos para si, tanto nas cadeiras posicionadas ao chão, quanto então essas personagens se aninhavam

nos nichos dos andaimes, quanto na varanda superior do teatro, ocasião em que as personagens utilizavam as partes mais altas dos andaimes. Cada ator fazia, durante esta cena, várias entradas e saídas, apresentando personagens diferentes a cada vez. Embora todas tivessem o mesmo tema por narrativa, cada uma delas tinha seu próprio vocabulário, timbre, intensidade, dinâmica e ritmo ao narrar, o que foi pesquisado durante o processo de ensaio a partir de estímulos sonoros, visuais e corporais diversos: timbres de voz, de animais, variações de alturas (grave/agudo), ritmos (marcados/irregulares), sonoridades extraídas de objetos, sonoridades extraídas do corpo.

Esses diferentes estímulos iam fazendo surgir, espontaneamente, personagens de temperamentos e discursos diferentes, apoiadas em figurinos, objetos e adereços pertinentes ao seu universo pessoal. Foi, portanto, um caso específico de processo de composição de personagens conduzido *de fora para dentro*, isto é, a partir de um tema único para improvisação – a vida de Sorôco – e dos estímulos externos. Quando cada ator já detinha uma espécie de portfólio de duas a três personagens distintas, foi organizada uma partitura geral da primeira parte desta primeira cena.

Essa “partitura geral” entrelaçava as personagens e seus discursos em ciclos, de forma a cumprir duas premissas. A primeira é de que a cena mantivesse em sua quase totalidade uma sonoridade de “burburinho”, resultante do cruzamento das falas de duas a três personagens simultâneas. E, a marcar este burburinho, foi eleito o batimento de um andamento constante, num compasso 4/4, produzido pelo uso ritmado e percussivo (e, num determinado momento, melódico) dos objetos de cena. Uma espécie de *ostinato*, sobre o qual as personagens faziam variações rítmicas com a fala discursiva.

A segunda premissa era de que a cena teria um caráter coletivo e polifônico, isto é, vários “instrumentos” (no caso, as vozes e sonoridades produzidas pelos objetos dos atores) teriam importância equânime. Os “solos”, assim chamados os momentos em que uma determinada personagem era valorizada sobre as outras, eram breves e sutis. Dessa maneira, eram criados como que ondas cíclicas, que mais uma vez conferiam à cena como um todo um caráter também cíclico, de tempo imutável, como parece ser o tempo das pequenas cidades do interior.

A organização da cena, feita por mim e por Jarbas, partiu então da distribuição, em primeiro lugar, das personagens responsáveis por produzir o “batimento” do andamento contínuo, de forma a que sempre houvesse alguém a marcar esse *ostinato*. Começamos pois pelas figuras que percutiam algum objeto:

		Mulher da colher de pau	
Mulher peneirando café		Vendedora de leite	
	Homem no pilão		
		Mulher catando milho na panela	Amolador de faca

As seguir, as personagens foram distribuídas de acordo com as narrativas que ofereciam ao público. A partir daí, os critérios adotados foram a clareza do discurso, a adição de detalhes à trama, a alternância entre passagens líricas e cômicas. Personagens que eram capazes de narrar a história de Sorôco de forma mais clara, elucidativa, tinham a função de apresentar a cena: essas eram as primeiras que surgiam. Personagens mais poéticas, que “devaneavam” sobre a história, ou tinham caráter mais peculiar – histriônico, característico, etc., ficaram para o fim, já cumprindo uma função mais conotativa, de criação de tonalidades e acentos.



Socorro, Sorôco – Foto Ricardo Douglas

Paralelamente, a distribuição seguia critérios “acústicos”, com o agrupamento de personagens ou pelo mesmo tom, ou pelo contraste que produziam umas às outras. Preocupamo-nos em inserir as personagens que “rasgavam” a cena acústica e espacialmente, com intervenções cortantes, ligeiras, de grande vivacidade ou que possuíssem maior mobilidade espacial – portanto, as que impunham acentos de expressão no conjunto geral da cena: são as que estão grafadas em verde no diagrama a seguir, no qual cada linha é dedicada a um ator:

		Mulher do lenço (andaime baixo)		Mulher da colher de pau (andaime intermediário)		Dondoca (andaime baixo)	
	Engraxate (chão)					Pregador evangélico irado (andaime intermediário)	Engraxate II (chão)
Mulher peneirando café (andaime alto)			Vendedora de leite (varanda)				Cila (varanda)
	Compadre (chão)			Compadre II (outro chão)		Cego cantador ao violão (chão)	Antonio (andaime intermediário)
	Homem no pilão (chão)				Rapaz doce (andaime alto)		Rapaz voz de clarineta (andaime alto)
	Foqueira (diagonal chão)			Mulher catando milho na panela (andaime baixo)		Amolador de faca (chão)	
		Homem do jornal (andaime alto)			Homem que ri (zigue-zague chão)		Rapaz depressivo (andaime alto)

Com a entrada de Antonio, única personagem dessa massa de testemunhas que teria um nome próprio, todas as ações entravam em estado de “hibernação” – justamente para que Antonio pudesse contar, “em solo”, sua estória com Cila, a menina louca. Tratava-se, no caso dessa intervenção, de livre criação do autor Gordo Neto, uma vez que essa personagem inexistia no conto original. Mas Antonio tinha a função de preparar, acústica e espacialmente, a entrada da família que vinha para ser embarcada no trem. “Chamando o foco” para si, Antonio conduzia a atenção do espectador para uma voz distante, em *off*, dissonante e melancólica, que produzia uma melodia vocal já intuída em esporádicas “vinhetas” pontuadas aqui e ali, na primeira parte da cena. Nesse ponto, a entrada dos três impunha o silêncio. A menina louca, que no conto de Rosa entoa uma canção, o faz, em nossa cena, sem articular as consoantes. Uma estranha sonoridade, meio anasalada, só com vogais, é produzida pela atriz de boca permanentemente aberta. Quando a menina se cala, desprende-se dos braços do pai e inicia uma cena de aproximadamente cinco minutos em absoluto e ousado silêncio: com o coro de atores em pausa, a menina distribui flores pelos habitantes da cidade. Enquanto isso, num movimento de suave e contínuo andar cadenciado, Sorôco conduz a mãe para o trem.



Sorôco – Foto Ricardo Douglas

Quando a menina entra, por vontade própria, no trem, é a vez da mãe se desprender e iniciar seu também silencioso ritual de despedidas. O fim da cena representa a partida do trem, da mesma forma que o início fora sua chegada. O trem, virtualmente instalado em um dos andaimes, tem sua partida – tal como tivera a chegada – reproduzida vocalmente pelos atores na coxia. É uma espécie de jogral, composto em improvisação pelo elenco, com frases tiradas do texto, arranjadas pelo diretor musical de forma a simular perspectiva espacial através da dinâmica, simulando aproximação (no início da cena) e distanciamento (neste final).



Narrador – Foto Carol Garcia

Trem

The musical score is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system contains four staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line with lyrics, a guitar line with lyrics, and a bass line with lyrics. The second system also contains four staves with similar lyrics. The score includes triplets, accents, and dynamic markings.

bei - ja - flor
só só só só só só
fi - ca só fi - ca só fi - ca só fi - ca só fi - ca só fi - ca só fi - ca
não faz na - da não faz na - da não faz na - da não faz na - da não faz na - da

6
bei - ja - flor
a - deus
ca - fê...
só só só só só só só só
só fi - ca só fi - ca só fi - ca só fi - ca só fi - ca só fi - ca só fi - ca
não faz na - da não faz na - da não faz na - da não faz na - da

Notas:

1 - A dinâmica e o andamento são dados em função da cena, sugerindo chegada e/ou partida de um trem.



Chegada do trem – Foto Carol Garcia



Narrador - o jornaleiro – Foto Carol Garcia

Uma árvore é uma árvore? – harmonias dissonantes em *allegro vivace*

A segunda cena apresentada, de caráter cômico, tinha que necessariamente romper com o “clima” nostálgico, em “*adagio*”, do anterior. O narrador que irrompia aos gritos, num pregão de jornaleiro, já anunciava essa quebra. Numa métrica silábica semelhante ao cordel nordestino, essa figura impunha à platéia não só um novo esquema rítmico, como também uma verve humorística, surpreendendo aqueles que enxergam em Guimarães Rosa somente a poeticidade – confundida com

sisudez – de seu discurso voluntariamente árido. Enquanto isso, os atores cantavam na coxia um samba-choro, sem letra, acompanhados por um pandeiro. Sobre esta “cama” acústica, irrompia por vezes a personagem principal, que fugia em desabalada correria:



Uma árvore é uma árvore... – Foto Carol Garcia

O Jornaleiro

samba-choro

Jarbas Bittencourt

$\text{♩} = 84$

SOPRANO
TU TU RU RU RU TU RU RU RU TU RU RU RU RU RU RU

ALTO
PARARÁ... PÁ PÁ DÁ

TENOR
PARARÁ... PÁ PÁ DÁ

BAIXO
DUM TU RUN DUN DUN TU RUN DUN DUN TU RUN DUN DUN TUN DUN

5

S.
RU TU RU RU RU TU RU RU RU TU RU RU RU AH

A.
PARARÁ... PÁ PÁ DÁ TÁ RI RÁ RÁ

T.
PARARÁ... PÁ PÁ DÁ PÁ PÁ RÁ RUN

B.
DUM TU RUN DUN DUN TU RUN DUN DUN TU RUN DUN DUN TU RUN DUN PÁ PÁ RÁ RUN

10

S.
— PÁ PÁ DÁ RI RÁ OH

A.
— PÁ PÁ DÁ Ô

T.
DÁ PÁ RI RUN DÁ Ô

B.
DÁ PÁ RI RUN DÁ RI RÁ Ô

2

Acho que a forma sugere dinâmicas que deixarei a cargo do regente/ensaiador.

Para reforçar essa quebra, a entrada em cena do coro de “populares” que perseguia o suposto louco era dos poucos momentos de canto coral do espetáculo. Seus movimentos coreografados em seqüências de 4:4:2:2:1:1 *tempos* para cada frase, com pausa entre elas, davam a este início de cena um caráter bastante “sincopado”:

(Entram as pessoas da cidade. Cantam.)

– Pega! Pega! Passa a mão! *(deslocamento em 4 tempos)*

– Dá rasteira, que é ladrão! *(pausa de movimento)*

– Não é não, não é não! **(BIS)** *(4 tempos)*

– Eu vi ele no Bar do Tião! *(2 tempos)*

- Mas por que que ele corre, então? (*pausa de movimento*)
- Deve ser exercício, minha gente! (*2 tempos*)
- Não tá vendo que o homem é doente? (*pausa de movimento*)
- Cala boca, você que é demente! (*1 tempo*)
- Esse aí é pior do que gente! (*pausa de movimento*)
- Olha lá, tá c’uma faca na mão! (*Ator, irrompendo na cena*)
- Arreia, pião! Tá pensando que a vida é novela? (*Ator em destaque*)
- Tá achando que tá na janela? (*Atriz em destaque*)
- Se cair espatifa no chão!!! (*Atriz em destaque*)

Homem em cima – Uma árvore é uma árvore ou uma árvore ou uma árvore? (*Todos estancam*)

(NETO, Gordo. *Canteiros de Rosa*, 2006.).

A cena continua em vertiginosa correria, com a chegada de personagens anônimas ou autoridades da cidade, que acompanham as peripécias do louco no último andar do andaime mais alto, dessa vez representando uma árvore. De maneira metafórica, uma “harmonia dissonante” se faz ouvir, porque a melodia principal – o discurso do louco – destoa do movimento cadenciado, uniforme e “lógico” do coro que, não obstante, o acompanha cá embaixo. A cena é propositalmente acelerada, e essa rapidez acaba provocando (ou pelo menos tinha a intenção de provocar) no público a mesma vertigem que este experimenta no circo: o perigo de queda do ator que se pendura e desloca agilmente pelos andaimes é real, tal como o dos trapezistas; as estruturas balançam e não há redes de segurança; elenco e público estão praticamente embaixo delas. “Não pode a minha natureza dar saltos?” desafia o louco-acrobata,

evoluindo dos andaimes para as varandas do teatro, destas para o chão ou de volta aos andaimes, subindo pelas pilastras da sala.



Uma árvore é uma árvore... – Foto Carol Garcia

Entrementes, há pausas – pequenos instantes de *ralentandos*. Para que público, elenco e personagens possam respirar, embora ainda não aliviados; pausas impregnadas de promessas, de latências; que nada mais são do que *arsis*, momentos de suspensão, tomadas de impulso para novas seqüências vertiginosas que virão. Quando a personagem de despe, a população fictícia (e, vá lá, por vezes a real) vai à loucura – é o ápice da aceleração. Irmanados os do coro na loucura e na concupiscência, o homem agora são, voltado à razão, e nu, é carregada em triunfo para fora pela multidão que entoa a *Marselhesa*!

Uma árvore é uma árvore, inspirada no conto *Darandina*, foi das três a cena mais pensada em termos de desenvolvimento espacial. Todas as relações oriundas

do texto ganharam forma em função do espaço e dos desenhos criados pelos deslocamentos, principalmente em massa, dos atores. Havia também uma forte tensão vertical, já que a cena se desenvolvia em duas linhas paralelas – o mundo “de baixo”, o da normalidade, e o mundo “de cima” da árvore, onde estava o louco inalcançável – que era bastante otimizada pela arquitetura do Teatro Vila Velha, que conta com grande altura do urdimento. Foi a cena onde perseguimos com mais tenacidade a precisão rítmica, espacial e sonora, muito difícil de ser conseguida. Aqui, o ritmo era tão determinante de sua estrutura e significado – ainda mais em se tratando de uma comédia – que pouca atenção foi dada à criação apurada de “tipos” ou personagens característicos, como na cena anterior: a melodia das falas em rima e a qualidade dos deslocamentos já diziam tudo.

A menina de lá – o contraponto que resulta em harmonia

A última cena nos apresentou um desafio, que era o de tentar estabelecer, na forma, o mesmo contraponto temático que o conto sugere entre a menina, pertencente do lado “de lá”, e a família / lugar em que ela vive, habitantes do lado “de cá”. Originalmente pensamos em posicionar a menina de tal modo que ela permanecesse sempre alheia ao que acontecesse à sua volta, numa “frequência” diferente das outras crianças ao seu redor, criando contrastes de andamento, timbre e altura das falas e dos movimentos. Por vários motivos, a idéia das outras crianças teve

que ser abandonada, e o mundo da Serra do Mim, no lugar chamado Temor de Deus, descritos por Guimarães, passou a ser representado por vizinhos e animais da roça – poucos, como imaginávamos nesse lugar tão distante de tudo que os nomes sugeriam. O resultado foi que, ao invés de contrastes, a cena acabou por resultar uma trama de delicadas texturas, muito próximas umas das outras. Ao final do processo, foi a cena que soou, surpreendentemente, mais homogênea entre seus componentes.

(Início da cena. Duas luzes se acendem vagarosamente. A mãe está matando uma galinha num canto. Com seu terço na mão, arfando, depenando, tirando o sangue. Noutra canto, Nininha brinca em silêncio. O pai surge da lateral, tangendo bois. Atravessam o palco) Nota: o aboio, composto por J.Bittencourt, era cantado pelos atores em cena, especialmente os que representavam o “gado”. A pulsação era marcada pelo som regular do terço de madeira chacoalhando no pulso da mãe.

Pai - Vai, boi, passa, boi. Vai, boi, Passa, boi. Vai, boi, passa, boi...

Nininha - Ele xurugou?

(Todos param)

Nininha - Ele xurugou? *(Pausa)*

Pai *(para os bois)* – Ninguém entende muita coisa que ela fala.

(Volta o aboio)

Nininha - (*rindo*) - Tatu não vê a lua.

Pai - Nininha, o que é que cê ta fazendo?

Nininha - Eu... to-u...fa-a-zendo.

(*Volta o aboio*)

Pai - Mulher, passa um café.

Nininha - Menino pidão..... (*Coro canta*)

(*A mãe levanta, mostra a galinha ensangüentada na mão, como quem dissesse: “ não vê que eu to trabalhando ”*)

Coro - Menina grande.

Sonoridades especificamente escolhidas, abundância de pausas, recorrências de temas vocais e de diálogos, que acabavam criando uma estrutura circular – tudo nessa estória buscava evocar um mundo ao mesmo tempo irreal e de escassas referências materiais, num tempo cíclico. Jarbas Bittencourt, o diretor musical, auxiliou-me a elaborar uma cena de poucas falas, que o texto de Gordo Neto sugeria, de poucos impactos, de sonoridade velada: aqui, como de resto em toda a peça, o canto vocal (nesse caso, pela primeira vez, com o uso de instrumento gravado, um piano de armário) era velado, produzido nas coxias ou em cena, buscando-se um timbre de qualidade suave. A sonorização do teatro foi feita de forma que as caixas de som eram posicionadas sob as arquibancadas do público, fazendo com que o som viesse “de

dentro” dele. Nas viagens que fizemos por diferentes cidades, apresentamo-nos na maioria das vezes em palcos do tipo frontal, italiano. Isso impossibilitava esse tipo de ambiência. A solução, nesses casos, era utilizarmos unicamente as caixas de retorno, situadas nas coxias, voltadas para dentro do palco. Por recomendação de Jarbas, jamais utilizamos o som frontal, direto – a textura sonora de *Canteiros...* deveria ser mais evocativa do que explícita, direta, como um som que se ouve ao longe e não se sabe bem de onde veio. Queríamos que o piano soasse como se estivesse a ser tocado lá dentro, nalgum lugar no teatro.



A menina de lá – procissão – Foto Carol Garcia

O texto de Neto, musical por si só, sugeria grandes lacunas a serem preenchidas pela encenação. Nosso maior desafio passava a ser: como demonstrar, em cena, um “tempo que não passa”? A resposta estaria no próprio texto, que sugeria um formato cíclico, mostrando a repetição daquele pequeno ritual cotidiano. Era preciso, além disso, enfatizar os silêncios de Nininha, para que, no momento em

que a menina principiasse a realizar seus desejos proféticos, uma mudança de andamento e intensidade marcasse o início de um novo ciclo – o ciclo dos milagres.

(Tio Antônio entra. Pai e mãe saem).

Nininha (*aponta pro céu*) - Tudo nascendo!

(Tempo. Música. Piano)

Nininha - Eu quero ir pra lá.

Tio Antônio - Pra aonde?

Nininha - Não sei.

(Tempo. Música)

Nininha - A gente não vê quando o vento se acaba.

(Tempo.)

Nininha - O passarinho desapareceu de cantar.

Tio Antônio - A avezinha.

Nininha - Senhora vizinha, senhora vizinha.

(Tempo)

Tio Antônio – Seu avô, Nininha, deve de tá numa estrela daquelas.

Nininha – Alturas de urubuir...

(Tempo. Música)

Tio Antônio - Nininha?...Nininha?...Nininha...

Nininha - Psiu... Tô fazendo saudade...

(Tempo. Música)

Tio Antônio – Sua tia, Nininha, também deve de tá numa estrela daquelas.

Nininha - Vou visitar eles.

Tio Antônio - Tá com a lua, é? Que visitar ninguém, que nada. Deixa dessa conversa, Nininha. Não vai visitar ninguém. Mas era só o que me faltava... *(sai, Nininha fica só, alguns segundos, ri).*

Nininha – Tiantônio! Ele te xurugou?

(Recomeça o aboio. A mãe está matando uma galinha num canto. Com seu terço na mão, arfando, depenando, tirando o sangue. O pai surge da lateral, tangendo bois. Atravessa o palco)

Pai - Vai, boi, passa, boi. Vai, boi, Passa, boi. Vai, boi, passa, boi...

Balançando-se cada qual em seu balanço de corda pendente do longínquo urdimento do teatro, Nininha e tio Antônio quedavam-se em longos silêncios pontuados pelo som distante do piano, a cada vez que interrompiam a conversa. Miravam as estrelas, enquanto os balanços desenhavam diagonais no cenário, em ritmo pendular, cadenciado. Foi a maneira que encontramos de evidenciar o fluxo do tempo, de deixar afluir, nesses silêncios pontuados por piano, os mundos paralelos que corriam na imaginação da menina, acompanhada de perto pelo único adulto com acesso à sua intimidade, o tio.



A menina de lá – Foto Carol Garcia

Pela repetição dos aboios, pelo som cadenciado do terço no pulso da mãe sempre a deparar uma galinha, pelo movimento pendular dos balanços, pelos fragmentos de canções entoadas pela menina, esta foi a cena do espetáculo que apresentou maior número de intervenções sonoras, dentro e fora de cena. Originalmente, muitas canções foram compostas por Gordo Neto para essa estória, que não chegaram a ser aproveitadas na totalidade, porque com isso romperiam com os muitos silêncios que a cena evocava. Mesmo assim *A menina de lá* acabou resultando, com seu lirismo e seu

andamento *lento*, de expressão quase *dolce*, num final satisfatoriamente poético (a julgar pela resposta do público) às nossas pretensões de deixar ressoar por algum tempo o indefinido acorde final que Guimarães insiste em arquitetar: subindo uma escada sem fim, na direção do teto do teatro, Nininha desaparecia na escuridão enquanto, cá embaixo, o desejado arco-íris iluminava o palco.

Canteiros de Rosa foi nosso desprezioso espetáculo-sinfonia, nossa musical homenagem ao escritor Guimarães Rosa. Foi criado a partir e como decorrência do amor pela música e pelo teatro que elenco e equipe do Vilavox julgamos ter. Resultado de um processo absolutamente colaborativo, esse espetáculo conjuga as partituras de várias dramaturgias – as de autor, atores, direção, cenário, iluminação, figurino e direção musical – que a mim, particularmente, muito me honram pela colaboração e me emocionam pela criatividade. Espero que o público desses breves anos tenha sentido o mesmo.

Salvador, dezembro de 2007.