UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Língua e Literatura Alemã

Maira Fanton Dalalio

Da violência ao diálogo

Teoria e prática de uma oficina teatral baseada
em *Grande Sertão: Veredas*

*Versão corrigida elaborada em acordo com a
Resolução CoPGr 5890 de 20/12/2010.*

*A versão original encontra-se disponível no
Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo
(DLM-FFLCH-USP).*

São Paulo

2011

Maira Fanton Dalalio

Da violência ao diálogo

Teoria e prática de uma oficina teatral baseada
em *Grande Sertão: Veredas*

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Letras.

Área de Concentração:
Língua e Literatura Alemã.

Orientador:
Prof. Dr. Stefan Wilhelm Bolle.

Versão corrigida elaborada em acordo com a
Resolução CoPGr 5890 de 20/12/2010.

*A versão original encontra-se disponível no
Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo
(DLM-FFLCH-USP).*

De acordo,

Prof. Dr. Stefan Wilhelm Bolle
(Orientador)

São Paulo

2011

FOLHA DE APROVAÇÃO

Maira Fanton Dalalio

Da violência ao diálogo

Teoria e práxis de uma oficina teatral baseada em *Grande Sertão: Veredas*

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Letras.

Área de Concentração: Língua e Literatura Alemã.

Orientador:

Prof. Dr. Stefan Wilhelm Bolle.

Aprovada em 7 de outubro de 2011

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Assinatura _____

Prof.^a. Dr.^a. Claudia Sibylle Dornbusch
Universidade de São Paulo (USP)

Assinatura _____

Prof. Dr. Stefan Wilhelm Bolle
Universidade de São Paulo (USP)

Assinatura _____

Ao Henrique,

*pela coragem em fazer ao meu lado esta travessia
e travar comigo o mais verdadeiro e forte diálogo.*

Agradecimentos

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa de mestrado.

Ao Prof. Dr. Willi Bolle por ter me proporcionado, desde o início de minha graduação, um aprofundamento no debate sobre a obra de Guimarães Rosa através da experiência compartilhada de um trabalho prático e reflexivo e pela orientação ativa e rica em experiências dentro e fora da academia, composta por diálogos francos, respeito e amparo aos caminhos escolhidos na pesquisa.

À Prof^a. Dr^a. Claudia Sibylle Dornbusch por me apresentar durante a pós-graduação uma abordagem teórica dotada de um rico diálogo entre literatura e outras artes e pela atenta leitura e observações importantes a respeito de meu texto apresentado no Exame de Qualificação.

À Prof^a. Dr^a. Suzi Frankl Sperber pela leitura generosa de meu texto apresentado no Exame de Qualificação, refletida em comentários pertinentes e encorajadores.

Ao Prof. Dr. Alexandre Flory pelo aceite do convite a integrar a banca de defesa, por se mostrar solícito e atencioso desde minha graduação, quando nos conhecemos, e por ter contribuído como parceiro na experiência do grupo “grandesertão.br” em Berlim.

A todos do grupo “grandesertão.br”, principalmente aos que permaneceram até o encerramento de suas atividades e que frente às dificuldades demonstraram determinação e confiança no trabalho.

À minha mãe, Eliane, pelo amor e confiança, por me dar forças e estar ao meu lado, trazendo sempre a tranquilidade de que necessitei em tantos momentos.

Às minhas irmãs, Daniela e Beatriz, pelo carinho e incentivo.

Ao meu pai, Roberto, que sempre se preocupou com nossa “formação” e que certamente está muito orgulhoso.

À Suzana, amiga e colega, pelo apoio ao longo do mestrado, por seus conselhos valiosos e auxílio em parte do trabalho de transcrição.

Ao meu primo Fernando e às amigas Priscila e Ana Luísa, a quem recorri muitas vezes em momentos de necessidade e que sempre procuraram me atender.

*Vivendo, se aprende; mas o que se aprende,
mais, é só a fazer outras maiores perguntas.*

João Guimarães Rosa
Grande Sertão: Veredas

Resumo

Trata-se aqui de uma pesquisa intercultural e interdisciplinar envolvendo teatro e literatura em que foram aproximados os romances *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-6), de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), e *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967), por meio de uma ideia de *formação* desenvolvida a partir da relação entre *Bildung* e uma tradição intelectual brasileira de *ensaios de formação*. Aliaram-se a esse estudo as teorias sobre o Teatro de Aprendizagem de Bertolt Brecht (1898-1956). Esse aparato teórico é utilizado para analisar uma oficina teatral baseada em uma adaptação de *Grande Sertão: Veredas*, oficina realizada em diversos locais do Brasil e da Europa entre 2004 e 2006. Através do desenvolvimento e aprofundamento de elementos estéticos e teóricos presentes nessa oficina, intitulada “atores da violência – atores do diálogo”, juntamente com a análise de sua recepção, buscou-se entender e organizar essa experiência cênica com vistas à proposição de um método pedagógico.

Palavras-chave

João Guimarães Rosa

Johann Wolfgang von Goethe

Bertolt Brecht

Formação

Teatro de Aprendizagem

Zusammenfassung

Es handelt sich um eine interkulturelle und interdisziplinäre Forschung über Theater und Literatur, in der die Romane *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-6) von Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) und *Grande Sertão: Veredas* (1956) von João Guimarães Rosa (1908-1967) im Zeichen der *Bildungsidee* und der brasilianischen Tradition der “*formação*” (Identitätsbildung) miteinander verglichen werden. Das dritte Moment in dieser Studie ist die Verbindung mit Bertolt Brechts Lehr – bzw. Lernstücken. Dieser theoretische Apparat wird für die Analyse eines theaterpädagogischen Workshops verwendet, der auf einer Adaptierung von *Grande Sertão: Veredas* basiert und mit dem Titel “Akteure der Gewalt: Akteure des Dialogs” an verschiedenen Orten Brasiliens und Europas zwischen 2004 und 2006 durchgeführt wurde. Durch die Entwicklung und Vertiefung der in diesem Workshop enthaltenen ästhetischen und theoretischen Elemente, zusammen mit der Analyse seiner Rezeption, wurde versucht, diese szenische Erfahrung zu verstehen und zu organisieren, mit Blick auf die Schaffung einer pädagogischen Methode.

Schlüsselwörter

João Guimarães Rosa

Johann Wolfgang von Goethe

Bertolt Brecht

Bildung

Lernstücke

Abstract

This text is the result of an intercultural and interdisciplinary research involving theater and literature in which an approach has been made between the novels *Wilhelm Meister Apprenticeship* (1795-6), by Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), and *Grande Sertão: Veredas* (1956), by João Guimarães Rosa (1908-1967), using the *formation* concept developed from the relationship between *Bildung* and the Brazilian intellectual tradition of *formation essays*. Bertolt Brecht (1898-1956) theories about his Learning Theater have been allied to this study. This theoretical apparatus is used to analyze a theatrical workshop based on a *Grande Sertão: Veredas* adaptation. This workshop was performed in several places in Brazil and Europe between 2004 and 2006. Through the development and deepening of theoretical and aesthetic elements presented in this workshop, with the title “actors of violence – actors of dialogue”, along with the analysis of its reception, we sought to understand and organize this theatrical experience targeting the proposition of a pedagogical method.

Key-words

João Guimarães Rosa

Johann Wolfgang von Goethe

Bertolt Brecht

Formation

Learning Theater

Sumário

Introdução • 12

<i>Teoria e prática.....</i>	15
<i>As partes do texto.....</i>	16

Capítulo 1 • 18

A ideia de formação: de Goethe a *Grande Sertão: Veredas*

<i>O conceito de Bildung</i>	20
<i>A continuidade do Bildungsroman: o caráter dinâmico do termo.....</i>	21
<i>Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister e Grande Sertão: Veredas.....</i>	22
<i>A fragmentação do romance no século XX.....</i>	27
<i>Formação universal: o resgate da dimensão social.....</i>	29
<i>Da Bildung à formação.....</i>	30
<i>A contradição e o conflito como elementos de formação.....</i>	34
<i>O papel do teatro na formação: a ascensão na ordem social.....</i>	39
<i>Narrador irônico, narrador reflexivo: discursos desconstruídos.....</i>	41
<i>O teatro no meio do redemunho.....</i>	48

Capítulo 2 • 52

Encenação da violência e prática do diálogo

<i>A violência.....</i>	54
<i>O diálogo.....</i>	57
<i>Encenação da violência.....</i>	59
<i>A perspectiva da encenação.....</i>	59
<i>Fundamentos estéticos e teóricos do trabalho teatral.....</i>	61
<i>Dinâmica do trabalho teatral.....</i>	63
<i>Leitura dramática de um episódio de Grande Sertão: Veredas.....</i>	66
<i>As falas: do romance à leitura dramática.....</i>	67
<i>As falas que conduzem o episódio recortado.....</i>	68
<i>As falas dos sertanejos e jagunços.....</i>	76
<i>A fala coletiva: o coro dos jagunços.....</i>	84
<i>Prática do diálogo.....</i>	86

Capítulo 3 • 88

O teatro como meio de aprendizagem: método e recepção

<i>Lehrjahre – Lehrstück: o percurso da aprendizagem.....</i>	<i>90</i>
<i>Os locais de apresentação: os diferentes públicos.....</i>	<i>94</i>
<i>Transformação do espectador em ator.....</i>	<i>100</i>
<i>Violência: identificação e distanciamento.....</i>	<i>108</i>
<i>O papel do gestus na encenação.....</i>	<i>114</i>
<i>O gestus da linguagem.....</i>	<i>117</i>
<i>Violência ignorada, violência redobrada: a experiência de um não diálogo.....</i>	<i>120</i>
<i>O coro.....</i>	<i>124</i>
<i>Sertões urbanos.....</i>	<i>128</i>
<i>Adaptação: um procedimento de autonomia.....</i>	<i>132</i>
<i>Poder e autoridade: o diálogo como alternativa.....</i>	<i>137</i>

Considerações finais • 142

<i>Um método anti-modelo.....</i>	<i>145</i>
<i>O teatro no meio do caminho: arte e realidade.....</i>	<i>147</i>

Referências bibliográficas • 148

Anexos • 156

Roteiros

<i>“atores da violência – atores do diálogo” ▪ Português.....</i>	<i>157</i>
<i>“Akteure der Gewalt – Akteure des Dialogs” ▪ Alemão.....</i>	<i>159</i>
<i>“acteurs de la violence – acteurs du dialogue ▪ Francês.....</i>	<i>162</i>

Transcrição

<i>Seleção de trechos do material audiovisual.....</i>	<i>164</i>
--	------------

Introdução

Convencer, para um autoritário, é passar uma esponja na possibilidade de duvidar.

Convencer, para um educador radicalmente democrático, é jamais passar a esponja em nenhuma possibilidade de dúvida.

Paulo Freire

Proponho, nesta dissertação, uma pesquisa interdisciplinar e intercultural envolvendo teatro e literatura que abrange conceitos e obras de três grandes autores de culturas e épocas diferentes: os alemães Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Bertolt Brecht (1898-1956), e o brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967).

Trabalhei a ideia de formação, desenvolvida a partir da relação entre *Bildung* e uma tradição intelectual brasileira de *ensaios de formação* – aproximando assim os romances *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795/1796) de Goethe, e *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa – e as teorias sobre o Teatro de Aprendizagem de Brecht, pois estas convergem na proposta de uma oficina teatral que tem como base uma adaptação cênica do romance de Guimarães Rosa, cuja recepção e método flexível de realização são o centro deste trabalho. Assim, através do desenvolvimento e aprofundamento de elementos estéticos e teóricos presentes nessa oficina, juntamente com a análise de sua recepção, buscou-se organizar e ampliar essa experiência cênica na proposição de um método pedagógico.

A oficina tratada aqui, intitulada “atores da violência – atores do diálogo”, buscava evidenciar e explorar o fenômeno da violência através da leitura dramática de um episódio adaptado do romance. Essa adaptação cênica consistia mais especificamente em uma montagem livre de alguns de seus fragmentos mais representativos para o enfoque pretendido, e que foram colocados no contexto do encontro de um bando de jagunços – bando chefiado na encenação pelo diabólico capataz Hermógenes e no meio do qual se encontra o protagonista-narrador Riobaldo – com o latifundiário Habão. Essa encenação visou a imersão dos participantes e o estímulo à percepção de aspectos do ambiente social do romance pela experimentação individual e coletiva do papel de jagunço. Em cada local de apresentação, os participantes foram estimulados a interpretar jagunços com falas que remetem ao mundo do crime e da miséria ou a integrar um coro, de criação inspirada no coro brechtiano, que pretendia marcar o aspecto coletivo da experiência. À apresentação final seguia-se sempre um debate entre os participantes e os espectadores a fim de se discutir e refletir sobre a situação experimentada pelos atores e apresentada ao público.

A oficina analisada dividia-se então em três partes. A primeira era dedicada a uma breve introdução ao romance e à experimentação com as falas do texto da adaptação cênica, a segunda correspondia à apresentação pública da leitura dramática e, por último, a discussão entre os participantes e o público. O grupo responsável por tal projeto adotou o nome de “grandesertão.br” em referência ao livro do Prof. Dr. Willi Bolle¹, que apresenta a obra de Guimarães Rosa como um romance de formação do Brasil e evidencia o “sistema jagunço” como um sistema de perpetuação de violência e miséria, principal temática abordada na oficina. O grupo foi formado no final de 2003, pelo professor citado e cinco alunos de Letras² e consolidou-se com sua primeira realização oficial em janeiro de 2004 no âmbito do IV Encontro de Arte e Cultura de Morro da Garça, porta de entrada do sertão mineiro, em um ambiente de oficinas de arte, leitura de contos, exibição de filmes, debates e caminhadas. Para essa primeira apresentação, o grupo contou com moradores da cidade e redondezas, sendo muitos deles “Miguilins”, grupo de jovens contadores de histórias de Cordisburgo.

Esta experiência de apresentação, tornada na ocasião um trabalho conjunto de pesquisadores de João Guimarães Rosa com jovens do sertão que trabalham oralmente a obra do autor, foi o que motivou o grupo a querer aumentar sua gama de interlocutores e planejar como próximo passo um mini-curso para o III Seminário Internacional sobre João Guimarães Rosa na PUC de Belo Horizonte, em agosto de 2004, o que resultou num trabalho maior de estruturação da oficina. A partir daí, entre 2004 e 2006, a oficina foi realizada em diversas cidades do Brasil e da Europa, sempre sendo repensada e sofrendo modificações ao longo desse percurso.

Após ter participado ativamente durante quatro anos da experiência prática, pretendi repensar, refinar e aprofundar os principais conceitos operacionais utilizados e desenvolvidos neste trabalho, através do estudo de temas, conceitos e noções – como a ideia de *formação*, o *teatro de aprendizagem* e o debate sobre a *violência* – em articulação principalmente com as reminiscências dessa experiência no debate e o registro audiovisual.

Assim, as questões levantadas durante as oficinas pareceram-me merecedoras de um estudo mais aprofundado: Por que muitos participantes preferiam as personagens mais violentas? Quais foram os fatores que provocaram reações e resultados tão diferentes com um tom mais político em uma escola do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra,

¹ *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

² Fernando Siedschlag, Henrique de Toledo Groke, Maira Fanton Dalalio, Paulo Ortiz e Pedro Barros.

enquanto que em um colégio de Osasco a discussão se encaminhou para o teatro como *médium* de aproximar os alunos do “texto difícil” de Guimarães Rosa? Por que a questão da violência foi tão discutida na Sorbonne? Por que no Congresso de Pedagogia Teatral, em Lingen, Alemanha, o trabalho, diferentemente de Berlim, foi unanimemente rechaçado? Por que os jovens franceses da periferia de Paris se identificaram, de certa forma, com aspectos do mundo jagunço trazido pela oficina? Estas são algumas das questões levantadas na trajetória dessa experiência que demandaram um trabalho pedagógico.

Nos romances de Goethe e de Rosa, os protagonistas Wilhelm Meister e Riobaldo percorrem um caminho prático e, muitas vezes, ingênuo, ao qual se contrapõe a figura do narrador. No caso de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, o narrador é irônico e em *Grande Sertão: Veredas*, temos um protagonista-narrador altamente reflexivo. Ambos os narradores representam a instância teórica e reflexiva ao julgar ou redimensionar as ações dos protagonistas. Compartilhei com Riobaldo e Wilhelm Meister a experiência de ter sido protagonista de uma ação coletiva, no meio da qual se articulou um desejo de formação. Faltava-me então o exercício reflexivo que nos romances de Goethe e Rosa pode ser observado em seus narradores. Como eles, que buscam entender e refletir sobre as travessias dos protagonistas, procurei compreender a travessia dessa experiência teatral, onde a prática do trabalho exigiu muitas vezes espontaneidade e improviso.

Teoria e prática

A articulação entre teoria e prática relacionada à minha experiência individual e sob a ótica dos protagonistas dos romances de Goethe e Rosa é apenas um ponto de partida para uma articulação que se pretende mais ampla e que se configura como o “super-objetivo” deste trabalho. Ele consiste em compreender uma experiência de aprendizagem que foi formada durante as oficinas a fim de que ela pudesse ser melhor desenvolvida em um método de trabalho articulador de prática e reflexão teórica. Porém, só haveria sentido nessa relação se pensássemos em um método voltado à autonomia, reflexão e análise por parte do participante perante a obra literária, como na proposta brechtiana de transformar o “espectador-leitor” em “ator-autor”. Dessa forma, a chave mestra para se alcançar tal método foi o diálogo com Bertolt Brecht, cujo teatro se desenvolveu permeado por essa importante relação entre prática e distanciamento teórico e reflexivo.

Partindo da constatação de que a teoria faz parte do próprio processo de produção dramática em Brecht, Fredric Jameson conclui que pode-se facilmente defender tanto a

ideia de que a peça (ou texto) “existe a fim de provocar a teoria e dar-lhe conteúdo”, quanto, segundo uma perspectiva mais convencional, “postular a idéia de que a teoria está lá simplesmente para permitir a produção mais acurada do texto” (1999, p. 99-100). Essas duas perspectivas também são possíveis para se pensar a oficina tratada nesta dissertação. A primeira é possível no sentido em que o recorte do romance selecionado e apresentado na leitura dramática visa promover reflexão e discussão, tendo reservado inclusive em sua concepção um espaço para o debate. Já a segunda é possível na medida em que se pode relacionar algumas teorias à concepção de roteiro e encenação propostos na oficina, relação esta que busquei aprofundar.

Mas, independentemente de qual seja a perspectiva mais adequada para se tomar essa relação, o fundamental é que ela seja problematizada nesta pesquisa. Se é na prática que Brecht investiga, levanta questões e busca respostas para todas as demandas do teatro, essa prática, de acordo com Gerd Bornheim (1992, p. 11), não dispensa a meditação teórica. Igualmente portanto, esta meditação teórica foi parte da oficina analisada, presente tanto em sua concepção, mesmo de forma um tanto intuitiva, como nas declarações dos participantes, que discutiram e refletiram sobre o trabalho nos debates. Foram justamente as reflexões da recepção que motivaram e possibilitaram transformar essa experiência em um método de aprendizagem. Com o amparo da pesquisa teórica aqui desenvolvida, este trabalho foi uma tentativa de aprofundar e organizar a experiência em um método aberto, pois foi formado a partir da relação entre formas e saberes de variados contextos.

As partes do texto

Procurei construir em cada capítulo balizas teóricas e reflexivas para discutir e analisar a oficina teatral. A pesquisa traça um percurso teórico que parte dos *Lehrjahre* (anos de aprendizagem) de Goethe e chega a *Lehrstück* (peça de aprendizagem) de Brecht. O que sustenta esse percurso e a inserção do romance de Guimarães Rosa nesta discussão é a ideia de formação.

No capítulo 1, “A ideia de formação: de Goethe a *Grande Sertão: Veredas*”, partiu-se da noção de *Bildung* em Goethe – presente principalmente em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* – para chegar à ideia de formação presente na tradição brasileira de obras e ensaios de formação. Assim, o romance *Grande Sertão: Veredas* – enquanto “palco” fictício de dramas políticos e sociais – dialoga em parte com a dimensão social existente no *Bildungsroman* de Goethe, mas trava um diálogo maior com os ensaios de formação de

autores que buscaram entender as contradições da sociedade brasileira. O tratamento dado à contradição por Rosa e Goethe, sob a ótica da formação, foi um dos elementos utilizados na aproximação de seus romances. Procurou-se por fim mostrar que a recorrência a elementos teatrais como meio de reflexão e questionamento, aprendizado e formação, mesmo não tão explícito quanto em *Wilhelm Meister*, exerce um importante papel no romance de Rosa.

No capítulo 2, “Encenação da violência e prática do diálogo”, foram aprofundados os fundamentos teóricos e estéticos presentes na construção da oficina, tratando-se principalmente do texto da leitura dramática. Analisou-se assim a expressão de violência e poder presente nas falas da encenação. Dessa forma, pretendeu-se dar conta tanto do conteúdo exposto no texto dramático, sob a lógica da montagem cênica, como da perspectiva crítica adotada na adaptação do romance.

Por fim, no capítulo 3, “O teatro como meio de aprendizagem: método e recepção”, procedeu-se a uma análise do trabalho prático da oficina teatral “atores da violência – atores do diálogo”, privilegiando a recepção. Relacionei nesta ocasião elementos estéticos e teóricos do teatro de Bertolt Brecht não só à proposta da oficina em seu funcionamento e estrutura, mas também nas reflexões oriundas da recepção. Foi abordada ainda a contradição – elemento bastante valorizado no teatro de Brecht e presente de certa forma em todo o contexto cênico da leitura dramática – buscando mostrar como ela foi problematizada na atuação e no debate com público e participantes. Foi este aspecto, a contradição e seus desdobramentos, que permitiu grande parte da aproximação entre os três autores abordados na pesquisa.

1

A ideia de formação:
de Goethe a Grande Sertão: Veredas

A contradição é a grande educadora.

Gerd Bornheim

Neste capítulo, aproximarei Johann Wolfgang von Goethe e João Guimarães Rosa por meio da ideia de formação que, além de incorporar a noção de *Bildung* de Goethe, situa-se em uma significativa tradição crítica no Brasil. Busco evidenciar com isso a dimensão social que esses autores dão a seus romances ao narrar-nos a formação individual de seus protagonistas. A ampliação do conceito *Bildungsroman* possibilitou a percepção do romance de Guimarães Rosa nesta tradição, mas é importante esclarecer que o intuito aqui não é defender que *Grande Sertão: Veredas* seja um *Bildungsroman*, mas utilizar a densa crítica sobre o assunto para discutir e refletir aspectos políticos e sociais ficcionalizados nos romances tratados rumo à mencionada “formação”. Ao longo deste capítulo, valorizar-se-á nos romances de Goethe e Rosa a percepção da contradição e do conflito como elementos de formação. Tais elementos serão também discutidos nos outros capítulos por se mostrarem muito valiosos na teoria e na prática do teatro de aprendizagem de Brecht e consequentemente na oficina analisada do grupo “grandesertão.br”.

Recuperando a noção de *Bildung* empregada no romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, procura-se discutir o caráter de formação do país – das estruturas político-sociais encenadas no romance – que a obra rosiana possui em diálogo com a tradição dos *retratos do Brasil*³, tradição constituída por importantes obras e *ensaios de formação* de autores como Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr., Celso Furtado, Antonio Candido, Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro e outros que pesquisaram a formação do país e de sua cultura. É preciso esclarecer que a discussão de teores sociais e políticos não tem uma correspondência absoluta com a obra⁴, mas configura-

³ Segundo Bolle (2004, p. 23-24), o gênero *retrato do Brasil* é derivado do livro homônimo de Paulo Prado (1929). São ensaios de História e Ciências Sociais escritos no século XX que se inauguram com *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha e se estendem até o último ensaio de formação de Darcy Ribeiro (1995).

⁴ Sobre esse aspecto, Suzana Kampff Lages dedica de forma pertinente e sintética algumas páginas de seu livro *João Guimarães Rosa e a saudade* (2002). De acordo com a autora, “ao se pensar sobre o caráter reflexo ou especular da literatura, não se trata evidentemente de defender a ideia [...] da literatura como refração não mediada do social, a partir de uma perspectiva reducionista, resultado de uma aplicação mecânica de uma teoria sociológica diretamente sobre a análise literária. Como frisa reiteradamente Antonio Candido, [...] a relação entre literatura e sociedade é de natureza fundamentalmente dialética, ou seja, uma relação onde os dois termos se opõem, se contrapõem e ao mesmo tempo se interpenetram de forma problemática, mediatizada por fatores vários. Inclusive por fatores que escapam ao crivo de um exame racional” (p. 153). Lages chama atenção ainda para o fato de que o próprio conceito de dialética abriga em si uma zona de sombra, de indeterminação, que obscurece o campo das significações. Além disso, ela diz, citando Candido,

se como elemento de composição do romance expresso na situação narrativa, na representação de falas e discursos, no comentário, no texto labiríntico, enfim, na própria linguagem.

É sob essa perspectiva de ideia de formação que os romances serão aproximados, sem que com isso se soterre as diferenças. Em um trabalho que busca e trata do diálogo em diversos níveis – entre os autores, entre teatro e literatura, entre os participantes da oficina analisada, além de ser problematizado na situação narrativa de *Grande Sertão: Veredas* – isso se torna fundamental, pois sem diferenças não pode haver diálogo. Assim, essa aproximação procura alinhar-se ao que Luiz Roncari constata no ensaio de Roberto Schwarz, “Grande sertão e Dr. Faustus”, de 1960: “é bastante instrutivo no modo como toca seus pontos comuns, para, na verdade, ressaltar suas diferenças” (2007, p. 133).

O conceito de *Bildung*

O conceito moderno de *Bildung* é bastante complexo, abrangendo os campos da educação, pedagogia e cultura, “além de ser indispensável nas reflexões sobre o homem e a humanidade, sobre a sociedade e o Estado” (BOLLE, 1997, p. 14). O dicionário histórico *Geschichtliche Grundbegriffe: historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache* traz no verbete *Bildung* um importante panorama histórico-social desta palavra alemã, pois ela se configura como um dos conceitos centrais da cultura alemã, sendo revestida de uma densa carga filosófica, estética e pedagógica, compreensível apenas a partir do contexto da evolução político-social da Alemanha (1992, p. 508). O mais interessante é que no decorrer do tempo seu significado foi ampliado, mas manteve seu sentido principal:

‘*Bildung*’ ist ein altes deutsches Wort, dessen Bedeutung im Lauf der Zeit nicht so sehr abgewandelt als vielmehr durch Erweiterung seiner Anwendung, durch bevorzugten Gebrauch in dem einen und Zurücktreten in dem anderen Bereich vervielfältigt und unterschiedlich akzentuiert worden ist, ohne daß die eine oder andere Bedeutung ganz verloren gegangen wäre.⁵ (1992, p. 509)

que é preciso “ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*” (CANDIDO *apud* LAGES, p. 153). Desta forma, ela afirma que todo escritor trabalha numa tensão entre dois movimentos: “o movimento de representação e o de invenção, ou seja, entre um movimento em direção ao real, ao mundo, e um movimento em relação ao próprio meio de representação, em relação à própria linguagem” (p. 153-154).

⁵ “‘*Bildung*’ é uma antiga palavra do alemão cujo significado não foi tão modificado no decorrer do tempo, mas sofreu acentuações diferentes, através da extensão do seu emprego, pelo seu uso privilegiado em um determinado campo e recuo em outro, sem que um ou outro de seus significados se perdessem totalmente” [Tradução livre de minha autoria].

Segundo o dicionário, seu primeiro significado remonta ao alto alemão tardio, *bildunga* e ao médio alto alemão *bildunge* e está relacionado ao campo imagético como “imagem” (*Bild*), “representação da imagem” (*Abbild*, *Ebenbild*), “imitação” e “reprodução” (*Nachahmung*, *Nachbildung*). Por volta da metade do século XVIII, *Bildung* aparece como forma (*Gestalt*) e formação (*Gestaltung*), relacionada tanto à forma exterior (até mesmo do semblante humano), como também à formação e ao desenvolvimento de características pessoais interiores como o intelecto e o comportamento. (1972, p. 509). Bolle ressalta que os verbos *bilden* e *sich bilden* também se referiam à atividade reprodutiva (*Gestaltung*) dos artistas: “O arquétipo desse fazer artístico, na tradição cristã, é o Criador, que formou o homem à sua imagem e semelhança” (1997, p. 16). Conforme o autor, esse potencial cristão entrou para o ideário da *Aufklärung*, onde o sentido de produção de uma forma exterior migrou para uma construção interior.

De acordo com o *Geschichtliche Grundbegriffe*, o termo, no contexto do Iluminismo, fica por algum tempo restrito basicamente ao sentido pedagógico, quase como sinônimo de *Erziehung* (educação) e com Johann Gottfried von Herder, o principal responsável pela sua ampliação, *Bildung* ultrapassa as noções de “*Aufklärung*”, de “educação” e “progresso”, aproximando-se dos conceitos de “espírito”, “cultura” e “humanidade”. (1972, p. 515-516). Assim, no contexto do romantismo e idealismo alemão, essa ampliação da *Bildung* rumo a uma formação universal ecoa e ganha força em Goethe. Em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, a *Bildung* é representada e discutida com toda a força do seu momento histórico, transitando desde um sentido pedagógico iluminista até o sentido de formação universal.

A continuidade do *Bildungsroman*: o caráter dinâmico do termo

Foi justamente para definir *Wilhelm Meister* que o termo *Bildungsroman* foi usado pela primeira vez, por volta de 1810, pelo professor Karl Morgenstern. De acordo com Wilma Patricia Maas, a trajetória de Wilhelm desde o lar burguês à sua busca pela formação universal, marcada pela relação com várias esferas sociais da época, culminando, através de um casamento interclasses, na sua entrada para a nobreza, era vista por Morgenstern como uma trajetória exemplar “a ser cumprida pelos filhos da incipiente burguesia alemã em busca de legitimação e reconhecimento político” (MAAS, 2000, p. 20). Dessa forma, o *Bildungsroman* enquanto forma literária que tratasse dos anseios individuais e da sua classe

como um todo, foi atrelado às circunstâncias bastante específicas do mundo burguês das últimas décadas do século XVIII.

O termo nasce da busca de um caráter nacional da literatura de expressão alemã. Morfologicamente é composto pela justaposição de dois radicais, *Bildung* e *Roman*, que, segundo Maas, correspondem a dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas. Dessa forma, seu surgimento está fortemente atrelado ao ideário cultural da *Aufklärung* alemã, além de coincidir com o momento do reconhecimento do romance como forma literária “digna”:

A palavra *Bildungsroman* conjuga, portanto, dois termos de alta historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que reflete na busca pelo auto-aperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista. (MAAS, 2000, p. 22-23)

Mesmo com esse peso histórico e bem localizado de que o termo é oriundo, percebemos a sua circulação no contexto literário e crítico de outros continentes e épocas. Para Maas, a continuidade do *Bildungsroman* só é possível através de um processo de revisão e desconstrução do modelo original (o signo criado por Morgenstern para o *Wilhelm Meister*), à medida que este se deixa apropriar por outras instâncias críticas e literárias não restritas à Alemanha. Segundo a autora, a própria formação deste “cânone” é complexa, apontando para núcleos de significação engendrados na história social, pois sua constituição se deu pelo contato com outras formas narrativas “como os testemunhos de conversão pietistas, os relatos de viagem, a narrativa picaresca, a literatura predominantemente educativa da *Aufklärung*, as autobiografias intelectuais” (MAAS, 2000, p. 262).

Assim, é pela compreensão do *Bildungsroman* como um objeto formado por manifestações discursivas que se pode entender um *Bildungsroman* diferente a cada período histórico-cultural, “a cada núcleo formador de significado”. Em sua constituição híbrida, “entre constructo literário e projeção discursiva” (MAAS, 2000, p. 263) é um gênero que se deixa apropriar pelas mais diferentes abordagens.

Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister e Grande Sertão: Veredas

Sem perder de vista as diferenças entre os contextos históricos, pretende-se traçar agora algumas semelhanças estruturais e de conteúdo nos romances abordados. O romance *Os anos*

de aprendizagem de Wilhelm Meister narra em oito livros o percurso de vida do protagonista, de sua juventude a sua maturidade. Recusando os valores burgueses de sua classe, o herói foge de casa e busca no teatro uma liberdade e uma formação mais amplas, a exemplo da que ele acreditava existir na aristocracia. Seu aprendizado resulta do contato com pessoas de diferentes camadas sociais como atores itinerantes, nobres, burgueses, artistas, membros de uma sociedade secreta, etc. O romance é repleto de aventuras e encontros e desencontros amorosos, desde a trágica perda de um amor conturbado com a atriz Mariane, passando por alguns relacionamentos efêmeros até o anunciado casamento com Natalie, representante da aristocracia. Essa união entre um burguês e uma nobre aponta para uma harmonização do herói com o seu meio social, numa Europa à sombra da Revolução Francesa.

Em *Grande Sertão: Veredas*, a aprendizagem do protagonista-narrador Riobaldo junto ao mundo dos jagunços se inicia com a fuga da casa paterna. Em meio a uma profusão de aventuras guerreiras e amorosas, problematizações existenciais, a formação de Riobaldo também resulta do contato com pessoas de diferentes estratos sociais:

Riobaldo atravessa os seus anos de aprendizado “sem fecho” do sertão, em contato com toda a arraia miúda dos jagunços, mas também com o “mais supro” Medeiro Vaz ou o “grande homem-príncipe” Joca Ramiro; o misterioso Siruiz que lhe descortina a esfera sublime da poesia e o Hermógenes, encarnação suprema do mal; Diadorim, de quem parte a lição seminal da coragem como “vau do mundo”, tão ricamente modulada ao longo da história; catrumanos, por um lado e, pelo outro, fazendeiros que lhe escancaram a provisoriedade da existência jagunça; estrangeiros como o turco Assis Wababa ou o alemão Wupes. (MAZZARI, 2008, p. 55)

Riobaldo também vive encontros e desencontros amorosos, é marcado por uma trágica perda afetiva e acaba encontrando uma aparente harmonia em seu meio social através de um casamento convencional. Ele tem alguns relacionamentos efêmeros com a mocinha Miosótis, Rosa’uarda, as “meretrizes” do Verde-Alecrim e um mais marcante, com Nhorinhá. Mas seu relacionamento mais significativo contrariará uma das bases do contexto patriarcal e machista em que se desenvolve o enredo: Riobaldo ama, secreta e conflituosamente, Diadorim, um valente companheiro jagunço. A revelação de Diadorim como mulher após a sua morte, já na parte final do romance, torna essa história ainda mais trágica. Após essa perda e vencida a guerra, Riobaldo toma posse das fazendas herdadas de seu pai e casa-se com Otacília, filha de um fazendeiro. Isso é visto por parte da crítica como uma “reconciliação” com as leis sociais instauradas em seu meio:

Os dois breves contatos que Riobaldo teve com Otacília despertaram nele a crença de que ela vinha para suprir, pelo casamento, todas as suas carências, das mais concretas às mais abstratas: ela lhe traria propriedades, família, filhos, conversão da vida guerreira à vida pacífica, remissão das faltas cometidas na jagunçagem e **consideração social**. (RONCARI, 2006, p. 183, grifo meu)

Todos esses elementos sobre a trajetória de Riobaldo, que se buscou demonstrar semelhantes à trajetória do protagonista do romance de Goethe, aproximam o romance de Guimarães Rosa a um romance de formação:

Ao colocar em primeiro plano a trajetória de um homem pelas vicissitudes e contradições da realidade, ao mostrar como ele vivencia amizade e amor, mas também o embate com manifestações extremas do mal, cometendo erros e amadurecendo paulatinamente no sentido de uma conscientização de seu papel no mundo – ao desenrolar assim panorama concreto e multifacetado da existência humana, *Grande Sertão: Veredas* pode ser visto de modo legítimo na tradição do romance de formação e desenvolvimento. (MAZZARI, 2008, p. 61)

Porém, não são apenas os paralelos de semelhança no enredo que chamam a atenção; a questão da indeterminação espacial e temporal se coloca em ambos os romances. Não é fácil estabelecer com precisão a dimensão espacial e temporal em que se desenrola o enredo de *Wilhelm Meister*, mas segundo Mazzari, “*grosso modo* pode-se dizer apenas que a aprendizagem do herói tem lugar aproximadamente entre os anos de 1770 e 1780, no interior da Alemanha” (2006, p. 9).

Espaço e tempo estão com frequência delineados de maneira a mais geral possível, de tal modo que, com toda a evidência dos aspectos particulares, a gente parece se movimentar, no que diz respeito ao conjunto político-econômico, num terreno indeterminado, não identificável com clareza. (AUERBACH *apud* MAZZARI, 2006, p. 9)

A questão da indeterminação na narrativa goethiana se coloca também em *Grande Sertão: Veredas*. Não há referências históricas explícitas no romance, mas algumas alusões indicam que as ações narradas por Riobaldo ocorreram na época da República Velha (1889-1930). Já o relato de Riobaldo ao doutor, seu interlocutor, deve ser situado após meados da década de 1930, pois o próprio narrador se refere ao declínio da jagunçagem no sertão mineiro, fato que historicamente se verifica após a Revolução de 30.

No romance, o espaço é ambíguo e dá margem a uma vasta crítica, que em geral oscila no peso dado, de um lado, a sua indeterminação, e de outro, aos vestígios histórico-sociais encenados nele. Para Willi Bolle, a relação do narrador com a geografia é ambivalente, pois

“por um lado, apóia-se na topografia real, [e,] por outro lado, inventa o espaço de acordo com seu projeto ficcional” (2004, p. 59). Para o crítico isso pode ser verificado no mapa de Poty⁶, onde o sertão é representado pela mistura de “elementos da cartografia convencional (rios, montanhas, cidades) com desenhos ilustrativos (vegetação, animais, homens, edifícios, objetos), figurações de seres fabulísticos (demônios, um monstro) e emblemas esotéricos” (2004, p. 59). Antonio Candido afirma que o meio físico no romance serve “de quadro à concepção do mundo e de suporte ao universo inventado” (2002, p. 123). Eduardo Coutinho diz que o sertão de Guimarães Rosa é “conscientemente construído na linguagem, um universo que ultrapassa a pura referencialidade e se institui como espaço eminente da criação” (1993, p. 29). É possível perceber na ordem exposta das três referências, ao mesmo tempo, um aumento gradativo na ênfase dada à invenção artística e uma sintonia muito grande entre os olhares.

Já em uma perspectiva mais universalista, alguns críticos realçam o caráter indeterminado do espaço, como Roberto Schwarz e Davi Arrigucci Jr., que afirmam que a História não tem lugar claro e definido em *Grande Sertão: Veredas*, dizendo que a passagem da região para o mundo é direta. Schwarz observa: “Enquanto em *Dr. Faustus* a trama, no seu caminho para os valores universais, passa detidamente pelo destino alemão, em Guimarães Rosa a passagem da *região* para o destino humano, tomado em sentido mais geral possível, é imediata” (198, p. 50, *itálico do autor*).

Assim, representando um espaço e tempo indeterminado, neste “sertão-mundo”, o romance de Rosa estaria muito mais próximo da ideia de formação de Goethe do que a expressa no romance de Thomas Mann, seu contemporâneo. Porém, segundo Arrigucci, mesmo que as balizas propriamente históricas sejam escassas, a temporalidade histórica está presente no interior do sertão enquanto processo, “como uma dimensão da **matéria vertente**, de que trata o relato. Até onde se pode ver com mais clareza, Rosa oculta ou dissolve as marcas da História, incorporando, no entanto, o processo” (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 16, *realce do autor*). Walnice Nogueira Galvão vai além e afirma que Rosa “dissimula a História, para melhor desvendá-la” (1986, p. 63). Indo na mesma linha da autora, que parece frear um pouco o universalismo exacerbado pela crítica na obra rosiana, Luiz Roncari indaga:

[...] e se o tempo revelar o contrário, que o *Grande sertão: veredas* é em tudo história, que ele não só trata da história como é todo penetrado pela história, que seu universo de representações são realidades sublimadas,

⁶ Ilustrado nas orelhas do livro a partir de sua 2ª edição e, após a mudança de editora, omitido durante muitos anos, o mapa foi reincorporado às edições mais recentes, inclusive àquela utilizada nesta pesquisa.

integradas a figurações míticas, e portanto com dimensão mimética e realista mais forte do que se tem visto? Do meu ponto de vista, esse universo possui também como camada importante de sustentação uma alegoria histórica dos dilemas do trânsito no Brasil de uma vida costumeira arcaica e desordenada (Ricardão, Hermógenes, Nhorinhá, Diadorim, Jini etc.) para uma vida institucional moderna ordenada (Joca Ramiro, Zé Bebelo, Otacília, Rosalina etc.). (RONCARI, 2007, p. 148)

Dessa forma, como já bem explorado pela crítica, o sertão rosiano é ambíguo, complexo, figura-se e é figurado por uma infinidade de metáforas e tensões dicotômicas, desmontadas na estrutura narrativa e na linguagem. Nele, chocam-se cidade e interior, progresso e atraso, oralidade e escrita, para mencionar alguns pares. Tempo e espaço, que ora podem ser vistos como indeterminação, ora como “palco” da encenação de complexas estruturas político-sociais do país, não portam uma dicotomia, mas sim ambiguidades presentes em todo o romance.

Assim, Eduardo Coutinho ressalta que como o protagonista do romance é simultaneamente um tipo regional e um personagem universal, o sertão do romance é também “uma região múltipla e ambígua, correspondente, num plano, a uma área física, geográfica, localizada no interior do Brasil, e noutro, a uma realidade interior, espiritual ou psicológica, sem fronteiras externas, podendo ser vista como um microcosmo do mundo” (1993, p. 15). Para o autor, o plano subjetivo da narrativa, constituído pelos conflitos interiores e a peregrinação metafísica do narrador, como a busca pelo sentido da vida, são preocupações universais. Na palavra *travessia* – empregada reiteradamente por todo o romance, assim como a palavra *Bildung* em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* –, Coutinho percebe a chave para se entender o sertão como região universal:

A vida, no romance, é uma travessia, busca do conhecimento, **processo de aprendizagem** só interrompido na hora da morte, e cada passo dado pelo homem em seu caminho constitui um instante de risco que o coloca frente ao mistério, ao desconhecido. Daí a máxima de Riobaldo “Viver é muito perigoso”. (COUTINHO, 1993, p. 26, realce meu)

Dessa forma, *Grande Sertão: Veredas* pode ser estruturalmente aproximado a um romance de formação, tanto pela história narrada – a trajetória das experiências do protagonista –, como pela forma labiríntica de narrar – as buscas, os erros, as dúvidas e descobertas do protagonista-narrador –, que se configura como um processo de aprendizagem. O labirinto, como bem colocado por Bolle, é concebido como “metáfora da aprendizagem” e, desde a antiguidade, comparado ao cérebro humano (2004, p. 86).

A fragmentação do romance no século XX

Como exposto, encontram-se muitos paralelos entre *Grande Sertão: Veredas* e a obra referencial do *Bildungsroman*, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Entretanto, a formação ou o aprendizado não se realiza no romance de Guimarães Rosa em moldes determinados e unificados, pois quanto mais o protagonista-narrador busca a compreensão de sua vida, mais ele se perde. A todo o momento o narrador Riobaldo relativiza sua experiência como protagonista. Mesmo a sua tentativa de contar a sua história para a busca de uma verdade, de uma existência unificadora, fracassa. Riobaldo questiona, põe em dúvida e desmente não só as respostas encontradas, mas a própria busca: “E eu mesmo estava contra mim, o resto do tempo. Não estava?” (GSV, 507).⁷

Esse caráter fragmentário presente no romance de Rosa relaciona-se com o contexto do século XX, onde a ideia de unidade desaparece frente a um mundo fraturado:

O pressuposto fundamental para a idéia da existência de um processo evolutivo, de um processo de formação e desenvolvimento do indivíduo, herança do racionalismo do século XVIII e do cientificismo do século XIX, é interrompido no momento em que se abandona a idéia de uma consciência una, passível de se amoldar e se formar por meio de um processo linear da experiência; o indivíduo é fragmentário, assim como sua “formação” também deverá sê-lo. (MAAS, 2000, p. 210)

Assim, o fato de *Grande Sertão: Veredas* estar longe de representar um desenvolvimento individual de forma linear, buscando o equilíbrio entre tendências individuais e o entorno social, configura-se como um impasse para aproximação deste termo. Mas quando a crítica e, muitas vezes, os próprios autores aproximam esse conceito a obras situadas no século XX de autores como Thomas Mann, Hermann Hesse e Alfred Döblin, com características semelhantes às de Guimarães Rosa na questão do rompimento com a linearidade e a unidade, crítica e autores permitem um espaço de ampliação e discussão do conceito de *Bildungsroman*. Contudo, é preciso entender melhor como este conceito perdura no conturbado contexto histórico do século XX em que se vê desabarem crenças em estéticas totalizantes e em que se chega mesmo a anunciar o “fim do romance”.

Na passagem do século XIX para o XX, desde as experiências de Freud, Bergson etc., juntamente com as duas grandes guerras, o mundo ocidental passou por significativas

⁷ Todas as citações de *Grande Sertão: Veredas* serão referenciadas doravante desta forma, isto é, pela abreviação de seu título (GSV) seguida da numeração da página. A edição utilizada é a 19ª (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001).

transformações: de uma perspectiva absolutista e cientificista, calcada em valores dogmáticos, para uma visão relativista. A representação do indivíduo como um todo harmônico sofre rupturas. O grande projeto burguês é desacreditado e o indivíduo, assim como seu mundo, se descobre fragmentado. Assim, nas primeiras décadas do século XX, sob a égide da “crise do romance”, os pressupostos que sustentam o romance burguês realista se dissolvem, juntamente com o modelo teleológico de desenvolvimento e formação. Fracassado o modelo progressista e positivista do século XIX, os romancistas saem em busca de novas formas de representação da realidade. Segundo Eduardo Coutinho, a literatura acompanhou essas mudanças e passou a representar a realidade em seus aspectos múltiplos e em contínua mutação, a exemplo de autores como Proust, Joyce, Virgínia Woolf, Faulkner e, Thomas Mann (1993, p. 34). Dessa forma, “o *Bildungsroman* do modelo goethiano, que impregnara a literatura romanesca desde o século XVIII, deveria forçosamente conhecer o seu ocaso” (MAAS, 2000, p. 211).

Georg Lukács, em *Teoria do Romance*, publicado em 1916, já havia observado o esgotamento do modelo tradicional do romance de formação, mas não porque o romance como narrativa individual e subjetiva não tenha mais espaço no século XX. Para ele, *Wilhelm Meister* distancia-se de uma narrativa predominantemente individual e aproxima-se da narrativa épica como conjunto de aspirações e questionamentos de uma coletividade. O crítico percebe no romance a intervenção de ações sobre a realidade social, em que “a articulação entre mundo exterior, profissão, classe, estamento etc. é de fundamental importância, como substrato da ação social, para o tipo humano aqui em pauta” (LUKÁCS, 2000, p. 139). Dessa forma, Lukács acredita que o modelo de *Bildungsroman* não teria mais lugar naquilo em que ele chama de “momento pós-goethiano” porque o romance de Goethe seria a última possibilidade literária de representação da reconciliação entre o indivíduo e a realidade social.

Porém, para Benjamin, o caráter épico e aberto de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* não se encerra com Goethe, mas se manifesta como forma de sobrevivência do romance burguês. Esse caráter é assinalado no romance de Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, definido pelo crítico como o “estágio mais extremo, mais vertiginoso, mais definitivo, mais avançado do velho ‘romance de formação’ do período burguês” (1994, p. 60). Dessa forma Benjamin abre caminho para a continuidade do *Bildungsroman* na realidade do século XX.

Formação universal: o resgate da dimensão social

Em “O Narrador”, Benjamin valoriza a narrativa que retira seu contar da experiência, partindo da tradição oral. Para ele a narrativa seria fruto da memória, que incorpora o narrado às experiências dos seus ouvintes. Já o romance procede do indivíduo isolado, não considera a tradição oral, não parte dela e nem a aguça. A escrita seria a raiz do esquecimento. (1994, p. 201). Desta forma, é possível perceber Riobaldo como um “narrador à moda antiga, contador de histórias daquela espécie que Walter Benjamin nostalgicamente vê desaparecida no mundo moderno, aquele capaz de transmitir um saber construído a partir da experiência como dimensão significativa da vida” (LAGES, 2002, p. 81). E, valorizando a experiência, Rosa se conecta com outra preocupação de Benjamin por uma narração do saber que venha de longe em oposição ao acúmulo de informações.

O sertão representado pelo autor é distante e desconhecido e a cidade representa a literatura informativa e organizada para um leitor que não está mais preparado para diferentes tipos de narração. É válido lembrar que o conceito ampliado de *Bildung*, articulado em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, se opõe a um processo de formação acadêmica, livresca. Maas realça o fato de Meister não ter frequentado uma academia durante seus anos de aprendizagem, mas atribui ao relato da personagem Friedrich, no qual este explica como adquiriu sua erudição, o exemplo mais ilustrativo dessa crítica no romance de Goethe. Seu processo de aquisição de leitura é descrito como uma sátira à pretensa formação universal oferecida nas universidades:

[S]entados, ao longo de uma mesa sobre as quais se encontram abertos os mais variados títulos, Friedrich e a leviana Philine dedicam-se à leitura aleatória de uma das obras, regulada por um relógio de areia, passando imediatamente a outra obra assim que se escoar um período de tempo. (MAAS, 2000, p. 38)

Mesmo que o conceito iluminista de formação como processo de desenvolvimento e aperfeiçoamento das qualidades racionais esteja presente em *Wilhelm Meister*, principalmente nas passagens relacionadas à “Sociedade da Torre”, historicamente, esse sentido restrito e iluminista de formação foi ultrapassado por um sentido mais amplo, o que também se observa no romance. O desejo de Meister por uma “formação universal” encontra sua contrapartida histórica na autonomia do termo *Bildung* ante *Erziehung* (educação). Bolle enfatiza que a ideia de formação, discutida no meio intelectual e artístico alemão entre 1789 e 1795 não se limitava à dimensão do indivíduo, mas estendia-se ao “povo” e à “humanidade” como um todo, com uma ideia de literatura de abertura universal.

Como se fosse uma ilustração da idéia goethiana de *Weltliteratur*, o romance de Guimarães Rosa ajuda a resgatar o sentido original do *Bildungsroman*. Trata-se, sem dúvida, também de um romance de formação do indivíduo, mas dentro de um projeto mais arrojado: a construção de uma cultura coletiva, incorporando as dimensões políticas da esfera pública, da cidadania e dos conflitos sociais. (BOLLE, 2004, p. 382)

Da *Bildung* à formação

A utilização do termo “formação” em detrimento de *Bildung* nas passagens sobre o romance de Guimarães Rosa e em sua escolha para o título deste capítulo se dá pelo fato de não ser a pretensão deste trabalho pleitear um lugar para *Grande Sertão: Veredas* no cânone do *Bildungsroman*. Como desde o início já se alertou, o que nos interessa é recuperar a ideia original de *Bildung* de Goethe em sua dimensão social para assim reconhecer nos romances destes dois autores as estruturas políticas e sociais de seus respectivos contextos.

Mantivemos o termo original quando se tratou especificamente do sentido alemão, com exceção do uso da crítica que operou tal tradução, fato verificado principalmente nas citações. Desta forma, com o uso de “formação” não se visou à tradução de *Bildung* - até em vista da complexidade da palavra alemã -, mas, como já comentado, colocar a discussão na esfera da tradição de uma linha interpretativa presente nos ensaios de formação do Brasil. São estes ensaios históricos, sociológicos e de crítica literária escritos por autores que consagraram o termo “formação” no Brasil como “aspiração coletiva de construção nacional” (ARANTES, Paulo, 1997, p. 12).

A palavra “formação” que está presente no título dos principais ensaios sobre o Brasil como *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Jr., *Formação econômica do Brasil* (1959), de Celso Furtado, *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro* (1958), de Raymundo Faoro, *Formação da Literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido etc., se distingue da *Bildung* alemã por estar vinculada mais a uma interpretação dos momentos históricos, numa relação de causa e efeito com a situação atual. Segundo Paulo Arantes, esta mesma palavra emblemática designa “o assunto real dos clássicos que não a trazem enfatizada no título”, como *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda (1997, p. 11).

Portanto, a “formação” que se busca expressar neste capítulo não está atrelada apenas à noção da *Bildung*, mas na forma com que nossos autores e pensadores buscaram entender e retratar o país, desde os românticos, que sentiram a necessidade de definir ou “criar” uma “nacionalidade” por meio da literatura, aos críticos e autores modernos e contemporâneos

que, atentos às contradições desses projetos, almejavam novos rumos para a formação de nosso país. As contradições dessas representações, juntamente com as sucessivas e ininterruptas crises de identidade, acompanham o processo de nossa formação sócio-cultural.

Percebemos então as diferentes molduras dadas a essas representações de acordo com as balizas histórico-sociais em que seus autores estão inseridos, revelando as utopias, o otimismo ou as descrenças de cada momento. Isto demonstra o componente ficcional da interpretação histórica da formação de nosso país, uma vez que a interpretação não pode ser vista como dado, pois parte sempre de uma perspectiva. Assim, abre-se espaço para que a ficção também possa ser instrumento de descoberta e interpretação do país, aspecto exposto por Antonio Candido em *Formação da Literatura brasileira* quando fala do surgimento da ficção em nosso país. Isto não passou despercebido pelo filósofo Paulo Arantes ao ressaltar a “vocação histórica e sociológica do romantismo literário” em “atender à demanda ‘nacional’ de criar a expressão nova de um país novo” (2006, p. 35).

Nesta obra, Candido expõe a identidade nacional através da análise de manifestações literárias de um pouco mais de um século (1750 a 1880), em um período de afirmação do Brasil como nação politicamente independente. Utilizando-se de um método que ele define como “histórico e estético ao mesmo tempo”, mostra-nos “como certos elementos da formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários” (CANDIDO, 2000, p. 16). Assim, a literatura no Brasil ocupou e se constituiu como fonte de análises interpretativas das estruturas sociais e políticas do país:

A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que **inexiste nas literaturas dos países de velha cultura**. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções de espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de **estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura**. (Candido, 2000, p. 18, realce meu)

Podemos ver então em nossa tradição interpretativa, guiada pela ideia de “formação”, um trânsito intenso entre literatura e ensaios das ciências sociais. Benjamin Abdala Jr. enfatiza que Candido escreve sua *Formação* em um momento em que se desejava um “novo Brasil, o que exigia novas interpretações de sua formação no sentido de suprir as carências do subdesenvolvimento. Segundo o autor, essa reflexão provinha dos anos 1930 e inícios de 1940, através das obras de Gilberto Freyre, Caio Prado Jr. e Sérgio Buarque de Holanda; e foram retomadas e reconfiguradas, “conforme as solicitações da nova situação histórico-

cultural” (ABDALA JR., 2006, p. 214). Assim, a obra de Candido, frente a todo esse acúmulo da experiência intelectual contida nos ensaios sociológicos, históricos e antropológicos, traz para o campo da literatura e cultura as mesmas inquietações acerca da “ideia de formação”. Abdala Jr. ressalta ainda que a *Formação* de Candido foi antecedida em um ano por outras “formações”, como a de Celso Furtado e a de Raymundo Faoro.

José Antonio Pasta Jr. também observa que a “obsessão pela *Bildung*” produziu uma fileira de obras centrais de “interpretação” do Brasil que têm, todas, em seu título ou subtítulo, a palavra “formação”. O crítico utiliza-se do termo *Bildung* para introduzir os *ensaios de formação*, mas acredito que o faça não por achar que a “formação” destes ensaios seja a mesma da *Bildung*, mas por visar a estabelecer um diálogo entre autores brasileiros e alemães em particularidades essenciais que a *Bildung* alemã traz ao desejo de formação brasileiro. Pasta reconhece a influência francesa dominante desde meados do século XVIII em nossa formação, mas acredita que dos franceses emprestamos “algo como o quadro geral de um sistema literário e a formulação *positiva* de nossas próprias aspirações à constituição de um cânone, com dimensão identitária afirmativa” (1999, p. 26, itálico do autor). Para ele, quando se precisou discutir nossa dualidade mais profunda,

cada vez que se tratou de dar forma aos impasses e **contradições de nossa formação supressiva**, e às singularidades e pulsões esquisitas que ela põe em cena, foi com os alemães – os escritores e pensadores alemães – que nossos escritores dialogaram, às vezes de forma surda e subterrânea. Foi em diálogo com Goethe e Schiller que Gonçalves Dias formulou o sentimento nacional e metafísico do deslocamento. Foi ainda em diálogo oculto com Goethe que Machado de Assis deu forma ao *Esau* e *Jacó*, e modelou a demanda de impossível própria aos nossos faustos periféricos, aos nossos Napoleões de Barbacena e do Catete. Aos mesmos faustos e **aos desvãos mais ocultos do Meister goethiano voltou-se Guimarães Rosa para dar corpo aos abismos de dualidade que fazem o Grande Sertão**, assim como foi em diálogo com os alemães que Mário de Andrade procurou figurar a situação dilacerada do intelectual em situação regressiva, no *Amar, verbo intransitivo* e outros textos. (2000, p. 26, realce meu)

É exatamente esse diálogo, anunciado na citação, entre *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* e *Grande Sertão: Veredas* (1956) que é abordado aqui, não apenas sob a ótica da formação individual, mas da formação política e social do país. É através do narrador, que também é o protagonista do romance, que muitas estruturas sociais são encenadas, “a mentalidade do país vista por dentro, enquanto matéria viva da linguagem” (BOLLE, 2004, p. 377).

O que está em jogo em *Grande Sertão: Veredas* é a tensão entre a busca existencial do protagonista-narrador – que procura decifrar, por meio de uma narração entremeada de dúvidas e perguntas, a vida que ele não entendeu – e as estruturas e leis costumeiras de uma sociedade fortemente estratificada. (BOLLE, 2004, p. 378)

Deste modo Willi Bolle propõe que em vez de tentar elucidar o romance de Guimarães Rosa unilateralmente a partir do paradigma do *Bildungsroman*, deve-se “inverter a perspectiva, mostrando que *Grande Sertão: Veredas* pode contribuir para resgatar o sentido original do romance de formação concebido por Goethe” (2004, p. 379). Esse sentido seria a dimensão social, pois, conforme o autor, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* não enfatiza apenas a trajetória de formação do herói, mas baseia-se “numa profunda reflexão sobre a sociedade, sacudida pela Revolução de 1789” (BOLLE, 2004, p. 380).

Segundo Lukács, mesmo se afastando dos métodos violentos da Revolução Francesa, Goethe não rejeitou seus conteúdos sociais e humanos. Pelo contrário, seu romance visaria a despertar em cada indivíduo “o conhecimento da realidade, o conflito com a realidade, que fomentam aquele desenvolvimento da personalidade” (2006, p. 595). Ainda segundo o crítico, *Wilhelm Meister* “é um *romance de educação*: seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade” (2006, p. 592, *itálico do autor*). Segundo ele, as esperanças humanas da Revolução Francesa produzem no romance o caráter social de sua realização, presente principalmente na “Sociedade da Torre”, uma espécie de “ilha” dentro da sociedade burguesa, composta por homens “excelentes” que transformam esses ideais em prática (2006, p. 597). A revelação desta sociedade reformula o conceito de formação de Meister, que “passa a ser entendido menos como desenvolvimento gradativo de inclinações e predisposições do indivíduo do que enquanto processo de socialização, interação entre o Eu e o mundo” (MAZZARI, 2001, p. 211). É através da caracterização desta sociedade, que o narrador goethiano acentua ironicamente “o caráter real-irreal, vivido e utópico, da realização dos ideais humanistas” (LUKÁCS, 2006, p. 597), mostrando-nos que não é a realidade histórica que está sendo retratada, mas “uma síntese de tendências humanistas acalentadas por muitos contemporâneos e cuja urgência se reiterava pelo desenrolar dramático da Revolução Francesa” (MAZZARI, 2001, p. 211).

A consciência de uma sociedade dividida em classes também é um grande fator social discutido no romance. Wilhelm percebe na sua classe, a burguesia, um empecilho no seu caminho de autodesenvolvimento e formação, o que o leva primeiramente ao teatro e depois a ligações com a aristocracia. Desta forma, Bolle afirma que, mesmo ilustrando de certa

maneira uma tentativa de ascensão social, o romance de Goethe é “construído a tal ponto na esfera da intersecção e do conflito das classes, burguesia e nobreza, que resulta numa aguda análise da sociedade” (1997, p. 27).

Mas voltando à dimensão social de *Grande Sertão: Veredas*, justamente o romance que ajudou Bolle a resgatar esse sentido do *Bildungsroman* em Goethe, percebemos que ela se configura através do complexo universo do sertão e é revelada pela memória do protagonista-narrador de forma fragmentada. Ao narrar sua história, Riobaldo deixa a cargo do leitor a organização dos fragmentos da “história despedaçada e criptografada do Brasil” (BOLLE, 2004, p. 378):

Esse engajamento na oficina de linguagem de um país que ainda está se fazendo, e a construção de um livro em que o leitor é incentivado a organizar ativamente os fragmentos da história desse país, pode nos levar a considerar *Grande sertão: Veredas* como o romance de formação do Brasil. (BOLLE, 2004, p. 44)

Bolle situa o romance de Rosa em função de uma comparação com os outros retratos do país, pois, segundo o crítico, todos os precursores e contemporâneos do autor têm em comum com ele a busca de revelar os momentos mais obscuros, esquecidos, dissimulados, mal interpretados e contraditórios da história. Dentro dessa perspectiva, que se distancia da *Bildung* rumo a uma ideia de *formação*, a indeterminação histórica e espacial anteriormente atribuída aos romances de Goethe e Rosa pode ser reconfigurada, pois a perspectiva aqui visa a atenção aos fragmentos da história em *Grande Sertão: Veredas*, percebidos em vestígios como

o crime cometido contra a população sertaneja em Canudos (Euclides da Cunha); a história íntima da família brasileira (Gilberto Freyre); as guerras do Brasil e a história da mão-de-obra (Celso Furtado, Darcy Ribeiro); a relação da classe dominante com o mundo do crime (Caio Prado Jr.); as camuflagens dos donos do poder e do “estamento” (Raymundo Faoro, Florestan Fernandes); as espertezas dos bacharéis (Sérgio Buarque de Holanda) e o duplo papel dos letrados (Antonio Candido). Tudo isso faz do romance de Guimarães Rosa um livro-síntese dos retratos do Brasil. (BOLLE, 2004, p. 388-389)

A contradição e o conflito como elementos de formação

Se, segundo Pasta, as ideias da Revolução Francesa viviam igualmente presentes e deslocadas no contexto fragmentado e semifeudal da Alemanha de Goethe, no século XX é inevitável ao brasileiro, sobre um pano de fundo de fragmentação e descontinuidade de

esforços produtivos, o sentimento de permanência perversa de situações arcaicas que se ultrapassam sem que sejam superadas:

Em qualquer plano em que a *Bildung*, nessa situação, seja no nível do sujeito individual, da constituição da obra ou da cultura, multiplicam-se as formas de conjunção incongruente de regimes arcaicos e modernos, notadamente aquelas que se supõem, respectivamente, a autonomia do indivíduo e sua dependência pessoal direta. Também aqui, a identificação, a análise e a *enformação* **desses embates do descontínuo e do contraditório** fazem o núcleo vivo das obras capitais de nossa literatura. (PASTA, 2000, p. 24-25, itálico do autor, realce meu)

Em *Grande Sertão: Veredas* os embates do descontínuo e da contradição, a convivência entre arcaico e moderno, estão presentes na composição do protagonista-narrador (reflexivo e contraditório), nos discursos representativos da história política e social do país e, acima de tudo, constroem-se na linguagem.

Assim, a característica do romance de formação que interessa neste capítulo é exatamente o fato de os dois autores, Guimarães Rosa e Goethe, reconhecerem a experiência do conflito na formação do indivíduo e da sociedade em contextos bastante diferentes. No caso de Goethe, observa-se um distanciamento da Revolução Francesa que foi marcada por elementos de terror. No caso de Guimarães Rosa, o “sistema jagunço”, retratado em *Grande Sertão: Veredas*, evidencia uma imensa desigualdade social, marcada pelo conflito entre os que têm e os que não têm. A personagem seô Habão de *Grande Sertão: Veredas*, coronel, proprietário de terras, posto em evidência na leitura dramática do grupo “grandesertão.br”, representa os que têm em uma sociedade fundada no poder patrimonial. E a burguesia, tão discutida por Goethe em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, é definida pelo que possui. Meister, em carta a Werner, diz sobre o burguês em oposição ao nobre: “Não lhe cabe perguntar: ‘Que és tu?’, e sim: ‘Que tens tu? [...]’” (GOETHE, 2006, p. 285). Observando ainda o texto original – “Er (Der Bürger) darf nicht fragen: was bist du? sondern nur: was hast du?” (1977, p. 313) – percebemos que o verbo alemão *haben* (ter) é derivado do latim *habere*, que dá a ideia de propriedade, a mesma origem linguística escolhida por Rosa para denominar seu personagem proprietário, o seô *Habão*.

Os protagonistas dos romances de Goethe e Rosa iniciam sua formação ao se afastarem dos seus contextos sociais (históricos e espaciais distintos), problematizando elementos da formação social de seus países. Meister se afasta da burguesia recorrendo ao teatro e Riobaldo foge da fazenda de seu padrinho, grande proprietário, para tornar-se jagunço. A Alemanha burguesa, frente à Revolução Francesa, e o monopólio de propriedades rurais, frente a um país

com uma enorme população miserável, são a princípio rejeitados pelos protagonistas desses romances. Porém, seus caminhos são marcados por muitas contradições e ilusões reveladas por seus narradores. O narrador irônico de *Wilhelm Meister* desnuda o mundo idealizado do teatro, assim como o protagonista-narrador Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas* desnuda o mundo jagunço de suas idealizações sob a perspectiva dos romances de cavalaria.

Em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* “o modelo de formação, calcado na aristocracia, com boa dose de idealização, é submetido ao teste da realidade” (BOLLE, 1997, p. 27) quando a trupe de atores ambulantes na qual Meister está engajado é confrontada com nobres de verdade. Um barão que assistiu ao espetáculo os contrata para representar suas peças em seu castelo. Desde o começo dessa aventura, percebe-se o descaso da aristocracia com os atores. A maioria da trupe precisou andar por várias horas na chuva até o castelo, pois a carruagem prometida não chegou. No castelo são precariamente acomodados e recebidos por criados mal-humorados. Não obstante, a falta de interesse dos nobres pela peça representada, entre outras humilhações, faz com que Meister perceba que o teatro só serve, como bem observado por Bolle, para a autoglorificação e vaidade desta classe. O encontro de Meister com a nobreza e sua ideia do teatro como ascensão acabam em desilusão. Segundo Bolle, durante toda a estadia no castelo os nobres itens do programa de formação são desmentidos ponto por ponto, como “uma desmontagem irônica do fantasmagórico conceito de *Bildung* do herói” (1997, p. 28).

Já em *Grande Sertão: Veredas* temos um narrador reflexivo que, ao indagar, relativizar e questionar o mundo jagunço em que mergulhou como protagonista na sua travessia, nos faz perceber as idealizações e seduções deste universo. A apresentação desse mundo marcado por alguns valores idealizados – como coragem, nobreza, lealdade, vingança, senso de justiça dos grandes chefes e dos rasos jagunços –, seu modo elevado, juntamente com as expressões arcaizantes, fez com que a crítica enxergasse uma aproximação do romance a aventuras romanescas como as da cavalaria.⁸

Dois elementos seduziram Riobaldo a entrar no mundo dos jagunços: o imaginário guerreiro do sertão que é reiterado pelas histórias de grandes chefes e bandos contadas pelo

⁸ Cavalcanti Proença foi o primeiro a se debruçar sobre o assunto em “Trilhas no *Grande sertão*”. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL – MEC, 1973. Antonio Candido retoma esse aspecto em “O homem dos avessos”. *Tese e antítese – ensaios*. 4ª ed. Biblioteca de Letras e Ciências Humanas, Série 2a. – Textos, Vol. 8. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002. Walnice Nogueira Galvão introduz o tema da “donzela guerreira” em *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998 e Davi Arrigucci Júnior faz referência ao assunto no artigo “O mundo misturado – romance e experiência em Guimarães Rosa”. *Novos Estudos CEBRAP*. n. 40, nov. 1994, São Paulo, p. 7-29.

seu padrinho e a atração pelo jagunço Reinaldo (ou Diadorim), com quem Riobaldo se reencontra após a travessia iniciática do Rio de-Janeiro na adolescência. Segundo Arrigucci Jr., quando os jagunços chegam à Fazenda São Gregório, Riobaldo

pode experimentar o contato direto com o mundo romanesco que antes só conhecia pelas histórias de seu padrinho (como um pequeno aprendiz de narrador escuta do pai as narrativas que passará também a narrar), quando ele vê encarnados diante dele apenas grandes figuras dos casos sertanejos, **eles são cavaleiros que tinham navegado na sela a noite toda pelo sertão.** (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 24, realce do autor)

Porém, Riobaldo indaga sobre muitas passagens de violência e da sua condição de jagunço, revelando o conflito e a contradição daquele mundo. Assim, diferentemente de um herói clássico ele é “exemplo típico de personalidade dividida: indeciso durante todo o romance e relutante em aceitar a função de jagunço. À diferença do que se espera de um herói épico ou de um cavaleiro medieval, nosso protagonista é freqüentemente dominado pelo medo” (COUTINHO, 1993, p. 80).

O encanto pelo mundo jagunço idealizado não é desconstruído, como em *Wilhelm Meister*, por um narrador onisciente, mas pelo próprio herói, em sua condição de protagonista-narrador. Seu desencanto se dá pela revelação da violência em torno da jagunçagem. Se a face heróica presente nas idealizações da tradição clássica e medieval seduziu Riobaldo, a face violenta – personificada no Hermógenes (por quem ele desde o início sente repulsa) – e a miserável condição do jagunço são responsáveis pela desmistificação desse universo.

Desta forma, não é apenas a figura de um herói indeciso, dividido e passível de medo que subverte o modelo do romance de cavalaria medieval. Sua consciência da miserável condição jagunça limita a idealização dos jagunços como “nobres guerreiros”. De acordo com Coutinho, os jagunços do romance, longe de serem exclusivamente heróis, “constituem também um grupo de indivíduos marginalizados e explorados, que lutam para manter um sistema prejudicial a eles mesmos” (1993, p. 80). Assim, todo o universo jagunço é desmistificado: o herói, os jagunços e inclusive a guerra vinculada a uma causa nobre. Os questionamentos de Riobaldo sobre a violência podem ser percebidos nos relatos de batalhas, “todas marcadas por um tom de **alta violência**, e nas cenas que descrevem a vida cotidiana dos jagunços, como as passadas no acampamento do Hermógenes, onde a **crueledade e o sadismo** ocupam primeiro plano” (COUTINHO, 1993, p. 81, realce meu).

A guerra é o que leva Diadorim à morte, razão de grande culpa para Riobaldo, culpa que o leva a relativizar e questionar sua travessia jagunça quando narra sua história a seu interlocutor, o “doutor” da cidade. Segundo Galvão, o laço que prende Riobaldo para sempre a Diadorim tem duplo sentido, é “um laço de amor ao mesmo tempo que de morte: amor mútuo e mútuo contrato de matar os inimigos” (1986, p. 100).

É assim que ao narrar o encontro com o Menino-Moço, logo comenta: “Mas quando foi que minha culpa começou?” (GSV, 134). Subjacente ao longo de todo romance, está o sentimento que perturba Riobaldo, o de ter sido instrumento da morte de Diadorim. (GALVÃO, 1986, p. 100)

Para Arrigucci Jr, “com Diadorim se vai a poesia do sertão” (1994, p. 25), e esta perda “significa a necessidade de reconciliação do homem sem certezas que luta contra o medo [...], com a realidade concreta e social” (1994, p. 25). Do mesmo modo como o teatro não foi suficiente para a integração e o desenvolvimento de Wilhelm, o mundo jagunço na sua forma idealizada também não o foi para Riobaldo. Porém, é preciso sinalizar que tanto o final do romance de Goethe como o de Rosa não parecem retratar uma integração, como visto por parte da crítica. Os autores não buscam solucionar as contradições, mas demonstrá-las, evidenciando tensões dialéticas, tensões inerentes ao romance de formação.

Lukács percebe em *Wilhelm Meister* que a reconciliação entre o indivíduo problemático e a realidade social concreta não se realiza através de uma “acomodação ou uma harmonia existente desde o início” (2000, p. 138). Mesmo o casamento de Wilhelm visto como solução para seus conflitos é apenas anunciado no final do livro e, em *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, considerado “continuação” de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, as alusões a Natalie são raríssimas, sem confirmar a efetivação ou o sucesso deste casamento. Já Riobaldo, mesmo no seu “estatuto” de fazendeiro casado, é acometido por culpa. Seu prestígio e poder decorrem da situação que levou à morte de Diadorim. Ele pode até tentar conscientemente um entendimento de sua vida ao narrar sua história ao “doutor”, mas fracassa:

De onde viria essa reconciliação – motivo de fundamental significado no romance de formação e desenvolvimento – se mesmo avizinhandose do fim, o narrador [Riobaldo] reitera sua ignorância existencial e em nenhum momento acena com uma possível depuração do “aprender-a-viver” em maestria da vida? (MAZZARI, 2008, p. 59)

Diadorim continua como um vazio de sentido para Riobaldo e permanece como sua neblina. É essa neblina que irá opacizar a aparente harmonia do então fazendeiro Riobaldo com as regras do sertão.

O papel do teatro na formação: a ascensão na ordem social

A mediação entre indivíduo e sociedade evidenciada em *Wilhelm Meister* coloca o teatro numa posição fundamental, pois Meister o tem como um meio de sociabilização por excelência, ponto central de sua formação individual, o que se revela especialmente oportuno para a perspectiva desta pesquisa em que se pretende estudar o trabalho de um grupo que sentiu a necessidade de teatralizar o romance *Grande Sertão: Veredas*.

Mas como o teatro foi um meio de formação e aprendizado para Wilhelm Meister para a tentativa de superar um conflito de classes, ou seja, alcançar a formação universal que apenas era concedida ao nobre, o pacto com o demônio, que não deixa de ser uma representação, foi o ponto alto para Riobaldo aprender as regras e a linguagem do sertão e se tornar chefe.

Hansen afirma que “[p]actos com o diabo **teatralizam** o poder” (2000, p. 93, realce meu); “o pactário deseja o poder sem alegar consensos, [...] é constituído como falso pretendente, individualista que se vê obrigado a articular o poder no segredo, na perversão que explicita o Divino do qual é emanção” (2000, p. 93). Por isso, conforme o crítico, desconfia-se que o Diabo não é mera emanção de Deus, mas seu instrumento, “uma convenção dramática Sua, pela qual **os fantasmas dos pactários dão-se em teatro** em que a diferença encenada está prevista quanto ao alcance de seu didatismo. Riobaldo, o narrador, sabe disso” (2000, p. 93, realce meu). Assim, Riobaldo, sabendo que a figura do Diabo corresponde ao imaginário da força no sertão, se apropria dessa força através do pacto com a Figura (HANSEN, 2000, p.93).

Esse aprendizado que resulta na utilização de retóricas do poder⁹ antes analisadas criticamente por Riobaldo levam à sua ascensão e a uma aparente harmonia, na medida em que deixa de indagar sobre sua posição de jagunço, sobre a guerra, sobre os poderosos fazendeiros e chefes jagunços. Ele “recorre ao pacto com o Diabo para ser capaz de adquirir também uma certeza, que todas as pessoas ao seu redor têm” (GALVÃO, 1986, p. 131). Riobaldo se torna chefe de jagunço, apropriando-se de discursos de chefes como Joca Ramiro, Zé Bebelo e até mesmo do Hermógenes; transformando-se enfim em grande latifundiário.

⁹ Bolle, em seu livro *grandesertão.br* (capítulo IV, O pacto – esoterismo ou lei fundadora, p. 141-194), analisa a dimensão linguística e retórica do pacto, focalizando a figura do *narrador pactário*. Neste estudo, as retóricas do poder são localizadas no discurso do narrador e problematizadas.

[E]ntende-se que Riobaldo, para ter acesso a esse mundo da alta política da jagunçagem, mundo da guerra e da coragem, mas também da alta traição e da divisão do ser – de Hermógenes e do demo –, para fazer-se Urutu Branco, obter a certeza que nunca teve, vingar-se do judas – tudo para ganhar Diadorim –, só pode buscar o caminho do pacto. Este é assim, entre tantos outros aspectos que pode assumir, um meio de participação numa esfera mais elevada e decerto mais arcaica, da qual procurará depois remir-se pelo *esclarecimento*. (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 15-16, *itálico do autor*)

De acordo com Hansen, se antes Riobaldo era silencioso, após o pacto torna-se falante, se antes era cumpridor de ordens, agora é chefe. Assim o pacto sinaliza “a ‘morte’ de uma identidade psicológica e social, com a sobreposição e/ou substituição por outra” (2000, p. 91). Segundo Candido, a transformação de Riobaldo após o pacto, seu “ingresso numa certa ordem de ferocidade adequada à vitória, que pretende e obtém sobre o mal (Hermógenes), através do mal (o pacto)” (2002, p. 133) é completada pela adoção do nome de guerra dado a ele por Zé Bebelo: Urutu Branco.

Vencendo a guerra, “instaura-se a paz do vencedor” (BOLLE, 2004, p. 151). Riobaldo abandona a jagunçagem, casa-se com Otacília e assume condição de fazendeiro, protegido por seus companheiros jagunços. Através do casamento, Riobaldo vislumbra uma remissão de “seus pecados”, a paz:

Por breve – pensei – era que eu me despedia daquela abençoada fazenda Santa Catarina, excelentes produções. Não que eu acendesse em mim ambição de têres e havêres; queria era só mesma Otacília, minha vontade de amor. Mas, com um **significado de paz, de amizade de todos, de sossegadas boas regras**, eu pensava: nas rezas, nas roupagens, na festa, na mesa grande com comedorias e doces; e, no meio do solene, o sôr Amadeu, pai dela, que apartasse – destinado para nós dois – um buritizal em dote, conforme o uso dos antigos. (GSV, 213, *realce meu*)

Riobaldo passa da pobreza (filho ilegítimo de um rico fazendeiro e uma pobre sertaneja) e anonimato (raso jagunço) para grande chefe e fazendeiro. Para Bolle, o “problema das diferenças de classe que Riobaldo chegou a sentir na pele, foi resolvido pelo pacto” (2004, p. 151) e, segundo Hansen, “Riobaldo muda de *status*, coisa que ainda expia no ato de contar” (2000, p. 97). Assim, a ascensão de Riobaldo “é resultado do estratagema do pacto, juntamente com a herança e um casamento vantajoso” (BOLLE, 2004, p. 152).

Mas não podemos esquecer que as conquistas dos protagonistas dos romances, como já tratado, são precárias. Wilhelm sofre grande decepção não só com a nobreza mas também com o teatro, e o pacto que leva Riobaldo a ser chefe e vencer a guerra faz com que ele perca

Diadorim. Como bem observado por Hansen, o mesmo poder almejado e obtido pelo pacto, na apropriação do imaginário da força no sertão, impede que um homem ame a um homem. Força tão prezada que faz com que, segundo Galvão, Riobaldo esclareça seu interlocutor, sem revelar ainda o “encoberto”, que “Diadorim possuía a virtude mais prezada do homem do sertão – a valentia – justamente aquela que se faz critério de virilidade” (1986, p. 101).

Riobaldo faz o pacto para vencer o medo e a guerra e assim não decepcionar Diadorim, além de almejar o mesmo poder que o Hermógenes tem entre o bando. Há, portanto, duas direções no pacto:

uma é secreta e inominável também para Riobaldo mesmo: **amor** (pois um jagunço, homem macho, jamais poderia consentir na imagem desse amor homossexual); a outra é explícita, apenas enquanto força: **poder** (que o constitui jagunço chefe). Ambas se superpõem, pois o poder é buscado por amor e, este, negado pelo poder: **efeito-Diabo**. (HANSEN, 2000, p. 94, realce meu)

De acordo com as “piedosas tradições” de que Hansen nos fala, o pactário sempre perde a alma e fracassa. Assim, desejando o poder “sem alegar consensos”, Riobaldo perde seu amor e vive atormentado pela culpa. “O poder buscado por amor o fez cego para o que era mais evidente. Ele perdeu para sempre o seu ‘amor de ouro’, Diadorim” (HANSEN, 2006, p. 18).

Narrador irônico, narrador reflexivo: discursos desconstruídos

O fato de o ideal e o paradigma de formação de Wilhelm derivarem da figura do nobre demonstra para Willi Bolle uma orientação notável, na medida em que se dava na contramão dos “tempos modernos”, tempos nos quais a revolução derrubava o sistema de valores aristocráticos.

Dessa **contradição** – que é a da simultaneidade do não-simultâneo, própria do processo histórico real – o autor procura dar conta de uma construção artística em vários níveis: elaboradíssimos contrastes entre estruturas dramáticas e narrativas, entre **protagonista** e **narrador**. (BOLLE, 1997, p. 24, realce meu)

Assim, Goethe produz um romance sobre o teatro de forma complexa, misturando elementos narrativos e dramáticos, líricos e ensaístico-reflexivos.

Ele situa a utopia do teatro-formação na imaginação e nos sonhos do seu protagonista, mediatizada pela instância de um **narrador** que é um mestre no manejo da **ironia**. Assim, o leitor transita paralelamente pelas esferas do

sonho e da vigília, sendo que o narrador lhe proporciona freqüentes momentos de despertar, como se tocassem uma sinfonia de imagens dialéticas. (BOLLE, 1997, p. 21)

Dessa forma, o autor diz que Goethe encontrou um meio de expressar a contradição existente no projeto de formação, que é ao mesmo tempo burguês e anti-burguês: “[o] narrador goethiano representa uma aguçada consciência social burguesa, refletindo criticamente sobre si mesma” (BOLLE, 1997, p. 21). Em *Wilhelm Meister*, a poesia é representada pela arte e pelo amor, no caso, o teatro e o amor de Wilhelm pela jovem atriz Mariane, enquanto que a prosa é representada pela realidade, expressa tanto pela personagem Bárbara (alcoviteira que evidencia os obstáculos da relação de Wilhelm com Mariane) como pelo narrador (que nos evidencia os reais interesses, as ingenuidades, as limitações e as impossibilidades na sociedade burguesa). A poesia constrói um mundo de sonhos e de ilusões, que a prosa desconstrói. Essa desconstrução, marcada principalmente pelo narrador irônico, vai ao encontro da crítica romântica que recusa qualquer ingenuidade.

Friedrich Schlegel, o maior porta-voz do romantismo alemão, sublinha justamente a ironia em sua crítica a *Wilhelm Meister*. Porém, segundo Maas, “sua ironia não é retórica, socrática e nem mesmo a ‘romântica’ de autores como Tieck e Bretano, E. T. A. Hofmann e Heine, cujos recursos concorrem para a ‘destruição deliberada da ilusão’” (2000, p. 122). Para ela, a ironia que Schlegel reconhece na obra de Goethe, e que ao mesmo tempo emprega em seu próprio ensaio sobre o romance, é reconhecível como o princípio da união dos contrários, ela é “o reconhecimento do fato de ser o mundo, em sua essência, paradoxal, e de que apenas uma atitude ambivalente pode apreender a sua totalidade contraditória” (WELLECK, René *apud* MAAS, 2000, p. 122). Nessa atitude ambivalente a autora percebe um distanciamento e uma objetividade em relação ao objeto da crítica, distanciamento análogo ao “do artista em relação à sua própria criação” (2000, p. 123).

Outro aspecto caro ao romantismo e identificado por Schlegel na obra de Goethe é a existência da tensão entre indivíduo e sociedade, fragmento e totalidade. Essa tensão fica evidente na passagem da longa carta que Wilhelm escreve ao seu cunhado após receber a notícia da morte do pai (capítulo 3, livro V). Essa carta expressa com clareza a ideia central da *Bildung* que o protagonista almeja, pois, segundo Mazzari, nela se formulam motivos fundamentais do *Bildungsroman*, “como os de Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e, por fim, no último parágrafo reproduzido, Harmonia (a ‘inclinação irresistível’ por formação harmônica)” (2006, p. 14). Segundo Mazzari, percebe-se nesta passagem que a expansão plena e harmônica das potencialidades artísticas, intelectuais e

físicas do herói, a realização de sua totalidade humana, é projetada no futuro; o herói “encontra-se a caminho” (2006, p. 14), rumo a uma sabedoria de vida que Goethe representa não como meta, mas como direção a ser seguida. Assim, a meta da totalidade contrasta com a imagem do protagonista ainda não desenvolvido: “[é] precisamente neste ponto que se constitui a tensão dialética, inerente ao romance de formação, entre o real e o ideal” (2006, p. 14).

É tentador relacionar esse “caminho” de Meister, com a ideia de *travessia* expressa no romance de Rosa:

Por que era que eu estava procedendo à-tôa assim? Senhor, sei? O senhor vá pondo seu perceber. A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutro galho. Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para de lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: **o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.** (GSV, 80, realce meu)

Na passagem, Riobaldo reflete sobre a ilusão e efemeridade de pontos de partida e chegada. É exatamente a travessia, enquanto busca e processo, que caracteriza a formação.

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso me alegra, montão. (GSV, 39)

A marca da descontinuidade da aprendizagem de *Wilhelm Meister* também remete à aprendizagem de Riobaldo. Segundo Mazzari, a profunda crise que assola Wilhelm, justamente depois de revelado os princípios pedagógicos da “Sociedade da Torre” e anunciado o término de seus anos de aprendizagem, indica que

o complexo processo formativo configurado no romance se dá de maneira descontínua, marcada tanto por avanços como por recuos e revezes. É também uma decorrência da refinada ironia goethiana o fato de que o narrador muitas vezes pareça tratar o herói em formação como um “**miserável cachorro**”. (MAZZARI, 2006, p. 20, realce meu)

Curioso é o fato do protagonista-narrador de *Grande Sertão: Veredas* usar termo parecido ao indagar sobre sua condição de jagunço e de suas andanças pelo sertão, também sob o signo da descontinuidade, de avanços, recuos e enganos:

Tanto o engano. Os três dias passados, eu reproduzi tudo com uma qualidade de remorsos, aquelas decisões. Sonhei coisas muito duras. O

porque era pior, agora, que eu tomei sombra vergonhosa, por ter começado e não ter tido firmeza para levar a acabado. E a herança de minhas queixas antigas. Conforme eu pensava: tanta coisa já passada; e, que é que eu era? Um raso jagunço atirador, **cachorrando por este sertão**. O mais que eu podia ter sido capaz de pelejar certo, de ser e de fazer; e no real eu não conseguia. (GSV, 420, realce meu)

Nessa citação, o caráter indagador e reflexivo do narrador rosiano é evidenciado. Se o “discurso da ilusão” é desconstruído em *Wilhelm Meister* pelo narrador irônico, no romance de Rosa a desconstrução de inúmeros discursos “prontos” sobre o Brasil se dá pela relativização e questionamentos desse narrador: “o narrador rosiano é um comentarista de discursos, seus e alheios – discursos que correspondem as forças atuantes na história brasileira” (BOLLE, 2004, p. 41). Ao contrário de Goethe que expõe em duas instâncias o contraste entre a forma dramática (o protagonista) e a narrativa (o narrador irônico), Guimarães Rosa revela esse contraste criando um protagonista-narrador para seu romance. Em um mesmo personagem Rosa mistura essas duas formas: a forma dramática, configurada principalmente na situação narrativa do romance e a forma narrativa, manifestada na boca de Riobaldo narrador: “Faz-se por um monólogo em situação dramática, valendo-se de longos excursos de cunho épico; não estivesse indicado o diálogo, o passado de Riobaldo seria uma aventura, existindo o interlocutor, passa a servir de exemplo” (SCHWARZ, 1981, p. 38).

Riobaldo é ao mesmo tempo protagonista e narrador do romance. Ele é dividido pela ação e reflexão, além de ser um “jagunço letrado”, desestabilizando assim as polaridades entre oralidade/escrita, sertão/cidade, arcaico/moderno etc. É justamente com esse protagonista-narrador, que Rosa deu um salto definitivo em relação à tradicional atitude discriminatória dos regionalistas.

Fica eliminado o contraste canhestro, tão praticado pela prosa regionalista, entre o diálogo que reproduz o falar e o não-diálogo que reproduz a prática letrada do autor. Destarte, o diálogo deixa de incrustar-se no texto como um objeto folclórico, exibido à apreciação do pitoresco. (GALVÃO, 1986, p. 71)

Somando-se a isto, Hansen afirma que

a forma dramática do diálogo permite pôr em cena, como num **teatro**, a dupla determinação oral e escrita das matérias; nesse sentido, o uso técnico da fala como suporte da representação é dramatização da própria particularidade da oralidade sertaneja como matéria parcial da invenção do livro. (2007a, p. 68, realce meu)

O crítico observa ainda que o diálogo é o meio onde se particulariza o ato comunicativo de Riobaldo como ato dramático, de modo que na cena do presente, na sua fala para o doutor, temos uma ação “mostrada em devir contínuo”. Essa ação, referida várias vezes pelo termo “travessia” como cena inacabada, “poderia ser definida como o *vollkommen gegenwärtig*, o ‘completamente devindo’, com que Goethe e Schiller caracterizaram a *mimesis* do poeta dramático em oposição ao *vollkommen vergangen*, o ‘completamente passado’ do poeta épico” (HANSEN, 2007a, p. 68).

Desta forma, ao tomar a palavra em primeira pessoa durante todo o romance, o narrador não só se opõe à figura tradicional do narrador de viés realista (em terceira pessoa e onisciente), como instaura sua fala em uma situação dialógica. O romance não chega a ser um monólogo, mas também não é um diálogo. Esse jogo que transita e bagunça as formas “puras” de diálogo e monólogo configura-se como um entre-lugar— procedimento que permeia toda a obra — a começar pela tensão entre oralidade e escrita, que no texto rosiano é apropriação de uma e de outra, somando-se a outros pares, como, por exemplo, popular e erudito, arcaico e moderno, realidade e ficção etc. Esse entre-lugar é caracterizado nesta situação como um “diálogo pela metade”¹⁰.

Coutinho acredita que usando uma “situação dialogal”, mas dispensando a forma tradicional do diálogo, técnica essencialmente dramática, Rosa abandona o tom didático presente em “obras desse tipo (em que o narrador e o interlocutor são espelhos do próprio autor), mas mantém, por outro lado, a nota de intercâmbio social característica do diálogo platônico, cujo objetivo básico consiste em promover a busca pela verdade” (1993, p. 69). O crítico ressalta que ao usar a estrutura do diálogo, Guimarães Rosa chama a atenção para “a relação vital entre o homem e seu poder de discurso, revitalizando também, por conseguinte, a tradição oral da literatura” (1993, p. 69):

Riobaldo constrói sua própria personalidade através do discurso, e como este processo só se realiza na cena com o interlocutor, o espaço dessa linha narrativa assume a proporção de um **palco teatral** onde se representa o drama de uma existência. (COUTINHO, 1993, p. 75, realce meu)

Assim, Riobaldo representa o máximo dos conflitos e contradições, pois os pares de oposição, que mesclados e tensionados são dissolvidos no romance, não aparecem apenas nas suas ações e histórias, mas na sua própria representação. É interessante pensar em Riobaldo, este narrador dividido e pactário, sob o prisma colocado por Arrigucci Jr, que sugere que a

¹⁰ Expressão usada por Roberto Schwarz “Grande-sertão: a fala”. *A sereia e o desconfiado*. 1981, p. 38.

questão da mistura pode estar atrelada à ideia do demoníaco, uma das formas arquetípicas da divisão do ser (1994, p. 14):

Que herói é este, cuja interioridade o segrega da ação e o lança na aventura do conhecimento de si mesmo, enredando-o num labirinto demoníaco? Como é possível que isso se dê em pleno sertão brasileiro, fazendo-nos lembrar de coisas distintas e distantes, mas aí aproximadas: a velha teologia barroca do Mal, a imagem fáustica de Goethe ou de Thomas Mann, o herói problemático do romance? (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 9)

É esse narrador dividido, misturado, que ao tratar do tema “bem” versus “mal” implode com o maniqueísmo não fácil de escapar quando se trata e representa tal assunto. De acordo com Hansen, quando “Riobaldo identifica Deus e ser, o (não)-ser do Diabo é dominado por seu valor: não é seu oposto, como o maniqueísmo poderia fazer supor, mas um dos seus gêneros, também nomeado ‘O Outro’” (2000, p. 91). Desta forma, percebemos marcas de indeterminação e ambiguidade na fala de Riobaldo sobre Deus e o Diabo: “Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver” (GSV, 76).

Segundo Arrigucci Jr., “[t]udo é muito misturado, quando se fala do demônio” (1994, p. 14). Como observado pelo autor, um dos melhores casos do narrador Riobaldo, o do Aleixo das traíras ou de Pedro Pindó e seu filho Valtêi, são “narrativas em que a ruindade e a bondade se alternam entranhada e inexplicavelmente fundidas, como faces de uma mesma moeda” (1994, p. 14). Percebe-se então que a ambiguidade não faz parte apenas da personalidade do narrador, mas de toda a estrutura do romance. Ela é manifestada em diversos planos como no enredo, na linguagem, nas personagens, nas imagens. Galvão denomina essa ambiguidade de “a coisa dentro da coisa”, percebendo-a como um padrão dual recorrente: “tem-se o conto no meio do romance, assim como o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus” (1986, p. 13).

Assim, os opostos se chocam e se fundem nos diversos planos de ambiguidade, desconstruindo e relativizando inúmeras dicotomias, muitas já referidas, como medo/coragem, tristeza/alegria, masculino/feminino, violência/fé, poder/amor, sertão físico/sertão metafísico, arcaico/moderno, selvageria/progresso, Coluna Prestes/Coronelismo, lei/sistema jagunço, entre outras. A encenação destas dicotomias, misturadas e dissolvidas no romance, configura-se como amplo material que a crítica vem percorrendo, cada qual com seu

recorte e abordagem. Neste trabalho nos interessa perceber o conflito existente nestas dicotomias e como muitas delas movimentam e fabricam discursos de poder com suas retóricas demagógicas e preconceituosas.

Diferentemente do narrador irônico goethiano que expressa a contradição do projeto de formação através da autorreflexão, temos um narrador autorreflexivo que, em vez de denunciar ou legitimar o sistema de poder, nos mostra como se fabricam discursos de denúncia e de legitimação. Em *Grande Sertão: Veredas* tece-se uma grande teia onde as memórias de Riobaldo são entrecortadas por várias outras histórias, constituindo-se uma rede de fragmentos, de narrativas, de discussões estéticas, filosóficas e religiosas. O recurso linguístico de Rosa busca uma interpenetração de discursos em conflito, encenando múltiplas falas ideais, tanto eruditas como populares, entrechocando o sertão imaginário com ele mesmo e com a cultura urbana, com a imagem que ela faz do sertão:

Se a fala de Riobaldo unifica em seu movimento de fala a velha dicotomia litoral/sertão, emblema-matriz de outras dicotomias da mesma espécie com que o Brasil já foi pensado – e até hoje –, tal dicotomia vai sendo deslocada: pois em sua fala o doutor ilustrado está emudecido à força enquanto o discurso se apropria macunaimicamente das Luzes fazendo-as falar pelo avesso, nos efeitos de inépcia fingidíssima, seu lugar e interesses datáveis. A fala de Riobaldo efetua uma justaposição precária de discursos e versões logo pulverizada, porque, como a do Hermógenes, é torta entortada: também não se unifica como fala do “sertão” nem como fala da “cidade”, mas avança dividida, fazendo-as entrechocar-se. Assim, na enunciação, **Riobaldo teatraliza não só vários usos lingüísticos contraditórios de um sistema semiótico comum, mas também vários imaginários do Brasil**, como intenso fluxo de discursos tagarelas que se entredoravam: a violência do cangaço, coronelismo, relações do favor, progressismo, nacionalismo, Coluna Prestes, República Velha, restos carcomidos do liberalismo/conservadorismo do Império – e os imaginários todos do intelectual que, com redes interpretativas, tentou e tenta cercar o sertão de flores ou de arame farpado. Eles fracassam, na boca de papel de Riobaldo, como retóricas esvaziadas, pois o efeito da inépcia do contar é violentamente paródico das boas-intenções, dos planos de salvação nacional, do progressismo, do nacionalismo: o sertão furta-se, negaceia, e volta, resistente, em pedaços. (HANSEN, 2000, p. 191-192, realce meu)

Seguindo raciocínio análogo, Bolle observa que cada tipo de discurso é dialeticamente *atravessado* por outro tipo de discurso, desconstruindo radicalmente qualquer tipo de retórica. “Nenhum discurso tem a última palavra nessa obra que se encerra com o signo do infinito” (2004, p. 438).

Recuperando a ideia de formação, uma ideia “misturada” que traz tanto elementos da *Bildung* alemã, quanto da tradição ensaística brasileira, buscou-se na travessia de Riobaldo a

atenção para a formação de nosso país, para a evidenciação e desmontagem de diversos discursos. Em um país onde a palavra “formação” se coloca para tentar entender e analisar suas estruturas, Guimarães Rosa nos propõe uma “travessia” a fundo. Para se atravessar estes processos e mentalidades misturadas que constituem a nossa formação, para mergulhar nesse “mundo misturado”, nada melhor que as formas “misturadas” do autor.

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**... (GSV, 237, realce meu)

O teatro no meio do redemunho

De fato, o lugar ocupado pelo teatro em *Grande Sertão: Veredas* não é privilegiado e explícito como no romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Porém, ao longo deste capítulo, percebemos na crítica uma recorrente atenção aos elementos teatrais relacionados ou identificados no romance de Guimarães Rosa. Tais passagens estão em sua maioria relacionadas a trechos do romance com forte apelo dramático, como o “pacto” de Riobaldo, a questão do gênero e a percepção da apropriação pelo protagonista-narrador dos usos linguísticos e dos imaginários do Brasil. Retomo rapidamente alguns deles:

Pactos com o diabo **teatralizam** o poder (HANSEN 2000, p. 93, realce meu);

Riobaldo **teatraliza** não só vários usos linguísticos contraditórios de um sistema semiótico comum, mas também vários imaginários do Brasil (HANSEN, 2000, p. 191-192, realce meu);

[F]az-se por um monólogo em **situação dramática**, valendo-se de longos excursos de cunho épico (SCHWARZ, 1981, p. 38, realce meu);

Riobaldo constrói sua própria personalidade através do discurso, e como este processo só se realiza na cena com o interlocutor, o espaço dessa linha narrativa assume a proporção de um **palco teatral** onde se representa o drama de uma existência. (COUTINHO, 1993, p. 75, realce meu)

Como observado por Candido, na estrutura ambígua do romance de Rosa, “vemos misturarem-se em todos os níveis o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto” (2002, p.135). Na construção de seu protagonista-narrador, Guimarães Rosa ressalta o limite móvel entre o que é real e o que é invenção:

Rosa tem a imaginação de um **homem de teatro** que se recusasse a representar fatos, coisas, ações, objetos do movimento e que efetuassem o movimento mesmo, sempre alguém ou além da representação, escorrendo

além dos lados da moldura, sem forma e estilo adequados, interpostos entre o objeto designado e o movimento efetuado. [...] A linguagem de Rosa é operada pela diferença: reescreve a língua, além e aquém da estória narrada; ficção da ficção, pois, em que **a literatura de ficção é a ficção da literatura**, exploração de um campo de falas já anônimas que, no efeito de deslocamento, encenam o inexpresso do sentido. (HANSEN, 2000, p. 186-187, realce meu)

Dessa forma, o próprio narrador recorre ao teatro em seu discurso, evidenciando o ficcional na construção da realidade. Riobaldo percebe assim, os múltiplos papéis desenvolvidos e possíveis a cada ser e situação (realce meu em todas citações):

O teatral do mundo: um de estadela, os outros ensinados calados. Sempre sendo, em todo o caso, que Zé Bebelo me semi-olhava espreitado avulso, sob receios e respeito. (GSV, 381)

O pessoal corria, cumpriam; aquilo semelhava um circo, **bom teatro**. (GSV, 145)

Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um gelo. Só os olhos negavam. Vi – ele mesmo não percebeu nada. Mas, nem eu; eu tinha percebido? Eu estava me sabendo? Meu corpo gostava do corpo dele, **na sala do teatro**. (GSV, 198)

Vida devia de ser como **na sala do teatro**, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava. (GSV, 261)

Medonho e esquisito achei, que fosse para ter de matar completo Zé Bebelo. Como é que? Mas ele abria lugar demais, o perto demais, sobre **papel** que não era o pra ele, a meu parecer. (GSV, 381)

Sempre sei, realmente. Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteado, tem. Tem que ter. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa consequência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que **para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representante – sua parte, que antes já foi inventada, num papel...** (GSV, 500)

Considerando este último trecho de *Grande Sertão: Veredas*, percebe-se no discorrer paradoxal de Riobaldo que a “receita” do viver é “vivível mas não achável”, “como se

fôssemos atores inconscientes de nossa própria atuação, tateando a sequência dos acontecimentos” (GROKE, 2011, p. 33). Percebendo a distância da narração em relação ao narrado, onde o passado é reordenado no presente, Riobaldo percebe tudo como história, o que desestabiliza qualquer verdade. Dessa forma ele “recorre à representação, à ficção como simulação do real, consciente desta sua natureza de invenção, quando compara a necessidade desta referência a um roteiro teatral onde tudo estaria predefinido” (GROKE, 2011, p. 33).

Contudo, a escolha pela forma teatral utilizada na experimentação do grupo “grandesertão.br” dialoga não apenas com Goethe, que propõe em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* uma forma híbrida para o desenvolvimento da formação – o *médium* narrativo e teatral –, mas também com *Grande Sertão: Veredas*, onde acabamos de perceber uma recorrente importância dada a essa forma. A grande aprendizagem de Riobaldo, cujo desejo é definir e separar tudo, está justamente em descobrir que tudo é “muito misturado”, e para essa aprendizagem, o teatro se mostra como espaço propício para tal relativização e reflexão.

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... (GSV, 237)

Essa mistura que atinge não só a ação narrada, mas a própria forma de Riobaldo narrar (duvidando, questionando e se perdendo em sua memória) promove o questionamento da relação entre ficção e realidade; por isso a metáfora do teatro está em suas indagações. Além de questionar os limites da realidade e da compreensão racionalista, o teatro – representação e ficção, assim como a literatura – expõe metafórica e potencialmente contradições e paradoxos. E se, conforme Coutinho, *Grande Sertão: Veredas* “assume a proporção de um palco teatral onde se representa o drama de uma existência” (1993, p. 75), nesta dissertação buscar-se-á analisar a tentativa da leitura dramática em entender e discutir esse grande drama (político, social, existencial e linguístico) por meio da experimentação cênica.

As contradições e os discursos do poder e da violência encenados no romance são novamente encenados pelo grupo “grandesertão.br”. Essa dupla encenação reforça o caráter ficcional destes discursos, revelando-nos a sua construção. A desmontagem fica a cargo do leitor e, na encenação proposta pelo grupo, estende-se o problema aos participantes-atores e ao público. Buscou-se colocar para cada participante-ator, o duplo papel que coube a

Riobaldo: o de construir e desconstruir esses discursos pela ação e reflexão, já que “Riobaldo é simultaneamente ator na encenação dialógica e autor na história narrada na cena” (HANSEN, 2007a, p. 69). Experimentando através da língua, do corpo e da relação com outros participantes as contradições desses discursos, esses atores também poderão ser autores-críticos ao narrarem suas ações e experiências.

Desta forma, buscando o potencial que o teatro tem de viver e experimentar alternativas e papéis além da realidade imediata, o grupo “grandesertão.br”, em busca pela sua formação, teatralizou o romance de Guimarães Rosa sob a influência de experiências teatrais do mesmo século, no caso o teatro de aprendizagem de Bertolt Brecht.

2

Encenação da violência e prática do diálogo

Ah, vai vir um tempo, em que não se usa mais matar gente....

João Guimarães Rosa
Grande Sertão: Veredas

As contradições são a esperança.

Bertolt Brecht

Esse capítulo é motivado pela proposta da oficina “atores da violência – atores do diálogo”, do grupo “grandesertão.br”. A proposta, como já expressa o título, consiste em perceber, experimentar e analisar o discurso da violência com vistas à sua desconstrução. A discussão sobre a temática da violência será feita a partir de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, mas se ocupará principalmente de *Grande Sertão: Veredas* por este ser a matriz utilizada para a adaptação cênica. Dessa forma, o foco se encaminhará para a análise do funcionamento e das falas da leitura dramática. Partiremos assim para um recorte mais preciso: analisar o discurso da violência no texto da encenação. Pelo fato de o texto ter sido construído com fragmentos do romance de Guimarães Rosa, sua fortuna crítica será utilizada, porém em articulação com a adaptação cênica, que não deixa de ser também uma interpretação do romance.

A referência a Walter Benjamin será recorrente nesta ocasião, pelo fato de sua crítica conter uma profunda análise sobre a violência, sobretudo em seu ensaio “*Zur Kritik der Gewalt*” (1921), traduzido como “Crítica da Violência – Crítica do Poder” por Willi Bolle. Com essa adaptação do título na língua portuguesa, o autor buscou manter a ambiguidade do termo alemão *Gewalt*, sobre o qual o texto é construído, e que pode significar tanto “violência” como “poder”. Mesmo que o foco aqui utilizado não esteja na crítica benjaminiana da violência, não há como deixar de mencionar este ensaio em um trabalho que analisa discursos de poder e violência. Além disso, os conceitos desenvolvidos por Benjamin – como “alegoria”, “imagem dialética”, “passagem”, “estética do fragmento”, entre outros – mostram-se valiosos na crítica de *Grande Sertão: Veredas*¹¹ e consequentemente ajudam na análise da adaptação do romance. Esses conceitos não estarão presentes apenas na discussão da violência, mas também na discussão sobre a dinâmica do percurso cênico, isto é, as motivações da escolha de falas e cenas e da perspectiva geral da leitura dramática.

¹¹ Márcio Seligmann, Susana Kampff Lages e Willi Bolle são alguns dos críticos que fazem uma aproximação de Walter Benjamin ao romance *Grande Sertão: Veredas*.

Por fim, buscaremos entender como os referidos autores utilizaram o diálogo como meio de construção social alternativo à violência, discutindo desse modo possibilidades de como se fazer a passagem de agentes da violência a mediadores culturais, de “atores da violência” a “atores do diálogo”.

A violência

Mesmo que *Wilhelm Meister* tenha sido concebido pouco antes de 1789, seu texto foi reelaborado na época dos acontecimentos revolucionários na França, de modo que o romance não passou ao largo de tais acontecimentos. Porém, Goethe não encena a violência dos tempos de terror da revolução, mas faz presente em seu romance tendências humanistas da revolução burguesa. De acordo com Lukács, mesmo recusando os métodos da Revolução Francesa, Goethe não rejeita os seus conteúdos sociais e humanos: “sua fé na capacidade da humanidade de se regenerar por suas próprias forças, de romper por suas próprias forças os grilhões que uma evolução social milenária forjou, é mais forte do que nunca em sua vida” (2006, p. 594-5). O crítico acredita que a idéia educativa de *Wilhelm Meister* é a descoberta dos métodos com os quais se despertam essas forças adormecidas em cada indivíduo (2006, p. 595). Goethe busca portanto uma alternativa à ideia do violento confronto burguesia *versus* aristocracia almejando um *diálogo* entre as partes em conflito.

A desigualdade social, a violência e a falta de diálogo entre as classes representadas em *Grande Sertão: Veredas* permeiam não só os retratos narrados, mas a própria linguagem. A literatura de Guimarães Rosa, diferentemente da literatura engajada dos anos 30, “a todo momento testa o poder de representação e de inauguração da linguagem” (GAMA, 2006, p. 45). Sua experimentação linguística no uso de arcaísmos, neologismos, aproveitamento de elementos da oralidade, entre outros recursos, juntamente com aspectos de sua construção poética, resulta na ruptura da norma linguística culta brasileira, automatizada e carregada de vícios. Uma língua que cala a muitos e que produz distâncias muito maiores que a propriamente geográfica. A revolução política pretendida pela geração anterior deveria, para ele, começar pela língua.

Em *Grande Sertão: Veredas* quem fala é um ex-jagunço, um sertanejo, enquanto o doutor da cidade escuta. Quem fala é quem está sendo cada vez mais excluído num tempo de promessas, desenvolvimento e novidades. Segundo João Adolfo Hansen, o fato da representação culta no romance estar “emudecida”, “silenciada à força”, aponta para uma terceira personagem no texto, no caso, o leitor culto que,

presa das representações cultas/conflitivas do sertão (e do Brasil), agora também é neutralizado em sua expectativa ilustrada, e assiste aos avessos das falas, à emergência da fala que estava (e está, no real) muda; também pelos avessos, expõe-se sua mera particularidade cultural de um tipo de interpretação e/ou de expectativa. (2000, p. 48)

Para Marli Fantini, esse pacto ficcional instaurado desde o início do romance gera a desconfiança de que estamos sendo provocados por uma estética que corremos o risco de não compreender. “É o desafio de um novo começo, obrigando-nos a reformular valores éticos e indagações filosóficas” (2004, p. 276). A discussão à qual leva a situação narrativa criada por Rosa evidencia a falta de diálogo existente até hoje entre a classe dominante e os excluídos, fato não restrito ao sertão. Essa inversão de papéis revela a violenta arma de exclusão que é o domínio da norma culta pela classe dominante. A invenção linguística de Rosa denuncia uma desigualdade linguística atrelada a uma desigualdade social, tangida pelo poder de quem detém a *voz*, onde a elite dominante do português chamado e eleito padrão é quem dita forma e conteúdo dos discursos válidos. *Grande Sertão: Veredas* foi um choque para os leitores urbanos:

O pólo oposto da cultura literária, onde as pessoas cultas podiam, até então, ancorar seus sentimentos de superioridade, tinha sido abalado por um mestre da linguagem e da escrita. O desnível entre norma culta e “código restrito”, juntamente com o *gestus* discriminatório, foi reconstruído por Guimarães Rosa num nível superior. Medida pelo critério de sua obra, a “norma culta” não passa de um código restrito. O escritor aponta para a classe culta o instrumento com o qual ela, desde o início, dominava a instituição cultural: a autoridade da escrita. (BOLLE, 1994b, p. 283)

Tanto Benjamin quanto Rosa observaram em suas culturas a autoridade da escrita e o abuso de poder aí implicado. Benjamin percebeu o poder da escrita, verbal ou imagético, para a dominação das massas. O nazismo foi um exemplo desta aplicação no século de Benjamin:

Contemporâneo de um regime totalitário, Benjamin evoca os meios dos quais dispunha o Estado no século XIX para controlar seus cidadãos, deixando claro que o progresso técnico da escrita se volta contra eles. Controle através de um aparato burocrático todo-poderoso e onisciente e bombardeio por uma propaganda e publicidade onipresentes – essas duas forças ameaçadoras da escrita se complementam, além de serem constantemente aperfeiçoadas. (BOLLE, 1994b, p. 285)

Já no Brasil, a cultura letrada foi uma arma da colonização que extinguiu diversas culturas orais. A literatura criou aqui uma determinada identidade e destruiu uma outra. Conforme Candido, em “Literatura de dois gumes” (1987), se a literatura foi peça eficiente do processo de imposição cultural do colonizador, por outro lado, ela se revelou, no decorrer do tempo, também um instrumento crítico e de emancipação (1989, p. 163-180). O projeto dos modernistas no Brasil era subverter a literatura consagrada e questionar a autoridade da escrita. Rosa, através da imagem dialética do sertanejo como narrador, revela-nos muito de nossa identidade e dos nossos problemas. Riobaldo, enquanto raso jagunço, e todos os seus companheiros em que a voz é dada através de sua narração, pertencem ao meio dos rejeitados e excluídos da ilustração urbana, meio que, desde a colonização, foi calado sob a autoridade da escrita.

Mas, se por meio da linguagem e da situação narrativa se evidenciam grandes desigualdades e violências, nos atos narrados isso também é encenado. Através de Riobaldo podemos ver os discursos que sustentam uma estrutura social marcada pelo poder e violência em nosso país, o “sistema jagunço”. Essa expressão, utilizada pelo próprio Riobaldo – “É de ver que não esquentamos lugar na redondez, mas viemos contornando – só extorquindo vantagens de dinheiro, mas sem devastar nem matar – **sistema jagunço**” (GSV, 533, realce meu) – “sintetiza perfeitamente o complexo de violência e miséria, a história dos sofrimentos do povo, o poder arbitrário, a falta de justiça e a ausência de diálogo social” (BOLLE, 2009, p. 263).

Assim, o romance coloca em cena um sistema que mascara a imensa distância social entre a função de rasos soldados dos jagunços e os grandes proprietários, fazendo com que a mão de obra bélica acredite estar acima da pobreza de seu contexto social. O funcionamento dessa ideologia de ilusão é revelado por um protagonista-narrador que transita entre essas duas esferas:

Desenrola-se uma reflexão sobre o sistema de dominação que rege esse arranjo, por meio do recurso de fazer Riobaldo alguém que **transita entre as duas classes**. Pois, filho bastardo de fazendeiro, depois de ascender de peão a chefe de bando herdará três fazendas, desprendendo-se da camada subalterna. (GALVÃO, 2003, p. 42, realce meu)

Ao focalizar esse sistema, uma instituição no limiar entre lei e ilegalidade, Rosa representa o funcionamento das estruturas de poder no país, retratando não apenas um contexto específico, mas uma lógica mais ampla do poder. Para Benjamin, “todo poder enquanto meio é ou instituinte ou mantenedor de direito” (1977, p. 167) e a violência serve

com meio para mantê-lo. Segundo o crítico, uma vez que a violência é o meio e não o fim, existem mais dados para sua crítica” (1977, p. 160). Dessa forma, o sistema jagunço não representa apenas um fenômeno regional e datado, mas o funcionamento das estruturas atuais de nosso país. O objetivo de Guimarães Rosa, “assim como o de Benjamin, não é o de harmonizar o discurso do poder, mas mostrar o seu funcionamento” (BOLLE, 2004, p. 123). Deste modo, Rosa encena o funcionamento dos discursos de poder e violência no contexto da jagunçagem para desconstruí-los. Tal análise foi a motivação da oficina e leitura dramática. Na escolha das falas e do recorte, buscou-se a desmistificação da violência sem desdenhá-la: experimentando os discursos de violência e poder, inclusive os seus mecanismos de sedução, pôde-se desconstruí-los por meio do entendimento de sua construção. Para isso, o diálogo foi proposto como meio de reflexão, meio de que Goethe e Rosa, em contextos e de formas diferentes, utilizaram-se em seus projetos políticos e estéticos.

O diálogo

Tanto Goethe quanto Guimarães Rosa enxergaram o diálogo como um caminho alternativo à violência. Goethe buscou o diálogo entre as classes em conflito como alternativa à revolução. Esse projeto de “entendimento” foi qualificado por Benjamin de “utopia regressiva”, mas, segundo Bolle, “num sentido não necessariamente pejorativo, uma vez que tal utopia revelou-se, *a posteriori*, como uma crítica à prepotência da classe burguesa e à sua recusa de fomentar a emancipação das classes subalternas” (1997, p. 19). O desejo da geração romântica alemã do *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) de integração das classes sociais através do teatro, juntamente com o projeto de criação de um “teatro nacional”, defendido por nomes como Lessing e Schiller, ecoou no romance de Goethe. A busca de Wilhelm em eliminar as limitações da formação burguesa frente à formação aristocrática, juntamente com seu desejo de contribuir para a formação de um teatro nacional, mostram uma sintonia com tais aspirações.

Já a proposta de um diálogo entre as classes sociais em Guimarães Rosa pode ser percebido em sua dimensão linguística. Sua utopia artística e política é a invenção de uma nova língua, de acordo com sua convicção de que “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (ROSA, 1979, p. 14). O escritor reinventa o idioma brasileiro pela fusão de elementos linguísticos e culturais diferentes, visando superar a diglossia e fomentar o diálogo entre as classes sociais, contra o pano de fundo de um Brasil marcado por antagonismos sociais, violência e crime. Para Bolle, “a invenção rosiana do narrador e de uma nova

linguagem corresponde assim plenamente ao desafio do romance de formação: **ser um laboratório para o diálogo social**” (2004, p. 399, realce meu).

A situação narrativa de *Grande Sertão: Veredas* é uma encenação irônica da falta de diálogo entre as classes sociais. O monólogo em forma de diálogo de Riobaldo com um “doutor” da cidade coloca-nos o problema da segregação entre a fala culta da classe dominante e a fala popular por inverter ironicamente a situação habitual de autoridade discursiva. A desigualdade na sociedade brasileira é focada e questionada através de sua linguagem. Por meio da evidenciação das desigualdades na língua, ponto fundador de uma sociedade, nos são dadas ferramentas para perceber situações e processos criadores de violência linguística, política, social, psicológica e física; violência que atinge a todos, tanto os que querem assegurar o poder como os miseráveis que encontram nela uma arma de revolta ou sobrevivência.

Ao voltar a sua atenção para longe dos centros urbanos e das “inovações modernas”, no sertão de um país em crescimento, Rosa causa estranhamento nos leitores e produtores culturais da classe dominante, pois caminha em um sentido contrário às aspirações e perspectivas de uma época marcada pela busca da novidade, em que se aguardava ansiosamente o futuro e o cumprimento de sua promessa de progresso. Nesse contexto, aquelas pessoas que viviam distantes são negadas, rejeitadas, pois não teriam nada a dizer a esse novo Brasil que emergia. Porém, o autor não procura salvar os ideais de uma civilização que está se perdendo, nem estereotipa os sertanejos, mas percebe a humanidade nesse sertão calado e grandioso. Ele não só pesquisou a grande maioria de suas histórias no sertão, mas extraiu delas seus protagonistas, reconhecendo-os como “sujeitos da história”.

Ao recorrer a uma “nova linguagem”, Rosa nos mostra uma alternativa à sociedade que está se consolidando na era desenvolvimentista. Uma linguagem que busca o encontro das linguagens do “antigo” e do “novo homem” da cidade. Representando personagens coletivos e excluídos como vaqueiros, jagunços, romeiros, prostitutas, mendigos, doentes e loucos, o autor busca o caminho para novas possibilidades de uma verdadeira “troca de olhares” entre culturas. Dando voz e atenção a personagens que não encontram mais lugar na sociedade do progresso, indica um caminho para refletir a falta de diálogo provocada pelo totalitarismo da voz da elite e desmascarar as falas demagógicas em nome do povo, da periferia, do homem do campo, do rejeitado, a fim de construir um futuro que ao menos crie pontes sobre os imensos abismos culturais, relacionais, éticos e regionais criados pelos homens; pontes que possam comunicar os tempos e os homens:

A simplicidade de miúdos personagens do sertão abre a possibilidade de um novo e fértil diálogo entre culturas heterogêneas. E estas conversas entre homens de extração cultural, geográfica e social muito diversa [dão] lugar a uma reflexão sobre as possibilidades de transcender limitações. Os entraves materiais, sociais e culturais que formam o pano de fundo das narrativas roseanas tornam-se figuras das limitações humanas universais – da morte e do mal. (LAGES, 2002, p. 15)

Encenação da violência

Introduzido um panorama geral sobre a questão dos discursos da violência, poder e desigualdades sociais encenados no romance, partiremos para a discussão desses discursos nos fragmentos retirados do romance e adaptados para a encenação. Além de localizar esses fragmentos no texto, é preciso mostrar como e por que motivos eles foram escolhidos. Para isso, a oficina deve ser explicada com mais detalhes. Como a estrutura da encenação se baseou em elementos do teatro de aprendizagem de Brecht, precisaremos antecipar alguns de seus aspectos que serão aprofundados no capítulo seguinte. No mais, a questão da violência, por ser temática fundamental na elaboração e discussão dos participantes do trabalho teatral, será novamente analisada no próximo capítulo, mas relacionada à percepção da recepção e da prática teatral.

A perspectiva da encenação

Através do “sistema jagunço”, representado em *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa condensou numa grande metáfora a violência, a miséria e a injustiça social:

Ao representar um sistema de poder estreitamente vinculado ao crime e que funciona tanto no sertão quanto nas cidades, Guimarães Rosa traçou de forma visionária um retrato das tendências de criminalização na sociedade brasileira. (BOLLE e DALALIO, 2009, p. 222)

A percepção de que a miséria, a crueldade e a violência, antes atribuídas ao sertão (lugar sem lei, responsabilizado pelo atraso da nação), modifica-se ao dar-se conta de que esses elementos também estão nos centros urbanos. A massa dos marginalizados do “sonho do progresso” aumenta a cada dia, não restringindo-se ao sertão, mas constituindo as enormes periferias:

O labirinto da narrativa roseana, na qual entrecruzam-se ainda a abjeção e a grandeza, a miséria e a opulência, a barbárie e a graça, deu lugar a “sertões” urbanos que inspiram visões infinitamente mais

desalmadas. A visão da selva arruinada das grandes cidades.
(LAGES, 2002: 14)

É justamente neste espaço labiríntico da narrativa rosiana que Bolle percebe uma afinidade em termos de projeto literário entre o romance de Rosa e a obra das *Passagens* de Benjamin, pois ambas as obras “apresentam o espaço labiríntico de uma coletividade – metrópole, sertão – por meio de uma composição fragmentária, onde as ‘passagens’ ou ‘veredas’ constituem trilhas de informação” (1994a, p. 90). O texto da leitura dramática buscou trilhar algumas dessas “veredas-passagens”, para se discutir a questão da violência.

Como na obra das *Passagens* em que temos constelações de comentários e citações, podemos perceber no romance de Rosa uma constelação de falas que nos revela uma estrutura social complexa. A coletividade representada em *Grande Sertão: Veredas* é diferenciada em bandos, grupos e pequenos ajuntamentos. Dentre esses pequenos grupos temos ainda inúmeros personagens individuais, cada qual com o seu nome, perfil e geralmente donos de uma fala. Temos então uma apresentação labiríntica da sociedade sertaneja. Segundo Bolle, “o monstro escondido no labirinto, mantido a distância e temido pela camada dominante, esse grande desconhecido, que costuma ser resumido com a palavra abstrata ‘o povo’, é o protagonista secreto de *Grande Sertão: Veredas*” (2004, p. 394-395).

Para o crítico, é o *topos* da autoridade da escrita que rege conceitos benjaminianos como “alegoria”, “imagem de pensamento”, “imagem dialética” e “passagem”, conceitos que ele utiliza como “meios heurísticos para trazer à tona determinados teores de *Grande Sertão: Veredas*, ligados a uma estética do fragmento urbano” (1994a, p. 82). Percebe ainda dois movimentos dialéticos expressos no título do romance, um de “valorização” e outro de “desvalorização”, procedimentos que definem basicamente a alegoria. “Grande Sertão” expressa a valorização, a história idealizada dos jagunços estilizada nos moldes do romance de cavalaria. Em contrapartida a esse discurso heroico, temos as “veredas”, perspectiva que, além de revelar a retórica grandiloquente e vazia desse discurso, promove o questionamento da idealização da violência.

Esse movimento de valorização e desvalorização é realizado pelo protagonista-narrador Riobaldo que ao narrar sua história indaga sobre o universo violento de guerras e batalhas vivenciado por ele. A “fala dos humildes” mencionada por Bolle, constitui-se como uma grande rede que acompanha todo o trajeto de Riobaldo. Essa imensidão de falas sertanejas

espalhadas pelo romance¹², demonstram uma autonomia desses discursos. Segundo Hansen, “pela primeira vez, em *Grande Sertão: Veredas* falam as linguagens do mato, sem mediação de narrador ilustrado que, na ficção brasileira, sempre usurpou o lugar de fala do sertanejo” (2000, p. 191).

Foi justamente essa perspectiva mais rasteira das “veredas” que foi escolhida para a adaptação dramática. O leitor do romance, ao montar os fragmentos de discursos de poder espalhados pelo texto, obtém uma imagem da estrutura política e social do país. Esse foi o impulso da montagem cênica, mas na adaptação teatral precisou-se selecionar os trechos do romance, privilegiando os mais significativos e que dessem conta de revelar a violência em suas diferentes manifestações: poder, demagogia política, crueldade, miséria etc.

Fundamentos estéticos e teóricos do trabalho teatral

A explicitação dos fundamentos teóricos do grupo foi se dando paralelamente à experiência prática. O distanciamento permitido na ocasião desta pesquisa, visto que o grupo encerrou suas atividades práticas¹³, e o material audiovisual de registro das aplicações deixado trouxeram a possibilidade de levantar e aprofundar os fundamentos estéticos e teóricos da oficina e analisar sua recepção. Quando digo recepção, refiro-me principalmente aos seus participantes e, em alguma medida, também ao público que presenciou a leitura dramática.

A proposta consistia na busca da compreensão do fenômeno da violência através da leitura dramática de um episódio adaptado de *Grande Sertão: Veredas*. A oficina então se dividia em três momentos. No primeiro, os participantes experimentavam as falas do texto da adaptação cênica, trabalho este sempre feito com reflexão e discussão durante o processo de desenvolvimento de seus personagens. No segundo momento, havia a apresentação pública da leitura dramática e, por último, a discussão entre os participantes da oficina e o público.

A alta qualidade estética com que o romance encena os discursos de poder e violência foi decisiva para se discutir a violência através do teatro. Ao menos três elementos estéticos

¹² De acordo com Bolle são mais de 1.300 falas em discurso direto e muitas outras em discurso indireto (2004, p. 398).

¹³ Friso que o término é prático, uma vez que a análise da recepção do trabalho teatral, juntamente com os fundamentos estéticos e teóricos que ele levantou, está sendo realizada nesta pesquisa. Além disso, o professor Willi Bolle realiza atualmente um trabalho cênico baseado no mesmo método usado pelo grupo “grandesertão.br”, mas sobre os romances do escritor paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979) em Belém com professores e alunos do Ensino Médio. Sem contar os casos de professores que participaram da oficina e relataram a continuidade do trabalho com seus alunos, tanto com o romance abordado pelo grupo, como com outros textos e autores.

do romance foram fundamentais para a realização do trabalho cênico. Mesmo que eles já tenham sido expostos desde o primeiro capítulo, por constituírem material muito rico de análise na crítica de *Grande Sertão: Veredas*, retomo-os:

(1) O fato de a violência ser também um elemento interno de Riobaldo. Todos os discursos de poder e violência encenados no romance são vividos, criticados e desmontados por ele, através de sua condição de protagonista-narrador. Como mencionado anteriormente, a oficina buscou colocar para cada participante-ator o duplo papel que coube a Riobaldo: o de construir e desconstruir esses discursos pela ação e reflexão. Dessa forma, o trabalho teatral desempenhou a função de *medium* de diálogo com a violência, a fim de entender a sua construção abrindo caminhos para sua desconstrução. A construção deste protagonista-narrador reflexivo utiliza ainda um recurso atribuído a Brecht, o distanciamento:

[V]ale assinalar também a presença de um recurso, que põe em xeque com frequência a estrutura tradicional do drama, desempenhando, por conseguinte, uma função eminentemente crítica – **o distanciamento brechtiano**. Tal recurso, que consiste em quebrar a ilusão criada pelo teatro (ou pela arte em geral) por meio da introdução frequente no texto de comentários, julgamentos, ou observações indicadores da presença do narrador, é um elemento da estrutura do *Grande sertão: veredas*, correspondente a toda uma sublinha que foi chamada de metalingüística, e é graças, em parte, **ao uso desse elemento que se torna possível para o narrador questionar não apenas toda a sua vida como jagunço, mas ainda o próprio ato de narrar e a técnica empregada para a narração**. No romance de Guimarães Rosa, o narrador, como afirma Bruyas, se recusa a ‘atingir o leitor por **processos ilusionistas**, tentando dar a impressão de que ele se acha diante da própria vida’, e estabelece, em consequência, uma **perspectiva altamente crítica que o induz a pensar e a participar de sua travessia pela linguagem**. Assim, se de um lado o narrador se serve, conforme já demonstramos, de uma série de **elementos dramáticos que poderiam dar ao leitor a impressão de ser mero espectador de uma representação**, de outro, efetua uma ruptura desse processo ilusionista, e produz um tipo híbrido de obra que é, acima de tudo, crítico, no sentido mais profundo do termo. (COUTINHO, 1993, p. 82, realce meu)

Muitos aspectos do teatro de aprendizagem do dramaturgo foi utilizado na construção da oficina teatral, justamente pelo seu caráter reflexivo e crítico, além de ser uma proposta que aposta na autonomia e na aprendizagem através do teatro. Sublinhando esse recurso no romance de Rosa, Coutinho aproxima os dois autores que foram a base para a oficina teatral, tocando justamente nos pontos mais caros à proposta do grupo: revelação da ilusão, reflexão e

participação crítica do leitor. Isso se reflete no próprio ato de adaptar o romance, pois segundo Brecht, a adaptação é um procedimento de autonomia e crítica¹⁴.

(2) A situação narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, problematizada anteriormente, interpretada como encenação irônica da falta de diálogo entre as classes sociais em um país de profundos contrastes sociais.

(3) A construção de Riobaldo como um jagunço letrado que abandona seu caminho inicial de professor para mergulhar no violento universo da jagunçagem. Com isso “transmite um tipo de conhecimento do universo das paixões do indivíduo – medo, amor e coragem – e da estrutura política e social do mundo que, dessa forma, não é ensinado em nenhuma escola” (BOLLE, 2009, p. 267).

Dinâmica do trabalho teatral

O trabalho teatral do grupo “grandesertão.br” é composto por três etapas: a oficina, a leitura dramática e o debate entre os seus participantes e o público. Na maioria dos casos, a oficina durou cerca de três horas e foi seguida pela apresentação pública da leitura dramática, com duração aproximada de 25 minutos. O tempo para o debate variou muito conforme a disponibilidade do local apresentado e o ânimo dos envolvidos. Ele chegou a ser quase ausente em Lingen (Alemanha) e durou mais de uma hora em Stains (França). Mas, na maior parte dos lugares, o debate tomou entre vinte e quarenta minutos. É importante frisar que esse tempo é referente apenas ao debate com o público, pois as discussões entre os participantes ocorreram, na maior parte das vezes, intensamente também durante a oficina. Passarei agora a explicar mais detalhadamente o seu funcionamento.

O objetivo geral do trabalho cênico era exposto aos participantes primeiramente pelo título da oficina – “atores da violência – atores do diálogo” – e uma breve introdução ao romance *Grande Sertão: Veredas*, onde é destacado o episódio que será encenado. Após essa breve apresentação os participantes eram convidados a falarem sobre suas eventuais experiências ou reflexões ligadas à violência de um modo amplo. O próximo passo visava motivá-los a participar ativamente da leitura dramática, escolhendo um dos papéis de jagunços ou a participação no coro.

Com um total de doze apresentações, a diversidade de público e participação foi considerável. A oficina foi aplicada não só em contextos sociais distintos, mas em três línguas

¹⁴ A questão do procedimento de adaptação será aprofundada no próximo capítulo, pois foi tema do debate entre alguns participantes da oficina, além de ser um ponto interessante do pensamento brechtiano.

e culturas diferentes: Brasil, França e Alemanha¹⁵. Assim, é natural que o trabalho tenha sofrido modificações devido às diferenças de cada grupo de participantes que conduziu a encenação e a discussão. Uma modificação importante na estrutura da oficina ocorreu em Lingen, na Alemanha. Mesmo com um complexo e rico resultado estético alcançado pelos participantes do coro, muitos não receberam bem o trabalho¹⁶. Perante às críticas recebidas, o grupo resolveu deixar a proposta mais clara.

Um dos pontos que se acreditou ser frágil era a distribuição dos papéis de jagunços. Com a mudança, essa distribuição se tornou mais complexa: as falas dos jagunços, que antes eram apenas lidas para que os participantes as escolhessem, passaram a ser divididas em tipos. Com essa explicação mais detalhada, o universo dos jagunços tornou-se mais acessível e, conseqüentemente, escolha e criação dramática das personagens foram facilitadas. As falas foram classificadas então em cinco tipos¹⁷:

1. A definição mais direta do ser jagunço, representado por personagens como Jõe Bexiguento, Rodrigues Peludo e João Concliz: “Jagunço é isso: comer, beber, apreciar mulher, brigar e fim final” (Rodrigues Peludo);
2. O prazer pela violência, representado por Valtêi, Sidurino e Firmiano: “Eu gosto de matar... O que babejo vendo, é sangrarem galinha ou esfaquearem porco...” (Valtêi);
3. A sensibilidade, representada por Alaripe e Joé Cazuzo: “Eu tenho receio que me achem de coração mole; tenho pena de toda criatura de Jesus...” (Alaripe);

¹⁵ Em ordem cronológica, cito os eventos e lugares onde ocorreu a oficina: Semana Rosiana de Morro da Garça, Minas Gerais (janeiro de 2004); III Congresso Internacional Guimarães Rosa, Pontifícia Universidade Católica, Belo Horizonte, Minas Gerais (agosto de 2004); Instituto Goethe, São Paulo (setembro de 2004); Escola Florestan Fernandes, Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, Guararema, São Paulo (maio de 2005); Virada Cultural, Oca - Parque do Ibirapuera, São Paulo (novembro de 2005), Colégio Visconde de Porto Seguro, São Paulo (novembro de 2005); Congresso de Pedagogia Teatral, Lingen, Alemanha (novembro de 2005); apresentação com alunos do Instituto Latino-Americano da Freie Universität, cinema Babylon, Berlim, Alemanha (dezembro/2005); Théâtre Studio, Stains, França (dezembro de 2005); Université Paris IV – Sorbonne, Paris, França (dezembro de 2005); Evento “Mire e Veja: O sertão está em toda parte. Leituras e percursos e *Grande Sertão: Veredas*”, Casa de Cultura de São Bernardo do Campo, São Paulo (setembro de 2006) e Colégio Leonardo da Vinci, Osasco, São Paulo (outubro de 2006).

¹⁶ No capítulo seguinte, onde a recepção será tratada, o trabalho e a recepção em Lingen será analisados mais detidamente.

¹⁷ Apenas as falas mais representativas estão aqui, sendo que o roteiro completo da leitura dramática encontra-se anexado ao fim desta dissertação. Essa tipologia foi um recurso encontrado para uma melhor aplicação da oficina. Alguns fragmentos do romance foram atribuídos como fala a outros personagens e alguns personagens que não são jagunços no romance foram apresentados assim na encenação. Isso será expicitado a seguir, quando analisaremos todas as falas da leitura dramática.

4. A explicação que jagunços como João Bugre e Simião dão ao público sobre outros personagens: “Este é seô Habão... É dono de gado e gente” (Simião);
5. A crítica ou denúncia, representadas por Juvenato e Adalgizo: “Seô Habão está cobiçando a gente para escravos!” (Adalgizo);

Além desses, temos as vítimas do “sistema jagunço” representadas pelo menino Guirigó e o Catrumano – “Tirei não, nada não... Tenho nada... Tenho nada...” (menino Guirigó) –, e dois personagens individuais, o demagógico Zé Bebelo, que no romance ora comanda a caça aos jagunços, ora é o chefe destes, mas que na encenação aparece entre os “rasos jagunços” – “O que imponho, é se educar e socorrer as infâncias desse sertão” –, e Guimarães Rosa, incorporado na cena como jagunço com a seguinte fala: “País de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias...”.

Esses diferentes tipos revelam uma diversidade social bastante ampla. Ao classificarmos os jagunços em tipos, por meio de suas falas, definimos a sua função, revelando a esfera coletiva do personagem individual. Esse recurso ao qual recorreu o grupo pode ter tanto uma identificação com Brecht – demonstrando uma coerência com o dramaturgo que inspirou o método da oficina dramática –, como com o próprio Guimarães Rosa – autor do romance adaptado. Segundo Bornheim, Brecht utilizava com frequência o recurso da tipificação por influência do expressionismo:

Para Brecht, o **tipo liga-se sempre à dimensão social do personagem, procura definir a sua função**, e nunca cede a uma generalidade abstrata ou alegórica; estamos, portanto nos antípodas do expressionismo, em que a tipificação esconde ou evidencia a dissolução da personalidade, o seu esvaziamento, em nome de uma generalidade ou nem disso. (1992, p. 365, realce meu)

Já Guimarães Rosa desenha em toda a sua produção uma ampla esfera social com personagens coletivos. Em *Grande Sertão: Veredas*, o autor apresenta um rico retrato coletivo do universo dos jagunços. Por volta da metade do romance, na melhor fase de integração de Riobaldo ao bando chefiado por Zé Bebelo, ele apresenta mais de oitenta companheiros de jagunçagem por seus nomes, habilidades, fisionomia, peculiaridades etc., além de continuar a apresentação de mais outros trinta e poucos jagunços só pelo nome (GSV, 451-2). Com esse retrato, Rosa mostra

a variedade de tipos humanos, sua adaptação ao meio, sua condição social, pedaços de sua história, seus conhecimentos, suas habilidades e funções no grupo, temperamentos e formas de afetividade, desejos, necessidades,

privações, crenças, em suma: **um quadro da cultura, da mentalidade e do tipo de sociabilidade**. (BOLLE, 2004, p. 296, realce meu)

Dessa forma, a invenção dessa tipologia como método de apresentação dos jagunços da leitura dramática trouxe mais informações sobre o universo que se pretendia representar no palco. Escolhidos os papéis, inclusive do coro, era realizada uma leitura conjunta do referido coro que, além de integrar os participantes no grupo, proporcionava uma primeira aproximação da proposta da oficina, um mergulho inicial no universo da violência, através do prazer coletivo suscitado pelo texto ficcional. Em seguida, havia uma familiarização do espaço com propostas de exercícios físicos e vocais, visando a experimentação dos papéis de cada participante. Enquanto isso, o coro também testava no corpo e na voz o seu texto. Depois, divididos em três grupos, cada qual orientado por um dos integrantes do “grandesertão.br”, os participantes mostravam o resultado de suas pesquisas. Passava-se então para o ensaio da ordem de entrada em cena e da coreografia (o lugar que cada um dos participantes ocuparia no espaço), esquematizada da seguinte forma:

CENÁRIO

J. Cazuzo	Zé Bebelo	HERMÓGENES	Alaripe	Juvenato	João Bugre
HABÃO	J. Concliz	Sidurino	R. Peludo	Catrumano	Adalgizo JGR
Guirigó	Simião	Valtêi	RIOBALDO	Bexiguento	Firmiano

PÚBLICO

Verificadas as condições técnicas (projetores, iluminação, acústica etc.), ocorria um ensaio geral ao qual se seguiam a apresentação e o debate entre os participantes e o público. O debate configurava-se como o segundo momento da oficina, aquele em que se procurava provocar a transformação dos “atores da violência” em “atores do diálogo”.

Leitura dramática de um episódio de *Grande Sertão: Veredas*

A encenação, ou leitura dramática, visto que os participantes podem ler as falas se não estiverem seguros, é conduzida por um trio diretor composto pelo professor Willi Bolle e dois alunos da faculdade de Letras (FFLCH-USP)¹⁸ que coordenam a oficina e que participam da encenação. Os personagens que compõe o trio-diretor são: Hermógenes, chefe do bando na encenação; seô Habão, grande proprietário; e Riobaldo, o protagonista-narrador do romance.

¹⁸ Maira Fanton Dalalio no papel de Hermógenes e Henrique de Toledo Groke ou Fernando Siedschlag que se alternaram no papel do seô Habão.

A montagem é interativa: dezesseis participantes são estimulados a interpretar jagunços com falas que traduzem o mundo do crime e da miséria.

Projeta-se quando possível um pequeno texto que localiza onde se passa a ação, apresentando as personagens e mostrando o teor dessa atmosfera: “Um bando de jagunços, comandado pela figura diabólica do Hermógenes, e tendo em seu meio o protagonista-narrador Riobaldo, chega à fazenda do latifundiário seô Habão”¹⁹.

Na cena, os jagunços eram chamados pelo capataz Hermógenes em três grupos (5, 5 e 6 na ordem de entrada) e marcados simbolicamente como gado. Isso ocorre através da ostentação de um ferro de marcar boi por seô Habão e do fato de o Hermógenes colar em seguida uma etiqueta com um símbolo na testa de cada jagunço. Este símbolo, semelhante às letras VAB, retirado da ilustração de Poty para a capa de *Grande Sertão: Veredas*, é “um signo esotérico representando a constelação de Capricórnio, que designa um lugar na zona tórrida, para não dizer “o inferno feio deste mundo” (BOLLE e DALALIO, p.126)²⁰.

Após marcá-los, o capataz empurra os jagunços dando ordens para que eles cumprimentem o fazendeiro e se agachem em seus lugares. Através da personagem Hermógenes, o componente do trio-diretor dita o ritmo da cena e organiza o palco. Ele repreende os jagunços que não se agacham, manda que cumprimentem adequadamente o seô Habão e exige silêncio quando necessário. Durante a cena, ele chama os jagunços individualmente para que estes falem ou leiam seu pequeno texto. O texto é experimentado pelo jagunço até a chamada do próximo ou até a agressiva interrupção do Hermógenes para que ele ou seô Habão possam falar o seu texto.

Em contrapartida à atuação das falas individuais de jagunços, existe o “coro dos jagunços”. Esse texto coletivo se manifesta em três momentos da encenação em uma progressão marcada pela transformação de seu sujeito que parte de *eles*, passa por *eu*, e termina em *nós*. O coro pode ser interpretado tanto pelos jagunços em cena, como por um outro grupo, quando se tem um número grande de participantes.

As falas: do romance à leitura dramática

Os fragmentos de falas retirados do romance para a encenação constituem um recorte que pretende mostrar a formação do banditismo em um ambiente social, econômico e político de violência, exclusão e miséria, onde a lei e o crime se confundem, universo que podemos

¹⁹ Caso não se dispusesse de retroprojetor no local, o texto introdutório era dito.

²⁰ Mais referências sobre o desenho em Bolle, 2004, p. 60.

sincretizar pela expressão “sistema jagunço”. Na cena, temos a chegada de um bando de 16 jagunços chefiados pelo capataz Hermógenes à fazenda de seô Habão. Analisaremos as falas desses personagens evidenciando que a adaptação partiu de *Grande Sertão: Veredas*, e que as falas foram desenvolvidas e modificadas. Trataremos então das falas dos jagunços, do fazendeiro Habão, do seu capataz e chefe de jagunços Hermógenes e da fala coletiva do coro²¹.

As breves falas dos jagunços, entre eles a do protagonista-narrador Riobaldo, são observações lacônicas sobre suas condições de vida, enfatizando o prazer pela violência em diversos níveis. Temos então falas que demonstram o gosto pela crueldade, revelam a demagogia ao tratar da miséria, demonstram conformismo ou arrependimento, explicitam a miséria, denunciam a exploração, e falas como a de Riobaldo, que expressam reflexões sobre a violência e marcam sua ascensão de raso jagunço a fazendeiro em uma possível traição. Em meio as falas dos jagunços, temos as falas do Hermógenes e de seô Habão que expressam a mentalidade do poder e que, juntamente com a fala de Riobaldo, servem para conduzir a cena e localizar o episódio. A fala do coro proporciona uma imagem coletiva do ambiente de miséria e violência encenado. Com essa fala, espera-se envolver neste universo todos os presentes: os participantes e o público.

As falas que conduzem o episódio recortado

A breve cena da leitura dramática compõe-se de um episódio de *Grande Sertão: Veredas* e de falas e elementos também extraídos do romance, com o intuito de introduzir de forma concisa o universo ali retratado. Focaremos agora nas falas da leitura dramática que se situam no episódio recortado do romance, o qual narra o encontro de um bando de jagunços com o fazendeiro Habão.

No romance, esse bando é chefiado por Zé Bebelo, mas na encenação o chefe é o Hermógenes. Ao longo do romance são retratados diversos chefes jagunços, cada qual com sua personalidade. Temos Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Sô Candelário, Joãozinho Bem-Bem, Titão Passos, Ricardão, Hermógenes, Zé Bebelo e Riobaldo. Com a escolha do Hermógenes como o chefe na encenação procurou-se abranger as várias facetas dos chefes: o poder, o interesse político, o temor que causam, a coragem, a sedução com que atraem os jagunços para suas guerras e uma característica que este personagem cumpre como nenhum outro no

²¹ A organização da análise que se seguirá impossibilita o tratamento das falas em sua ordem cênica. Portanto, vale a pena conferir o roteiro completo da oficina (anexado ao final da dissertação), onde é possível ver o momento em que cada fala acontece, inclusive os momentos de intervenção do coro.

romance: o gosto pela maldade e crueldade. Procurou-se assim representar o lugar da maldade e do poder na figura do chefe Hermógenes que, além de se contrapor aos “simples sertanejos”, na leitura dramática se torna capataz de seô Habão.

O fazendeiro Habão, como no romance, é o representante de uma classe abastada cujas ambição e possessividade sobre seu patrimônio revelam uma mentalidade fria e brutal. Diferentemente do poder do Hermógenes, que se realiza pelo medo e a crueldade, o poder do fazendeiro se realiza pela riqueza. Já Zé Bebelo, mesmo que tenha sido retirado do cargo de chefe na encenação, o aspecto “politiqueiro” e demagógico de seu discurso aparece em parte na fala do chefe Hermógenes, mas principalmente se realiza através de sua própria fala, dita na encenação por ele mesmo, todavia como jagunço e não como chefe.

A escolha do episódio, dentre tantos outros do romance, deu-se pelo contraste social ali exposto entre o fazendeiro, grande proprietário de terras, e os jagunços, que nada possuem. O bando fica sabendo da existência da fazenda de seô Habão quando estão vagando pelos “fundos fundos” (GSV, 398) do sertão, rumo ao povoado do Sucruiú, um lugarejo miserável próximo à fazenda, infestado pela “peste da bexiga preta” (GSV, 401). Chegando perto do povoado, os jagunços são recebidos pelos “catrumanos”, como Riobaldo chama os homens que interpõem-se no caminho: “homens reperdidos sem salvação”, “dôidos”, (GSV, 400), “molambos de miséria” (GSV, 399), “catrumanos do sertão. Do fundo do sertão” (GSV, 406). Segundo Bolle, esses catrumanos são figuras alegóricas da Miséria e da Morte (2004, p. 425). Um deles, empunhando uma foice, saúda o chefe Zé Bebelo e tenta evitar que passem pelo Sucruiú, onde os habitantes estão doentes:

– “**Ossenhór uturje**, mestre... Não temos costume... Não temos costume... Que **estamos resguardando essas estradas...** De não vir ninguém daquela banda: **povo do Sucruiú, que estão com a doença, que pega em todos...** Ossenhór é grande chefe, dando sua placença. Ossenhór é Vossensenhoria? **Peste de bexiga preta...**” (GSV, 401, realce meu)

Esse personagem foi transposto para a leitura dramática como o jagunço Catrumano e teve sua fala condensada: “Ossenhór utúrje, a gente estamos resguardando essas estradas: o povo do Sucruiú, que estão com a doença, que pega todos, peste de bexiga preta...” (LD)²².

²² A partir dessa primeira citação da leitura dramática, utilizarei a sigla LD para referenciá-la. Pelo fato de o roteiro ser curto (por volta de três páginas) e não ter uma formatação fixa, a citação seguirá sem indicação da página.

Sem se importar com o aviso, Zé Bebelo dá ordem ao bando para seguir em frente. O bando chega à fazenda de seô Habão, homem pragmático que lida com a miséria e a doença sob uma perspectiva econômica. A narrativa de Riobaldo reproduz sua fala:

– “**A bexiga do Sucruiú já terminou. Estou ciente dos que morreram: foram só dezoito pessoas...**”

E o que indagou foi se eu soubesse se tinham feito muitos estragos nos canaviais. – “... O que eles deixaram em pé, e que lobo ou mão-pelada não roeram, sempre há-de dar uns carros, se move moagem...” Agora ele conservava os olhos sem olhar, num vagar vago, circunspecto, pensava aqueles capítulos. Disse que ia botar os do Sucruiú **para o corte da cana e fazeção de rapadura. Ao que a rapadura havia de ser para vender para eles do Sucruiú, mesmo, que depois pagavam com trabalhos redobrados.**” (GSV, 431, realce meu)

Essa perspectiva econômica e exploradora é realçada na encenação em duas falas do fazendeiro aos jagunços em cena:

Vou precisar de vocês para capinar e roçar, e colher... (LD)

A bexiga do Sucruiú já terminou. Morreram só 18 pessoas...

Vou botar vocês para o corte da cana e fazeção de rapadura. A rapadura vou vender para vocês. Depois vocês pagam com trabalhos redobrados... (LD)

O fragmento do romance usado para a primeira fala de seô Habão na encenação está localizado num trecho logo adiante. Com a falta da mão de obra na agricultura, devido às mortes e fugas do vilarejo, Riobaldo percebe os planos do fazendeiro para com ele e seus companheiros jagunços:

E espiou para mim, com aqueles olhos baçosos – aí eu entendi a gana dele: que nós, Zé Bebelo, eu, Diadorim, e todos os companheiros, que a gente pudesse dar os braços, para **capinar e roçar, e colher**, feito jornaleiros dele. Até enjoei. Os jagunços destemidos, arriscando a vida, que nós éramos; e aquele seô Habão olhava feito o jacaré no juncal: **cobiçava a gente para escravos!** (GSV, 431, realce meu)

Nesta passagem se revela um outro lado do jagunço. Há um questionamento da idealização destes homens vistos como guerreiros, corajosos, empenhados em guerra justa, acima da lei e acima das diferenças sociais, mas que na realidade afirmam-se pela violência. Em trecho anterior, Riobaldo expressava sua percepção da verdadeira condição do jagunço: “O que me dava a qual inquietação, que era de ver: conheci que fazendeiro-mór é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório” (GSV, 429).

Aqui se evidencia a situação social do jagunço. De acordo com Bolle, nesse momento nasce uma nova forma de consciência, que é histórica e social:

Vem à tona o caráter fantasmagórico da condição de jagunço – até então encoberto pela romantização e retórica. Riobaldo se dá conta de sua situação social verdadeira. Se deixasse as armas nesse momento, não seria mais que um simples peão, recaindo no anonimato da plebe rural. (1994a, p. 91)

Porém, na encenação essa percepção de Riobaldo é adaptada para uma fala de denúncia, dita pelo jagunço Adalgizo: “Seô Habão está cobiçando a gente para escravos! ...” (LD). Adalgizo é um jagunço existente no romance e ganhou essa fala na leitura dramática para se reservar a Riobaldo o caráter reflexivo e não atribuir a ele falas demais, o que poderia contrastar quantitativamente com os outros jagunços em cena. Deixou-se assim o tom de denúncia para Adalgizo e utilizou-se uma outra fala de Riobaldo, ainda presente no contexto do episódio recortado do romance, para expressar seu caráter reflexivo. No meio do caminho entre o miserável povoado do Sucruiú e a fazenda do rico seô Habão, é que as “perspectivas para os simples sertanejos se reduzem à opção de servirem um chefe de jagunços sonhando com uma carreira política, ou um fazendeiro que os explora. Em ambos os casos não passam de ‘material humano’” (BOLLE, 1994a, p. 92). Isso é expresso por Riobaldo no seguinte trecho: “que é que eu era? **Um raso jagunço atirador, cachorrando por este sertão**” (GSV, 420, realce meu).

Essa indagação de Riobaldo é colocada em cena acrescida por uma outra passagem do protagonista-narrador; cujo contexto é o momento em que ele se sente integrado ao bando de jagunços: “Com os casos, que todos iam contando, de combates e tiroteios, perigos tantos vencidos, escapulas milagrosas, altas coragens... Aquilo, era uma gente. **Ali eu estava no entremeio deles**, esse negócio” (GSV, 201-202, realce meu). Na leitura dramática a fala se torna: “E eu aqui, no entremeio deles... Afinal, o que é que eu sou? Um raso jagunço atirador, cachorrando por esse sertão...” (LD).

Mantendo a sequência da história no romance, Riobaldo, ao vislumbrar e temer a condição do jagunço provisório e não admitir ser visto como escravo, decide falar com seô Habão (GSV, 432), diálogo reproduzido fielmente em cena:

Riobaldo: Duvidar, seô Habão, o senhor conhece meu pai, fazendeiro Senhor Coronel Selorico Mendes, do São Gregório?!

Seô Habão: Dou notícia... Dou notícia... (LD)

Na leitura dramática esta cena se configura como uma traição. Riobaldo se coloca acima dos colegas jagunços, tanto pelo fato de se levantar do meio deles para falar no mesmo plano com seô Habão, como pela fala em que revela ser filho de um grande proprietário. No romance, a “traição” é melhor desenvolvida. Riobaldo até esse momento não havia dito para ninguém que era filho de fazendeiro, pois foi justamente a descoberta de que seu padrinho Selorico Mendes era seu pai que o fez fugir de casa.

No romance, pouco antes de decidir falar com Habão, Riobaldo começa a se interessar pelo poder que poderia lhe trazer o pacto com o diabo, uma possível forma de ascender daquela provisória condição de raso jagunço. Quando Riobaldo faz o pacto, ele se torna chefe dos jagunços. Para Bolle, esse recurso, longe de ser um ato individual, é um desejo coletivo, verificado na admiração popular pela figura do “grande bandido” (1994a, p. 92). Isso é expresso pelo jagunço Sidurino e confirmado por Riobaldo:

E o Sidurino disse: – **“A gente carecia agora era de um vero tiroteio, para exercício de não se minguar... A alguma vila sertaneja dessas, e se pandegar, depois, vadiando...”** Ao assaz confirmamos, todos estávamos de acordo com o sistema. Aprovei, também. (GSV, 422, realce meu)

Nesta passagem, pode-se perceber, sem idealizações,

a mola psicológica e social que faz os sertanejos entrarem na jagunçagem. Acompanhando dessa maneira o imaginário coletivo, o escritor penetra no universo mental do “homem simples”, do “homem selvagem”, tirando o véu idealizador dos quais se revestem muitas vezes esses conceitos. O romance mostra **o discurso da violência por dentro, pelo fluxo existencial de um de seus protagonistas**. (BOLLE, 1994a, p. 92, realce meu)

A fala de Sidurino realçada no trecho de *Grande Sertão: Veredas* foi dita da mesma maneira e sem transposição de personagens na encenação. Porém, continuando seu raciocínio na mesma passagem, Riobaldo questiona o sistema do qual disse estarem todos de acordo. Ele percebe horrorizado que nos ataques aos vilarejos, por “mandos políticos”, as vítimas são pessoas como eles, suas famílias e seus amigos. Riobaldo expõe dessa forma o lado das vítimas da violência praticada na jagunçagem:

Mas, mal acabei de pronunciar, eu despertei em mim um estar de susto, entendi uma dúvida, de arpêjo: e o que me picou foi uma cobra bibra. Aqueles, ali, eram com efeito os amigos bondosos, se ajudando uns aos outros com sinceridade nos obséquios e arriscadas garantias, mesmo não refugando a sacrifícios para socorros. Mas, no fato, por **alguma ordem política, de se dar fogo contra o desamparo de um arraial, de outra gente, gente como nós, com madrinhas e mães – eles achavam questão**

natural, que podiam ir salientemente cumprir, por obediência saudável e regra de se espreguiçar bem. O horror que me deu – o senhor me entende? Eu tinha medo de homem humano. (GSV, 422, realce meu)

Neste trecho, Riobaldo desperta para o fato dos jagunços reiterarem o sistema de violência a favor dos poderosos. Hansen diz que em tal passagem “se lê infuso, o conhecimento político do jagunço, quando pensa na identidade da ‘gente como nós’ podendo ser atacada a mando dos chefes-coronéis donos do sertão” (2000, p. 95). É exatamente essa ordem política que a fala do Hermógenes expressa na encenação: “Eu vou levar vocês para atacar grandes cidades, **a serviço para chefes políticos...**” (LD, realce meu).

Essa fala foi construída a partir de fragmentos de duas passagens do romance. A primeira é quando Riobaldo questiona a fartura de comida e munição do bando frente à miséria dos vilarejos:

De donde vinha tudo, em redondezas tão pobrezinhas, a gente parando assim quase num deserto? E a munição, tanta, que nem precisaram da que tínhamos trazido, e que foi levada mais adiante, para os escondidos de Joca Ramiro, perto do arraial do Bró? E a jorna, para satisfazer àquela cabroeira vivente, que estavam ali em seu emprego de cargo? Ah, tinham roubado, saqueado muito, grassavam. A sebaça era a lavoura deles, falavam até em **atacar grandes cidades**. Foi ou não foi? (GSV, 182, realce meu).

Porém, se da primeira passagem retirou-se apenas um pequeno fragmento, a segunda contém realmente o que se quis encenar, a sedução para com os prazeres da violência, revelando o interesse político por trás disso:

O que o Hermógenes queria me prometer era que em breve iam estar acabados aqueles riscos de trabalho e combate, com liquidados os bebelos, e então a gente ficava livre para lidar melhormente, **atacando bons lugares, em serviço para chefes políticos**. (GSV, 247, realce meu)

Mas se até agora, como foi demonstrado, Riobaldo questionou a mentalidade fria e calculista do fazendeiro Habão – o interesse político e suas ordens de ações violentas –, mais à frente, ao assumir a chefia do bando, ele recruta compulsoriamente os homens do Sucruiú e do Pulbo. Nota-se que sua atitude não é tão diferente da de seô Habão, ele também cobiça os miseráveis catrumanos para mão de obra, mas no caso, a mão de obra é para a guerra e não para a colheita. Bolle frisa que quando questionado sobre quem cuidaria das famílias e roças destes sertanejos recrutados, a resposta de Riobaldo tem as características da retórica dos comandantes outrora criticados (1994a, p. 92). Isso é verificado na seguinte passagem:

–“Pois vamos! As famílias capinam e colhem, completo, enquanto vocês estiverem em glórias, por fora, guerreando para impôr paz inteira neste sertão e para obrar vingança pela morte atraçoada de Joca Ramiro!...” – eu determinei. – Ij’ Maria, é ver, nós, de Cristo, jagunçando...” – escutei, dum. Daí, declarei mais: – **“Vamos sair pelo “Vamos sair pelo mundo, tomando dinheiro dos que têm, e objetos e as vantagens, de toda valia... E só vamos sossegar quando cada um já estiver farto, e já tiver recebido umas duas ou três mulheres, moças sacudidas, p’ra o renovame de sua cama ou rede!...”** (GSV, 462, realce meu)

Aqui, revela-se a motivação real dos que optam pela jagunçagem: “Chefe e chefiados optam conscientemente pela prática do crime. Eis o pacto” (BOLLE, 1994a, p. 92). A declaração do então chefe Riobaldo realçada acima é dita da mesma forma na encenação pelo Hermógenes, chefe na leitura dramática. Essa fala mostra de forma sedutora o mundo de violência dos jagunços em que Riobaldo mergulhou quando fugiu da fazenda de seu padrinho. Esse mundo da violência é de certa forma encoberto pelo véu da sedução, que na encenação é expresso pelo personagem Hermógenes, interpretado por uma mulher²³.

A fala de Riobaldo, deslocada para o Hermógenes na leitura dramática, poderia de fato ser do Hermógenes e, nesse caso, poderíamos enxergar Riobaldo como um aprendiz daquele capataz. Porém, Riobaldo tem o elemento reflexivo que o Hermógenes não tem. O questionamento da violência aparece no romance por meio das dúvidas que o narrador coloca aos fatos contados. Isso ocorre o tempo todo, mas, como exemplo, podemos lembrar a passagem citada há pouco em que Riobaldo questiona o desejo coletivo de atacar grandes cidades expresso por Sidurino.

Na encenação, esse elemento reflexivo é destacado através da dupla leitura da fala de Riobaldo, uma afirmando a violência e outra questionando-a: “Matar aquele homem, matar assassinado... E agarrar aquela moça nos meus braços, uma quanta-coisa primorosa que se esperneia, e vocês, meus companheiros, todos de pé, fechando praia de mar... Matar aquele homem? ... E agarrar aquela moça nos meus braços? E vocês, meus companheiros, todos de pé, fechando praia de mar? ...” (LD). A construção dessa fala se deu pela junção de dois fragmentos do romance que mostram tanto o impulso violento e o poder desmedido que traz a violência, como o distanciamento e o consequente questionamento.

O primeiro impulso violento e desmedido ocorre quando o bando chega a fazenda de seô Ornelas e o chefe Riobaldo sente forte impulso de violentar uma das moças da família,

²³ Diadorim, neblina de Riobaldo, simboliza essa sedução, pois Riobaldo entra no mundo da jagunçagem por ela. Parte disso é recuperado na encenação, ao colocar-se uma mulher para representar o Hermógenes. Seu figurino é composto por um pesado coturno, capuz, lenço e chapéu pretos, que cobre quase que o rosto todo da atriz, evidenciando a boca maquiada de batom vermelho, um símbolo de sedução.

fato que não se concretiza, mas que ele vislumbra: “Diadorim, caso fosse, ele eu desarmava; e **meus homens estariam ali, todos de pé, fechando praia de mar. A menina-mocinha, que eu agarrava nos braços, era uma quanta-coisa primorosa que se esperneia...**” (GSV, 473, realce meu). O segundo impulso é matar um homem que cruzou o caminho do bando, o que também não faz, mas, como que se exibindo frente a seus companheiros e sentindo enorme prazer no poder e no medo que causa, Riobaldo dá mostra de arbitrariedades:

A porque, sem prazo, se esquentou em mim o doido afã de **matar aquele homem**, tresmatado. O desejo em si, que nem era por conta do tal dinheiro: que bastava eu exigir e ele civilmente me entregava. Mas **matar, matar assassinado**, por má lei. (GSV, 486, realce meu)

Dessa forma, Riobaldo questiona não só um universo de violência, o da jagunçagem, mas a violência interior, o gosto pela maldade, pelo prazer e poder que ela proporciona. De acordo com Mazzari, ao mesmo tempo em que Riobaldo “experimenta o domínio crescente de seus ‘crespos’ ou ‘avessos’ [...], vem-lhe também a percepção de que prova maior de força e coragem exigiria a superação do impulso ao estupro e ao assassinio” (2008, p. 48).

O elemento reflexivo presente em Riobaldo, além de levá-lo a questionamentos sobre a violência e o sistema jagunço, revela contradições. Muitos dos discursos criticados por Riobaldo são reproduzidos por ele após o pacto. Quando narra sua história, ele não é mais um jagunço e sim um grande proprietário como seu padrinho fora. Com isso, percebe-se a contradição como elemento chave na narrativa do romance. É justamente este elemento que Brecht buscava despertar em seus atores e no público. A grande contradição encenada na leitura dramática ocorre sob uma perspectiva de traição, fechando com isso a apresentação. Quando Riobaldo se desprende dos rasos jagunços e assume a condição de filho de fazendeiro, diz: “O silêncio deles me entende” (LD).

No romance, tal fala ocorre também na parte final, em um momento crucial: a batalha no paredão contra o bando do Hermógenes em que Riobaldo estava à frente como chefe. Enquanto seus homens guerreiam e morrem, inclusive Diadorim, Riobaldo, sabendo da notícia da possível presença de Otacília, sua noiva, vai ao seu encontro para protegê-la e abandona o campo de batalha no momento da batalha final. Sua decisão não é contestada, pois conforme pronuncia, “*Eu sou o Chefe!*” (GSV, 582, itálico do autor):

Otacília – a vinda dela, sertão a dentro, por me encontrar e me rever, por minha causa... Mas achava a guerraria de todos os jagunços deste mundo, raivando nos Campos-Gerais. Terríveis desordens em volta dela, longe saída de casa de seu pai, sem garantias nenhuma... Que proteção ia poder dar a

ela esse seô Habão, com dois pobres camaradas perrengues, tudo tão malaventurado, como se estavam? Enguli amargos. Me rodeavam meus homens, **o silêncio deles me entendia**, como bem cientes. (GSV, 580-581, realce meu)

Mas a encenação não termina com a fala de Riobaldo, nem ao menos com uma fala direta dos sertanejos. Ela termina sem fala nenhuma, com o silêncio de todos os jagunços em cena. Como expresso na passagem do romance, o conflito entre o interesse particular de Riobaldo e a sua função pública como chefe é bem compreendido pelos jagunços, que demonstram isso com o silêncio. Na leitura dramática, o silêncio desses jagunços também é a manifestação do entendimento destes a respeito da traição de Riobaldo. Traição que na encenação se coloca com o fato de Riobaldo virar as costas aos jagunços – ou, para ser exata, se colocar acima destes, de pé – e se anunciar filho de fazendeiro.

Encerra-se assim o episódio encenado e a abordagem das falas diretamente ligadas a ele no romance. Elas foram escolhidas para ser analisadas primeiramente por conduzirem a estrutura da leitura dramática, estando quase todas localizadas no episódio recortado do romance. A exceção é a última fala de Riobaldo, que no romance está localizada na parte final e que na encenação é a fala de encerramento.

As falas dos sertanejos e jagunços

Trataremos agora do restante das falas, cujos fragmentos encontram-se espalhados por todo o romance. São falas dos “simples sertanejos”, na forma direta, sem interferência do protagonista-narrador. Mesmo que elas existam por meio da narração de Riobaldo, que evoca a lembrança delas e assim as integra em sua fala, para Bolle, enquanto convenção ficcional, elas “têm o valor de *citações*, expressando o modo de pensar próprio dos personagens, que podem inclusive divergir da perspectiva do protagonista-narrador” (2004, p. 412)²⁴. Mesmo usando o termo “citação”, tem-se clara consciência que estas falas não são um documento e sim uma estilização literária e invenção a partir de elementos orais do universo sertanejo. Mas o mais interessante é que, com essas falas, ainda segundo o crítico, Guimarães Rosa torna os sertanejos “*sujeitos* da invenção, isto é, como narradores de sua própria história” (2004, p. 413, *itálico do autor*).

²⁴ Bolle (2004, p. 411-437) analisa 13 falas de sertanejos visando uma sintetização de seu universo mental. A frequente recorrência ao autor, assim como a própria seleção das falas escolhidas de *Grande Sertão: Veredas*, se explicam pelo fato de a adaptação cênica ter surgido como uma espécie de superávit lúdico da redação de *grandesertão.br*, livro que acabara de concluir, em dezembro de 2003, imediatamente antes do início das oficinas.

A disposição labiríntica das falas dos sertanejos, distribuídas ao longo da narrativa e que acompanham a travessia de Riobaldo em seu meio social, é um elemento de criação essencial da narrativa de Guimarães Rosa: “O narrador de *Grande Sertão: Veredas* mergulha de cabeça nesse labirinto, que é também o da língua, assimilando-o ao seu modo de narrar” (BOLLE, 2004, p. 413). O universo sertanejo é apresentado a partir destas falas. Vamos analisar algumas delas, priorizando as que discutem, evidenciam ou praticam o discurso de violência.

Começemos pelas que revelam a maldade e a violência no seu estado latente, como a de Valtêi: “Eu gosto de matar... O que babejo vendo, é sangrarem galinha ou esfaquearem porco...” (LD). Na encenação, Valtêi é apresentado como jagunço, mas no romance, ele é um menino de aproximadamente dez anos. Sua história é complexa e o trecho retirado do romance na encenação está na passagem em que Riobaldo conta o quão cruel e sádico é esse menino:

Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento alumiou nele, feito mostrou o que é: pedido madraço, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza.[...] O que esse menino **babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquear porco**. – “**Eu gosto de matar...**” – uma ocasião ele pequenino me disse” (GSV, 29, realce meu).

O caso desse menino é explorado logo no início do romance por Riobaldo, inaugurando a tentativa que acompanhará toda a narração: a de compreender a origem do mal. Esse episódio, juntamente com outros como o do Aleixo e da Maria Mutema, onde maldades e violências são praticadas gratuitamente e de forma prazerosa por seus agentes, levam Bolle a contestar o *topos* da bondade natural do homem defendido por Rousseau e afirmar que Guimarães Rosa “trabalha com o pressuposto da ‘ruindade nativa do homem’ [GSV, 49]” (2004, p. 414), como se a violência surgisse espontaneamente nas pessoas: “O senhor não duvide – tem gente, neste aborrecido mundo, que matam só para ver alguém fazer careta...” (GSV, 28).

O Hermógenes é o personagem onde essa “maldade original” melhor se manifesta, ele representa o arquétipo do Mal. Isso é realçado na leitura dramática na fala de João Bugre: “O Hermógenes é positivo pactário. Ele tira seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros...” (LD). No romance, esse jagunço é o que conta a Riobaldo sobre o pacto do Hermógenes com o Diabo:

Juro que: pontual nos instantes de o raso se pisar, um sujeito dos companheiros, um João Bugre, me disse, ou disse a outro, do meu lado:
– “... O Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o Capiroto...”

Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz – o senhor sabe. (GSV, 64)

Mas a fala atribuída a ele na encenação foi construída por fragmentos da fala do jagunço Lacrau e do Riobaldo, apresentadas assim respectivamente:

Pois era – o Lacrau me confirmou – o Hermógenes era **positivo pactário**. (GSV, 424 realce meu)

O Hermógenes, homem que **tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros**. (GSV, 197, realce meu)

Percebe-se que a maioria das falas escolhidas na encenação terminam com reticências. Bolle acredita que essa é uma forma de Guimarães Rosa dar ênfase e sinalizar que elas repercutem na mente do protagonista-narrador. Como exemplo mais forte ele cita o efeito da imagem do Hermógenes pactário sobre Riobaldo, que provoca nele um fascínio reiterado ao longo da narrativa (2004, p. 420). Esse fascínio é também realçado por Hansen: “Riobaldo sente nojo [do Hermógenes], de mistura com o algum fascínio horrorizado” (2000, p. 146).

O que mais impressiona Riobaldo é o fato de o Hermógenes matar sem motivo algum – “Ele gostava de matar, por seu miúdo regozijo” (GSV, 186) –, como se matar fosse “natural” para ele, como na natureza selvagem:

Ao que será que seria o ser daquele homem, tudo? Algum tinha referido que ele era casado, com mulher e filhos. Como podia? Ai-de vai, meu pensamento constante querendo entender a natureza dele, virada diferente de todas, **a inocência daquela maldade**. (GSV, 250, realce meu).

Hansen afirma que o Hermógenes realiza a imaginação neoplatônica da correlação de inocência e maldade (2007b, p. 47). A maldade “natural”, esse gosto pela violência também foi sentido pelo protagonista-narrador, como nas passagens mencionadas anteriormente e usadas na encenação: o desejo de violentar a neta de seô Ornelas e de matar um homem que cruza seu caminho. Frente a esse último impulso de matar, Riobaldo reconhece: “Daí, de repente, quem mandava em mim já eram os meus avessos” (GSV, 486).

Bolle acredita que todos esses casos de maldade ilustram o empenho, tanto do protagonista-narrador – num trabalho radical de autoconhecimento – como do romancista, em caracterizar o universo mental e social do jagunço. “Para os homens de armas do sertão, o prestígio de um latifundiário, chefe de jagunços, é proporcional ao número de pessoas que ele matou. O poder é poder de matar. A lei natural, a lei da violência, é, como observa Riobaldo, a lei que rege aquela sociedade” (2004, p. 415). Esse âmbito da maldade está presente também na fala do jagunço Firmiano, cujo apelido é “piolho de cobra”, mantida na leitura

dramática exatamente como no romance: “Me dá saudade é de pegar um soldado, e tal, pra uma boa esfolá, com faca cega... Mas, primeiro, castrar...” (GSV, 38).

Bolle percebe que o narrador aproxima esse personagem “dos arquétipos do Mal (Cobra, Diabo) e do homem selvagem” (2004, p. 416), este último expresso no comentário de Riobaldo: “Quem tem mais dose de demo em si é índio, qualquer raça de bugre” (GSV, 38). O crítico enxerga nesta passagem o *tópos* da ruindade nativa do homem na variante do *mau selvagem* (2004, p. 416). Porém, no romance, prosseguindo o comentário sobre a fala de Firmiano, Riobaldo revela que a violência de seu colega jagunço é diferente da dos outros tratados até agora, na medida em que ela existe com o intuito de encobrir o seu medo: “Obra de opor, por medo de ser manso, e causa para se ver respeitado. Todos tretam por tal regra: proseiam de ruins, para mais se valerem, porque a gente ao redor é duro dura” (GSV, 38).

A busca de Riobaldo em vencer o medo, nas relações deste com a coragem desenvolvidas no romance, revela um sentimento básico a partir do qual a sociedade se estrutura, a manutenção do poder pelo medo e pela violência. Ao entrar para a jagunçagem, Riobaldo precisa assimilar tal conduta, o que não é diferente no universo urbano do crime. Na seguinte fala de Riobaldo, isso fica explícito:

Só por isso, para o pessoal não se abrandar nem esmorecer, até Sô Candelário, que se prezava de bondoso, mandava mesmo em tempo de paz, que seus homens saíssem fossem, para estropelias, prática da vida. Ser ruim, sempre, às vezes é custoso, carece de perversos exercícios de experiência. Mas, com o tempo, todo o mundo envenenava do juízo. (GSV, 186)

Dando continuidade a essa reflexão, Riobaldo, reproduz na sequência o mesmo mecanismo psicológico de Firmiano: “**Eu tinha receio de que me achassem de coração mole**, soubessem que eu não era feito para aquela influência, que **tinha pena de toda cria de Jesus**” (GSV, 186, realce meu). Assim, revela-se uma sociedade em que a manutenção do poder depende da encenação da violência e em que piedade e sensibilidade são sinônimos de fraqueza. Essa reflexão de Riobaldo é transposta na encenação para o jagunço Alaripe, seu companheiro muito próximo, que diz: “Eu tenho receio que me achem de coração mole; tenho pena de toda criatura de Jesus...” (LD).

Na temática da remissão dos pecados, da religiosidade, há no romance a passagem do jagunço Joé Cazuzo, que se arrepende “no meio de suas jagunçagens” (GSV, 35). Em meio a um tiroteio entre o bando de Riobaldo e uma tropa inimiga de soldados e jagunços, quando estavam quase cercados,

aquele Joé Cazuzo – homem muito valente – se ajoelhou giro no chão do cerrado, levantava os braços que nem esgalho de jatobá seco, e só gritava, urro claro e urro surdo: – “*Eu vi a Virgem Nossa, no resplendor do Céu, com seus filhos de Anjos!...*” Gritava não esbarrava. – “*Eu vi a Virgem!...*” Ele almou? (GSV, 35-36, *itálico do autor, realce meu*)

O grito realçado acima foi mantido na encenação sem mudança de personagem. Este episódio mostra a convivência existente no sertão entre religião e violência. Ao longo do romance, podemos notar referências religiosas feitas pelos jagunços, inclusive por Riobaldo. A passagem de jagunço a religioso é significativa, na medida em que “ilustra as duas possibilidades de carreira, as duas saídas para os homens livres da plebe rural que não querem se engajar no sistema de produção: a religião ou a violência” (BOLLE, 2004, p. 418). Riobaldo expressa essa perspectiva logo no início do romance: “Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outras coisas não fui parido” (GSV, 31).

O primeiro jagunço a falar na leitura dramática é Jõe Bexiguento. No romance ele é uma figura de destaque por ser o narrador do intrigante caso sobre Maria Mutema²⁵. O fato de essa narração ser feita por um jagunço, mesmo que indiretamente por meio da narração de Riobaldo, demonstra, para Bolle, a valorização do personagem popular por parte do romancista na medida em que pode servir de exemplo para ilustrar a estrutura narrativa e historiográfica do romance, onde a vida do protagonista-narrador é uma entre muitas outras histórias que se contam em *Grande Sertão: Veredas*:

Sua história foi escolhida pelo autor para ser a base narrativa em que se encaixam as demais histórias, os numerosos *casos*, as fragmentárias referências históricas, os episódios da vida cotidiana coletiva – essas mil-e-uma invenções da gente sertaneja, que dão substância histórica e social ao relato de Riobaldo. (2004, p. 423)

A fala de Jõe Bexiguento – “Nasci aqui. Meu pai me deu minha sina. Vivo, jagunceio...” (LD) – é construída no romance como possibilidade, uma vez que Riobaldo supõe que Bexiguento responderia assim ao ser questionado sobre a vida jagunça. O contexto desta projeção se dá por uma crise de consciência do protagonista-narrador, depois que ele participa do seu primeiro tiroteio:

²⁵ Cf. *Grande Sertão: Veredas*, p. 238-243, para a leitura do caso inteiro. Resumidamente, Maria Mutema assassina o marido despejando-lhe chumbo derretido no ouvido enquanto este dormia. É através do “ouvido” que ela irá matar também o padre da cidade, porém não com chumbo, mas por meio de uma forjada confissão de seu desejo incontrolável por ele, reiterada continuamente durante dias. O tormento dessa confissão acaba por levá-lo à morte. Após esta segunda morte, Maria Mutema se arrepende e é aclamada como santa pela população.

Pecados, vagância de pecados. Mas, a gente estava com Deus? Jagunço podia? Jagunço – criatura paga para crimes, impondo o sofrer no quieto arruado dos outros, matando e roupilhando. Que podia? Esmo disso, disso, queri, por pura toleima; que sensata resposta podia me assentar o Jõe, **broeiro peludo** do Riachão do Jequitinhonha? Que podia? A gente, nós, assim jagunços, se estava em permissão de fé para esperar de Deus perdão de proteção? Perguntei, quente. (GSV, 236-237, realce meu)

Sua crise moral contrasta com a resignação de seu companheiro, que expõe uma visão prática da jagunçagem ao enxergar nela uma ocupação para seu sustento, conforme seu pai lhe ensinara: “Mas Jõe Bexiguento não se importava. Duro homem jagunço, como ele no cerne era, a idéia dele era curta, não variava. – ‘**Nasci aqui. Meu pai me deu minha sina. Vivo, jaguncêio...**’ – ele falasse” (GSV, 237, realce meu).

Outro episódio que expõe uma visão prática da jagunçagem é quando Riobaldo define o que é ser jagunço: “**Jagunço é isso.** Jagunço não se escabrêia com perda nem derrota – quase que tudo para ele é o igual. Nunca vi. Pra ele a vida já está assentada: **comer, beber, apreciar mulher, brigar, e o fim final**” (GSV, 72, realce meu). Essa forma de ver os jagunços ocorre logo após a primeira tentativa frustrada de atravessar o liso do Sussuarão. Vencido pelo deserto, o bando perde integrantes, cavalos e mantimentos. Famintos e desesperados, chegam a caçar e comer um menino acreditando ser um macaco. A mãe do menino que vem lamentar a morte do filho, com medo dos jagunços, acaba indicando a existência de um mandiocal. Após comerem as mandiocas, as quais Riobaldo acredita ser de espécie venenosa, “mandioca-brava”, os homens são acometidos por febres, feridas e disenteria.

Na encenação, a fala é dada a Rodrigues Peludo: “Jagunço é isso: comer, beber, apreciar mulher, brigar e fim final...” (LD). Esse jagunço é, no romance, homem de confiança de Ricardão e do Hermógenes. A razão de sua escolha como portador da fala pode ser explicada pelo apelo imagético de seu nome, o qual remete à forma com que Riobaldo se refere a Jõe bexiguento – “broeiro peludo do Riachão do Jequitinhonha” (GSV, 237) – que, como visto, também expressa a dimensão cotidiano e prática do jagunço.

Em contraste à retórica grandiosa das guerras e batalhas narradas em *Grande Sertão: Veredas*, a miséria e a tristeza aparecem na travessia de Riobaldo pelo sertão, “num estilo *simples* ou *discreto*, como *en passant*” (BOLLE, 2004, p. 426). Isso é exposto na encenação pela fala de João Concliz: “Quando se jornadaia de jagunço não se nota tanto: o estatuto de misérias e enfermidades. Guerra diverte – o demo acha...” (LD). Esse trecho faz originalmente parte de uma reflexão de Riobaldo: “Só **quando se jornadaia de jagunço**, no teso das marchas, praxe de ir em movimento, **não se nota tanto: o estatuto de misérias e**

enfermidades. Guerra diverte – o demo acha” (GSV, 75). João Concliz, a quem a fala foi atribuída, é um companheiro de jagunçagem bastante lembrado por Riobaldo em sua narração.

De acordo com Bolle, se nessa passagem a miséria é revelada num “estilo simples”, no episódio já analisado dos catrumanos “*o que não se nota tanto* passa para o primeiro plano” (2004, p. 426, *itálico do autor*). Para o crítico, esse episódio que se configura como contraponto às idealizações do universo jagunço, ao mostrar a real situação desses homens abandonados a mercê dos interesses das elites, é “o ponto crucial da crítica do romancista às representações do Brasil por meio de ‘idéias arranjadas’; e o contraponto, em forma de retrato de um ‘**país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias...**’” (2004. p. 426, *realce meu*). Na encenação, o trecho realçado foi colocado como fala do único personagem inventado, Guimarães Rosa. No romance, ela está da seguinte forma:

Uma coisa é pôr idéias arranjadas, outra é lidar com **país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias...** Tanta gente – dá susto de saber – e nenhum se sossega: todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons... (GSV, 31, *realce meu*)

Ao criar o personagem Guimarães Rosa, manteve-se a reflexão crítica atribuída ao romancista, mas não se reservou a ele um lugar privilegiado na cena. Dentro dessa perspectiva, o procedimento da leitura dramática em relação ao “jagunço” Guimarães Rosa é coerente com o procedimento do autor, que inteirou e articulou sua voz na enunciação de Riobaldo.

Ainda no contexto da miséria, localizado no episódio dos catrumanos, temos a fala do menino Guirigó, do Sucruíú: “– **‘Tirei não, nada não... Tenho nada... Tenho nada...**” (GSV, 411, *realce meu*). Ela ocorre sem nenhuma alteração na encenação. No romance, ela tem lugar quando Guirigó é flagrado pelo bando roubando. Chegando “no retiro do Abrão”, os jagunços encontram-no saqueando uma casa junto com outros “que fugiam corridos, feito ratos se escapulindo do toucinho de um jacá” (GSV, 411). A miséria, personificada pelos catrumanos, é neste momento direcionada a esse menino, o qual, segundo a narração de Riobaldo, de “[t]ão magro, trestreste, tão descriado, aquele menino já devia de ter prática de todos os sofrimentos” (GSV, 412).

A figura do menino, ao lado dos catrumanos, contrasta radicalmente com a figura de seô Habão, daí o motivo da escolha do episódio na adaptação cênica. Diferentemente de Riobaldo, que se sensibiliza com a condição miserável do menino, Zé Bebelo utiliza da

situação para se promover, demonstrando seu oportunismo e demagogia na seguinte fala: “– ‘Hem? Hem?’ – Zé Bebelo falou. ‘– O que imponho é se educar e socorrer as infâncias deste sertão!’” (GSV, 413). Na encenação essa fala é mantida, mas é realizada por Zé Bebelo enquanto jagunço e não como chefe, conforme abordado anteriormente.

No mais, há ainda na encenação duas falas denunciativas e que situam os espectadores quanto o caráter de seô Habão. A primeira é a única que não foi composta por fragmentos do romance : “Este é Seô Habão... É **dono de gado e gente**” (LD, realce meu). A expressão destacada pertence à canção “Disparada” (1966) de Geraldo Vandré e Theo de Barros. O personagem escolhido para dizer essa fala é o jagunço Simião. No romance, ele é um dos jagunços que desgastam os dentes dos colegas em forma de pontas, a fim de atemorizar as eventuais vítimas e demonstrar coragem aos companheiros. A forma precária e rude de se fazer isso, à faca, produzia muita dor e sangue, levando Riobaldo a narrar tal fato com asco.

A segunda fala se originou de um comentário que Diadorim fez sobre Ricardão, jagunço chefe e cúmplice do Hermógenes: “E o Ricardão, rico, dono de fazendas, somente vivia pensando em lucros, querendo dinheiro e ajuntando. Diadorim, do Ricardão era que ele gostava menos: – ‘**Ele é bruto comercial...**’ – disse, e fechou a boca forte, feito fosse cuspir” (GSV, 195, realce meu). Dirigido ao Ricardão, fazendeiro que se utiliza da jagunçagem a favor de interesses políticos e econômicos, o comentário poderia referir-se perfeitamente ao fazendeiro Habão. Assim, a fala atribuída na encenação ao jagunço Juvenato tornou-se: “Não gosto de Seô Habão... Ele é bruto comercial...” (LD).

Com isso, encerram-se as falas da encenação. Ao selecionar e adaptar esses fragmentos de falas do romance em uma cena teatral, buscou-se evidenciar o lado não idealizado do universo jagunço e sertanejo, o lado que expõe lógica interesseira do poder a reger a exploração, o medo, a violência e a miséria dos sertanejos.

Esse lado que desconstrói a idealização do jagunço pode facilmente ser relacionado com a real condição social desses homens. Nessa perspectiva, Walnice Nogueira Galvão afirma em *As formas do falso* (1972) que a liberdade absoluta dos jagunços, que deriva da falta de tudo (de propriedade, direitos, deveres, emprego, qualificação profissional, etc.), tem como decorrência imediata a dependência também absoluta: “O único meio de sobreviver é colocar-se sob a ‘proteção de um poderoso’” (1986, p. 37). De acordo com a autora, os jagunços, destituídos de formas organizatórias e institucionais para regulamentar suas relações com os demais homens, só podem contar com a violência para resolver os conflitos, por menores que estes sejam. A violência aparece então como única maneira de preservar-se contra qualquer

violação, de “conservar intocada a independência e ter a coragem necessária para defendê-la [...]”. A valentia constitui-se, pois, como o valor maior de suas vidas” (1986, p. 39). É isso que Riobaldo expõe neste trecho:

Mas, aí, eu fiquei inteiriço. Com a dureza de querer, que espremi de minha sustância vexada, fui sendo outro – eu mesmo senti: eu Riobaldo, jagunço, homem de matar e morrer com a minha valentia. Riobaldo, homem, eu, sem pai, sem mãe, sem apêgo nenhum, sem pertencências. (GSV, 218)

Quando Riobaldo finalmente se sente jagunço, ele se vê como um outro, transformado. Nesse momento, ele nos dá a dimensão do que é ser jagunço, evidenciando a liberdade total de quem nada possui e a coragem necessária nesse meio. Porém, a violência que permeia toda a narrativa, suas imagens, falas, os causos e as batalhas, é questionada por ele, que busca entender a maldade, o medo e a coragem, seus e desses homens do sertão.

A fala coletiva: o coro dos jagunços

A invenção desse coro teve como base uma passagem de *Grande Sertão: Veredas* em que o protagonista-narrador, ao deparar-se com o grupo de miseráveis, os chamados “catrumanos”, imagina-os multiplicando-se em milhares e invadindo as cidades:

E de repente aqueles homens podiam ser montão, montoeira, aos milhares mís e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades. Como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser? Nem achavam capacidade disso. Havia de querer usufruir depressa de todas as coisas boas que vissem, haviam de uivar e desatinar. Ah, e bebiam, seguro que bebiam as cachaças inteirinhas da Januária. E pegavam as mulheres, e puxavam para as ruas, com pouco nem se tinha mais ruas, nem roupinhas de meninos, nem casas. Era preciso de mandar tocar depressa os sinos das igrejas, urgência implorando de Deus o socorro. E adiantava? Onde é que os moradores iam achar grotas e fundões para se esconderem – Deus me diga? (GSV, 405-406)

O trecho está inserido no episódio escolhido para a adaptação cênica e, como bem colocado por Galvão, “Guimarães Rosa constrói [nele] uma visão apocalíptica com as virtualidades da miséria.” (1986, p. 67). O encontro com os catrumanos, “estágio mais baixo de vida humana que os jagunços encontram” (1986, p. 67), fez Riobaldo vislumbrar as consequências de sua miséria. Perante a miséria excessiva não há lugar para padrões morais e romantização: “ela é feia, suja, perigosa” (GALVÃO, 1986, p. 67). É isso que Riobaldo expressa quando diz: “De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o

senhor tenha todo medo!” (GSV, 405). Atormentado com a pobreza desumana em que vivem os catrumanos, Riobaldo “sente a ânsia do miserável pela posse, pelo gozo imediato, mesmo ao preço da destruição total. E a partir daí desenrola sua visão, que lembra a das maltas assoladoras dos fatos franceses de 1789” (GALVÃO, 1986, p. 67).

A transformação dessa passagem para o coro encenado na leitura dramática consistiu basicamente em trocar o pronome “aqueles” (os catrumanos) pelos pronomes “eles”, “eu” e “nós” nas três retomadas do coro no roteiro elaborado. Essa progressão foi aplicada a fim de possibilitar a percepção gradual de que a visão expressa poderia se dar no ambiente dos participantes que interpretam os jagunços, entre os participantes do coro e finalmente entre os participantes atuantes e a plateia. Buscou-se assim evidenciar que tal visão poderia realizar-se em qualquer grande cidade, uma vez que episódios parecidos como saques, “arrastões” e invasões de marginalizados já aconteceram e acontecem com certa frequência. Dessa forma, o coro é dito em três momentos da encenação:

Coro 1

E de repente ELES podiam ser montão, montoeira,
Aos milhares mís e centos milhentos,
eles se desentocando e formando do brenhal,
eles enchendo os caminhos todos e tomando conta das cidades.

Como é que eles iam saber ter poder de serem bons,
Com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser?
Nem vão achar capacidade disso.

Vão querer usufruir depressa de todas as coisas boas,
Vão UIVAR e DESATINAR. (LD)

Coro 2

E de repente EU podia ser montão, montoeira,
Aos milhares mís e centos milhentos,
eu me desentocando e formando do brenhal,
eu enchendo os caminhos todos e tomando conta das cidades.

Vou querer usufruir depressa de todas as coisas boas,
Vou UIVAR e DESATINAR. (LD)

Coro 3

E de repente NÓS podíamos ser montão, montoeira,
nós enchendo os caminhos todos e tomando conta das cidades.

Vamos querer usufruir depressa de todas as coisas boas,
Vamos UIVAR e DESATINAR. [bis]

Ah, e vamos beber, seguro que vamos beber
As cachaças inteirinhas da Januária.

E vamos pegar as mulheres, e puxar para as ruas,
 Com pouco nem vai haver mais ruas,
 Nem roupinhas de meninos, nem casas.
 Os moradores vão mandar tocar depressa os sinos das igrejas,
 Urgência implorando de Deus o socorro,
 E vai adiantar?
 Onde é que eles vão achar grotas e fundões
 Para se esconderem – Deus nos diga. (LD)

O coro é, portanto, um instrumento que guia o mergulho de todos no ambiente social encenado, visando proporcionar uma experiência coletiva da violência não só aos participantes que compõem o coro, mas aos participantes que interpretam os jagunços e a plateia.

Prática do diálogo

O objetivo principal da apresentação e o intento pedagógico da oficina podem ser assim sintetizados: os participantes experimentavam ludicamente o papel de agentes da violência para se transformarem em agentes do diálogo social. A viabilização dessa transformação é a grande questão a ser discutida. Ao encenar o discurso da violência, os participantes podiam experimentar o gosto pela violência neste laboratório social que é o teatro. Mas, como Riobaldo que reflete sobre isso numa perspectiva privilegiada, nos proporcionando “uma visão de dentro, com um ponto de vista de fora, numa perspectiva auto-reflexiva” (BOLLE, 2004, p. 124), os participantes eram estimulados num segundo momento a refletirem sobre suas experiências e sobre os discursos encenados, numa perspectiva distanciada e crítica.

Benjamin, em seu trabalho das *Passagens*, fez com que fragmentos de um tempo e lugar diferente, a Paris do século XIX se tornassem legíveis em outros contextos sociais. Ele se aprofundou no século XIX para entender o século XX e para buscar alternativas às problemáticas de sua época. Guimarães Rosa utiliza-se de procedimento parecido em *Grande Sertão: Veredas*. Ao representar o funcionamento do “sistema jagunço” no universo sertanejo, ele revela o funcionamento de estruturas de longa duração de poder e violência no país. É exatamente esse procedimento que se procurou exercer na oficina. Encenando fragmentos da violência presentes no romance, buscava-se entender e discutir a violência atual, em nosso contexto histórico e social.

A temática da violência é muito abrangente e representa um problema grave em todas as sociedades. A complexidade desse fenômeno é tratada em diversas áreas de estudos (filosóficos, sociológicos, psicanalíticos, pedagógicos etc.) e, apesar da constatação dessa complexidade, discursos demagógicos de programas educacionais e políticos, além de muitos

meios de comunicação, em maior ou menor grau de sensacionalismo, recorrentemente anunciam o combate à violência, subestimando-a e apontando soluções moralizantes para seu extermínio. Pelo que se observa, essa forma de tratar a violência parece não surtir efeito e, possivelmente, esses discursos ajudam a conservar as estruturas em que ela se apoia. De qualquer forma, as demagogias e moralismos se mostram ociosos perante o poder e o fascínio que a envolvem.

Deste modo, um grande passo para enfrentar o problema é entendê-la, perceber seus mecanismos e construções. Foi isso que tanto Benjamin como Rosa fizeram. Benjamin, aprofundando a questão no contexto do nazismo, revela-nos a intrínseca relação entre poder e violência e os mecanismos de sedução de que esse poder se utiliza. Já Guimarães Rosa em seu romance nos mostra, através de seu protagonista-narrador, que o discurso da violência é algo construído, e que, portanto, pode ser desconstruído. Desse modo, sem subestimar a violência, a oficina propõe aos participantes experimentá-la cenicamente para conhecer seu funcionamento e, assim, vislumbrar a sua desconstrução. Dessa forma, a atividade lúdica se mostra como um dos possíveis antídotos contra a violência.

O diálogo se realizou em dois níveis neste projeto de oficina e leitura dramática. Primeiro buscou-se, por meio do teatro, experimentar a violência como atores. Em vez de demonizá-la e inutilmente tentar extingui-la da sociedade e do ser humano, propôs-se encená-la. Depois, buscou-se o debate sobre essa experiência, ou seja, a reflexão sobre a violência encenada. É um momento de distanciamento da cena, mas não da experiência obtida, um momento de analisar a construção desse discurso, como e por que ele opera em nossas vidas e sociedades. Na oficina, a reflexão é realizada via um diálogo entre participantes e público, expondo o olhar de quem experimentou a violência e de quem a assistiu.

3

*O teatro como meio de aprendizagem:
método e recepção*

*Mestre não é quem sempre ensina,
mas quem de repente aprende.*

João Guimarães Rosa
Grande Sertão: Veredas

*O teatro não pode alterar o mundo,
mas, sim, as nossas relações com o
mundo.*

Klaus Völker
Brecht como clássico

Neste capítulo, analisaremos o trabalho prático da oficina teatral “atores da violência – atores do diálogo”, chegando finalmente à sua recepção. Para isso, o teórico que utilizarei para conduzir essa pesquisa será Bertolt Brecht, pois seus textos e trabalhos cênicos fornecem elementos estéticos e teóricos tanto para a realização do próprio trabalho teatral como para sua análise. Procurou-se entender então a relação de muitos dos recursos de seu teatro com o trabalho cênico do grupo “grandesertão.br”, discutindo através dessa relação a proposta pedagógica da oficina. A discussão com os textos do autor ainda integra e finaliza uma abordagem teórica que busca a formação e o diálogo como alternativa à violência.

A contradição como elemento fundamental de formação permite uma aproximação dos três autores abordados nesta pesquisa. Em Goethe, ela evidencia as hipocrisias e limitações da sociedade burguesa da sua época, em Rosa resulta em questionamentos dos discursos encenados em seu romance e, em Brecht, se torna um elemento da representação, que visa questionar a ordem estabelecida causando estranhamento frente ao que costuma ser apresentado como “natural”; para o dramaturgo, a chave do aprendizado está na contradição e é isso o que ele procura encenar. Assim, mesmo que a forma de lidar com esse elemento seja particular a cada autor, a contradição é fundamental justamente por causar questionamentos, desconstruindo discursos prontos ou idealizados de sistemas político-sociais do contexto de cada autor.

Ao tratar da recepção da oficina, lidaremos com depoimentos gravados durante o período de trabalho do grupo “grandesertão.br”. Deste material gravado, o que foi aproveitável²⁶ está transcrito e anexado ao final da dissertação. Como não foi possível analisar exhaustivamente todos os depoimentos, privilegiou-se falas que manifestam as principais

²⁶ Não foi possível registrar algumas oficinas e outras partes do material gravado não puderam ser recuperados por uma série de circunstâncias e problemas técnicos.

linhas argumentativas geradas nas discussões das oficinas, falas que dialogam com o percurso da pesquisa e falas que, de certa forma, traduzem o ambiente geral do trabalho teatral realizado. Assim, o estopim e o percurso dessa pesquisa são constituídos por uma “mão dupla”, pois foram gerados e alimentados pela recepção e esta foi relacionada à abordagem teórica e argumentativa desenvolvida pela pesquisa.

Lehrjahre – Lehrstück: o percurso da aprendizagem

Por meio da ideia de formação foram aproximados dois autores, Goethe e Guimarães Rosa. Nessa aproximação, procurou-se evidenciar o privilégio dado ao diálogo como meio de construção social. Um novo impulso à ideia de formação no contexto das sociedades urbanas do século XX foi realizado por Brecht através do teatro. Com sua *Lehrstück* (peça de aprendizagem), Brecht revaloriza a função social do teatro, pondo em evidência a aprendizagem, conceito retomado de Goethe, *Lehrjahre* (anos de aprendizagem).

Brecht privilegia [...] a vinculação direta com os autores nacionais clássicos do século XVIII, em que prezava sobretudo o trânsito entre realidades sociais diversas, mais o correlato impulso ascensional, e toma [...] o desenvolvimento privilegiado das modalidades “épicas” no século XIX apenas como caminho de volta para o reencontro da tradição clássica. (PASTA, 1986, p. 117)

A preocupação na formação de uma literatura e de um teatro nacional voltados à educação presente nos projetos clássicos, principalmente de Goethe e Schiller, é o principal fator que aproxima Brecht da tradição clássica alemã. Tanto a produção de Brecht como a desses autores se deu em momentos bastante conturbados da história da Alemanha. Goethe e Schiller desenvolveram sua obra e pensamento em uma Alemanha dividida e sem perspectiva de unificação a curto prazo, onde a impossibilidade de um movimento revolucionário local contrastava com a Revolução Francesa, que ocorria no país vizinho e repercutia por toda a Europa. Já em Brecht, temos uma Alemanha nazista em confronto com a Revolução Russa e seu desenvolvimento conturbado:

Se antes eram as idéias da Revolução Francesa que viviam como igualmente presentes e deslocadas no contexto fragmentado e semi-feudal da Alemanha, agora eram as idéias socialistas que se experimentavam como que em regime de inversão ou perversão no contexto regressivo da nazificação alemã. (PASTA, 2000, p. 24)

O interesse de Brecht pelas obras clássicas, sobretudo as alemãs, recai então em sua força social, mobilizadora e universal. Através de uma leitura crítica, ele as liberta e

recontextualiza, transformando-as em obras vivas. Valorizando o que há de novo e produtivo nos modelos clássicos, ele propõe uma nova forma de aprendizagem, uma maneira autônoma e crítica de se lidar com o antigo:

A literatura proletária é preocupada em tomar lições de forma nas obras antigas. É coisa natural. Desta maneira se reconhece que não se pode simplesmente saltar as fases que precederam. O novo deve ultrapassar o velho, mas ele deve compreender em si o velho em estado dominado, “suprimi-lo conservando-o”. É preciso compreender que há, hoje, **uma nova maneira de aprender, uma maneira crítica, em que se transforma aquilo que se aprende**, uma maneira de aprender revolucionária. O novo existe, mas ele não nasce senão na luta com o velho, e não sem ele, não no vazio. Muitos esquecem de aprender, ou tratam esta questão com desprezo (“isto não é senão uma questão de forma”), e outros consideram o momento de crítica como uma questão de forma, como alguma coisa que é óbvia. (BRECHT *apud* PASTA, 1986, p. 145-146, realce meu)

Dessa forma, o reencontro dialético do dramaturgo com os clássicos não se confunde com uma postura servil perante eles. Em “A obra clássica intimidada” (1954), Brecht afirma: “O autêntico respeito que estas obras podem e devem exigir requer que desmascaremos o respeito hipócrita, servil e falso” (1978, p. 97). Segundo Benjamin, Brecht enxerga a literatura não como uma obra, mas como um aparelho ou instrumento e, “quanto mais elevada for, mais suscetível de reformulação, desmontagem e transformação” (1986, p. 124). Esse aspecto é fundamental para a análise de uma oficina teatral baseada em um grande romance brasileiro do século XX: *Grande Sertão: Veredas*.²⁷

Portanto, os clássicos são importantes para o dramaturgo na medida em que fornecem elementos para entender a sua realidade. Sem se intimidar e tampouco ressentir-se, Brecht se aproxima da tradição “*historicizando* a obra clássica, o que se dá no sentido mais forte do termo, recuperando-a no conjunto de **contradições sociais** em que se produz e que nela se exprime” (PASTA, 1986, p. 128, *itálico do autor*, realce meu).

É exatamente encenando a contradição que Brecht desenvolve o seu teatro. Com isso, ele visa abalar as convicções do espectador e envolvê-lo na discussão intelectual que sua realidade pede, envolvimento que, como veremos adiante, será radicalizado no teatro de aprendizagem. No conjunto de sua obra, composta por peças dramáticas e por numerosos escritos teóricos, Brecht evidencia as forças que condicionam os homens, as classes sociais e a situação histórica, almejando sempre despertar a reflexão do espectador. Buscando a

²⁷ Esse aspecto será melhor desenvolvido mais adiante neste capítulo, quando for tratado o procedimento de adaptação.

“função social” do teatro, onde a aprendizagem tanto dos atores como do público torna-se preocupação central, Brecht desenvolve o “teatro épico”:

[...] o fato de o espectador, em vez de gozar da possibilidade de experimentar uma vivência, ter, a bem dizer, de se sintonizar, e, em vez de se imiscuir na ação, ter de descobrir soluções, deram início a uma transformação que excede, de longe, uma mera questão formal. Principia-se, sobretudo, a conceber **a função própria do teatro, a função social**. (BRECHT, 1978, p. 19, realce meu)

Valorizando a função social e o caráter pedagógico no teatro épico, Brecht mais uma vez dialoga com os autores clássicos, nesse caso com Schiller, para quem o teatro deveria ser uma instituição moral. Essa aproximação só fez aumentar os ataques de seus críticos, que julgavam o seu teatro “excessivamente moralizador” (PASTA, 1986, p. 115). Brecht se defende alegando que, em seu teatro, as questões morais são secundárias, pois

[o] verdadeiro propósito do teatro épico era, mais do que moralizar, analisar. [...] O motivo que nos levou a tal análise foi, sem dúvida, os desacertos que víamos à nossa volta, situações dificilmente toleráveis, situações que não só por escrúpulos morais era difícil suportar. Não é apenas por escrúpulos morais que é possível suportar a fome, o frio e a repressão. [...] [A] finalidade das nossas pesquisas era descobrir meios que pudessem impedir a criação de situações como essas tão dificilmente toleráveis. Isto é, não falávamos em nome da moral, mas em nome de todos os que sofrem danos, o que é muito diferente. (1978, p. 53)

Mas, apesar dessa diferença evidenciada pelo dramaturgo, a preocupação social e pedagógica presente nos projetos estéticos dos dois autores é um importante fator de aproximação:

[...] ao *opor-se* à moral abstrata de Schiller que ele vai reencontrar sua própria dimensão moralizante em sua especificidade histórica, movimento pelo qual, é claro, reencontra Schiller naquilo que a ambos é comum: a vinculação entre arte e moral e o corte pedagógico (*lato sensu*) do projeto estético. (PASTA, 1986, p. 116, itálico do autor)

É através do corte pedagógico do teatro épico, com suas implicações próprias, que chegaremos ao teatro de aprendizagem. De acordo com Benjamin, a “tese de que o palco é uma instância moral somente se justifica no caso de um teatro que não se limita a transmitir conhecimentos, mas os produz” (1994, p. 87), como no teatro épico, onde a educação do ator está em aprender um estilo de representação que o induz ao conhecimento, determinando

assim sua representação, “não somente do ponto de vista do conteúdo, mas nos seus ritmos, pausas e ênfases” (1994, p. 87).

No teatro épico “o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer” (BENJAMIN, 1994, p. 79). Visando romper com o processo de identificação que conduz os espectadores por uma vivência sem atitude crítica, Brecht desenvolve e utiliza alguns recursos cênicos a fim de evitar a empatia do público pelas personagens. O maior e mais conhecido recurso deste teatro é o “efeito de distanciamento”²⁸. Com ele, o dramaturgo visa atingir todas as relações no teatro: o distanciamento do texto, da atuação e da plateia. “Sua finalidade consiste em promover a educação do espectador pela sua inclusão no próprio distanciamento” (BORNHEIM, 1992, p. 255). Essa nova concepção de público fica nítida no esquema em que Brecht confronta o teatro dramático e o teatro épico:

O espectador do teatro dramático diz: – Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim. – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: – Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro com os que riem. (BRECHT, 1978, p. 48)

Mas se, segundo Gerd Bornheim, com o efeito de distanciamento no teatro épico “o palco começa a ensinar” (1992, p. 256), isso é radicalizado no teatro de aprendizagem, onde o “palco principiou a ter uma ação didática” (BRECHT, 1978, p. 48). Visando a “educação” através do teatro, o dramaturgo retoma e renova ideias do teatro escolar humanista e do teatro jesuíta da época renascentista e barroca, um teatro praticado pelos alunos com fins puramente educativos (BORNHEIM, 1992, p. 183).

²⁸ Trata-se de um termo-chave do teatro de Brecht que não se limita a um recurso de estilo ou efeito estético, mas que abrange uma questão política. Devido ao aprofundamento dos estudos marxistas, em meados dos anos 1930, Brecht amplia esse efeito denominando-o *Verfremdungseffekt* ou, no modo abreviado, *V-effekt*, *efeito de distanciamento*, traduzido também por *efeito de estranhamento*. De acordo com Koudela, existem inúmeras técnicas de estranhamento, sendo que o próprio Brecht aponta para essa técnica no teatro chinês. A autora cita ainda outras técnicas de distanciamento mais familiares empregadas na pintura (Dadaísmo, Surrealismo etc.). Porém, ela observa que a técnica específica de Brecht é diferente de outras tendências artísticas, pois ele busca meios que visem mostrar os processos entre homens, tratando o cotidiano como histórico (1991, p. 107). Segundo a autora, os *V-effekt* são meios utilizados por Brecht e como meios, “não são nem novos, nem originais. Brecht herdou todas as tradições (Idade Média, Barroco etc.)” (1991, p. 111).

Nesse teatro, a aprendizagem ocorre para quem participa, “a interação não se dá mais entre palco e platéia, e sim entre os atuantes do texto” (KOUDELA, 1996, p. 127). Desse modo, Brecht visava transformar o espectador em ator, tornar sua passividade em atividade e reflexão simultâneas. As peças de aprendizagem e a teoria relacionada a ela surgem no contexto da crise política e econômica que a Alemanha enfrentava no final da República de Weimar, crise que levou à ascensão de Hitler. Segundo Frederic Ewen, diante da crise e da necessidade de lidar com ela é que nascem as *Lehrstücke*²⁹ (1991, p. 219).

Nessas peças, Brecht sempre propõe uma investigação para se discutir questões cruciais de seu contexto político-social: o desenvolvimento tecnológico frente à miséria social, a filantropia burguesa, o consentimento sem questionamento e, principalmente, a relação conflituosa entre os interesses individuais e os coletivos: “Aqui ele misturava e observava as reações geradas pelos problemas teóricos e práticos do teatro mas também morais e sociais da época” (EWEN, 1991, p. 230).

Com o teatro de aprendizagem, Brecht buscou uma alternativa a um sistema social de exclusão, injustiça e miséria. Revelando as contradições do sistema social operante em sua época, ele pretendia gerar a transformação através da reflexão. Procedimento e alternativa que, como vimos, também estão presentes nos projetos estéticos e políticos de Goethe e Rosa: Goethe evidencia e critica as contradições sociais de sua época por meio da experiência de seu protagonista e da desconstrução efetuada por seu narrador irônico; Rosa, criando um protagonista-narrador, faz com que as contradições de seu protagonista, enquanto narrador de si mesmo, ganhem uma intensidade muito maior, pois é um elemento de reflexão deste personagem. Mas, diferentemente destes autores que encenam de forma bastante distinta a contradição em seus romances, Brecht a coloca em um outro patamar. Isso não se dá apenas pelo fato de encená-la num palco teatral, mas por retirar os espectadores de sua posição passiva, chamando-os a atuar, experimentar e refletir ativamente sobre as contradições.

Os locais de apresentação: os diferentes públicos

Estabelecido o percurso da formação e da aprendizagem visando a perspectiva de Brecht sobre esses elementos, o próximo passo é analisar como essa aprendizagem se deu na

²⁹ Mesmo com algumas controvérsias, a maioria dos críticos considera como peças de aprendizagem as seguintes: (1) *Der Flug der Lindberghs* [O vôo dos Lindbergh] (1928/1929), que mais tarde passou a ser chamada de *Der Ozeanflug* [O vôo sobre o oceano]; (2) *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* [A peça de Baden sobre o acordo] (1929); (3) *Der Jasager und der Neinsager* [Aquele que diz sim e aquele que diz não] (1929/1930); (4) *Die Massnahme* [A medida] (1930); (5) *Die Ausnahme und die Regel* [A exceção e a regra] (1930/1938); (6) *Die Horatier und die Curiatier* [Horácios e Curiácios] (1933-4/1958).

prática da oficina teatral do grupo “grandesertão.br”, com atenção às questões que movimentaram a discussão de seus participantes. Mas, antes de adentrar essa discussão, que será tratada em relação aos elementos cênicos e teóricos do teatro de aprendizagem de Brecht, exponho um panorama geral dos diferentes lugares em que o trabalho se realizou. Com isso, viso uma maior contextualização das declarações dos participantes que serão utilizadas ao longo deste capítulo.

Gostaria de realçar primeiramente a importância dos chamados mediadores culturais dos locais em que a oficina se realizou. Esses mediadores, na condição de coordenadores, professores e líderes comunitários, ajudaram tanto na compreensão da proposta da oficina como na relação do grupo com os participantes. Durante a aplicação da oficina, eles questionaram, sugeriram e incentivaram o grupo como um todo. Todavia, mesmo que se tenha notado a presença de algum tipo de mediador em todos os locais de apresentação, nem sempre aquele de quem se esperava esse papel o cumpriu. A mediação efetiva não ocorreu em todos os lugares, deixando evidente, nos locais em que ela se deu, uma repercussão mais complexa da experiência.

A oficina contou com uma grande diversidade de participantes e de público. Além de percorrer línguas e culturas diferentes, com apresentações no Brasil, França e Alemanha, o trabalho se desenvolveu em contextos sociais bastante distintos. Em quase todos os locais, mesmo que em diferentes proporções, a discussão girou em torno da violência encenada e sua correspondência com a realidade dos participantes. Em alguns casos essa temática se desenvolveu com mais profundidade, sendo o centro da discussão e, em outros, ela se deu de forma secundária, elegendo-se outro aspecto da oficina como cerne da discussão. As declarações dos participantes ao longo do capítulo ajudam a dar essa dimensão. A fim de obter uma impressão geral dessa experiência, é possível dividir esses contextos em cinco grupos:

1. Público de eventos específicos

Ocorreram três apresentações para um público geral de interessados em eventos dedicados ao autor Guimarães Rosa:

- *Semana Rosiana de Morro da Garça*, Minas Gerais (Janeiro de 2004)

Esta foi a primeira apresentação pública do grupo e ocorreu em uma pequena cidade do sertão. A oficina contou com a participação da população local, um grupo de rosianos

(artistas, estudantes e professores) e os Miguilins, jovens contadores de história de Cordisburgo, cidade vizinha e natal do escritor.

- Instituto Goethe, São Paulo (Setembro de 2004)

A oficina contou com muitos alunos de Letras da Universidade de São Paulo e foi apresentada para um público composto de professores, alunos, jornalistas e interessados em geral, no contexto do lançamento do livro *grandesertão.br* do professor Willi Bolle.

- Evento *Mire e Veja: O sertão está em toda parte. Leituras e percursos de Grande Sertão*: Veredas, Casa de Cultura de São Bernardo do Campo (Agosto e Setembro de 2006)

Foram dois dias de trabalho, ocorrendo no segundo dia a apresentação pública para uma plateia bastante numerosa, seguida de um intenso debate. Devido à fatura de tempo, pôde-se aprofundar o trabalho, resultando numa grande autonomia e segurança dos participantes, visível no debate com o público.

Naturalmente, devido ao fato de a oficina ter sido realizada em eventos sobre Guimarães Rosa, o interesse do público e dos participantes recaiu, em maior escala, na discussão do romance, mas focando sempre a questão da violência.

2. Público geral

A apresentação na Virada Cultural³⁰ foi realizada na Oca (Parque do Ibirapuera) em novembro de 2005. Entre os participantes havia alunos de Letras, interessados em geral e uma professora de Campinas, que havia participado da oficina em Belo Horizonte e veio para São Paulo a fim de participar novamente. De forma geral, falou-se muito na “invenção” linguística de Guimarães Rosa e houve uma profunda reflexão sobre a violência na linguagem.

3. Contextos universitários

Foram realizadas quatro apresentações em ambientes universitários:

- *III Congresso Internacional Guimarães Rosa*, Pontifícia Universidade Católica de Belo Horizonte (Agosto de 2004)

³⁰ A Virada Cultural é um evento anual promovido desde 2005 pela prefeitura da cidade de São Paulo com o intuito de promover na cidade 24 horas ininterruptas de eventos culturais dos mais variados tipos, como shows, peças de teatro, exposições etc. O evento foi inspirado na *Nuit Blanche* de Paris, que agita anualmente a capital francesa, com atrações que seguem madrugada adentro. O evento paulistano leva atrações de primeira linha a cidadãos de todas as classes sociais, além de contribuir para o “renascimento” do Centro de São Paulo, ao levar os paulistanos para a região, habitualmente vazia durante a noite. (Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Virada_Cultural)

Foi a ocasião em que o grupo pôde experimentar e aprofundar a proposta da oficina, pois esta foi apresentada em forma de um minicurso de três dias do qual participaram, na maior parte, professores e estudantes de Letras. Neste ambiente apareceram possíveis multiplicadores do trabalho, pois expressaram o desejo de dar continuidade a atividade experimentada. Com bastante tempo, o conceito de violência foi muito explorado e, percebendo a construção de seu discurso, apontou-se para a possibilidade de sua desconstrução. O título atribuído à oficina, “atores da violência – atores do diálogo”, surgiu aqui. Outra questão bastante debatida foi o procedimento de adaptação.

- *Congresso de Pedagogia Teatral*, Lingen, Alemanha (Novembro de 2005)

A primeira apresentação fora do Brasil foi conturbada e polêmica. Dos sete *workshops* ali apresentados, o do grupo “grandesertão.br” teve o maior número de inscritos. Esteticamente o resultado da leitura dramática foi interessante, mas a repercussão foi negativa. Houve um inesperado descontentamento geral, com acusações e queixas de alguns participantes e uma atitude unânime de rechaçamento por parte da plateia e dos participantes. Como não houve disposição deste público para o debate, foi difícil, se não impossível, compreender de forma mais objetiva os problemas desta experiência, mas levantou-se algumas hipóteses que serão tratadas mais adiante.

- Université Paris IV, Sorbonne, Paris, França (Dezembro de 2005)

- Apresentação com alunos do Instituto Latino-Americano da Freie Universität, Berlim, Alemanha (Dezembro de 2005)

Nestes dois ambientes a oficina e apresentação gerou um intenso debate com reflexões acerca do fenômeno da violência, relacionando a violência encenada com a violência nas sociedades contemporâneas. Na Sorbonne, os participantes discutiram muito sobre o lugar da violência, aproximando-a de suas vidas e de seu cotidiano. Ressalto aqui a importância da professora Marielle Silhouette como mediadora. Além de introduzir anteriormente o romance que foi adaptado aos alunos, ela participou da oficina e da apresentação, contribuindo, conduzindo e estimulando o debate. Em Berlim, contamos com a ajuda do professor de Literatura Brasileira da Freie Universität, Berthold Zilly. Especialista em Euclides da Cunha, ele pode introduzir o universo sertanejo, que a princípio, no sentido restrito do termo, é bastante distante da realidade dos alunos europeus. Os participantes da oficina em Berlim foram, na maior parte, seus alunos. Além disso, o professor foi responsável pela divulgação da apresentação na universidade alemã.

4. Escolas do ensino médio

A apresentação ocorreu em dois colégios particulares no Estado de São Paulo:

- Colégio Visconde de Porto Seguro, São Paulo (Novembro de 2005)
- Colégio Leonardo da Vinci, Osasco (Outubro de 2006)

Em ambos os locais o foco permaneceu no interesse do teatro como um meio de aproximar os alunos do romance de Guimarães Rosa.

Porém, no colégio Porto Seguro, a apresentação contou com a presença do Cônsul Geral da Alemanha Hubertus von Morr e o professor Joachim Tiemann³¹ que trouxeram o fenômeno da violência para a discussão, chamando a atenção para as heranças maléficas de relações coloniais, dos contextos sociais desiguais e da universalização deste problema. Esta apresentação rendeu ainda uma reportagem com o título “Vom Sertão zu den Vorstädten Frankreichs” [“Do Sertão para os subúrbios da França”], do diretor do Instituto Martius Staden, Eckhard E. Kupfer em um jornal destinado à comunidade alemã em São Paulo, o *Brasil-Post*³². A matéria ressalta o caráter político-social do grupo ao abordar no palco, através de uma grande obra literária, o romance *Grande Sertão: Veredas*, a temática da violência. Por outro lado, neste colégio, os alunos que participaram da oficina quase não se pronunciaram, mas suas professoras, uma participante da oficina e uma presente na plateia, fizeram alguns comentários cujo teor será problematizado adiante.

Já no colégio Leonardo da Vinci, a mediação da professora Suzana Mello que preparou anteriormente os alunos para a oficina, introduzindo o romance e depois estimulando a discussão, se mostrou muito eficiente, pois diferentemente da falta de debate entre os alunos do Porto Seguro, que só puderam contar com os discursos de suas professoras, os alunos do colégio de Osasco participaram ativamente do debate, refletindo sobre a experiência.

5. Ambientes politizados

Duas apresentações muito marcantes ocorreram em ambientes politizados:

- Escola Florestan Fernandes, Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), Guararema, São Paulo (Maio de 2005)

O interesse destes participantes recaiu sobre o romance *Grande Sertão: Veredas*, visto o paralelo que estabeleceram entre a situação de violência do universo dos jagunços e suas

³¹ Ex-diretor de escolas alemãs em Hong Kong e São Paulo e pesquisador do Instituto Ibero Americano em Berlim.

³² Edição de 18 de novembro 2005.

experiências cotidianas de violência no campo, pois conflitos entre latifundiários, jagunços e sem-terra são realidades concretas para eles. Outro foco de interesse deste grupo que ficou evidente no debate foi a busca do conhecimento como arma para a luta do movimento a que pertencem. Reconheceram que só podem se fazer ouvir pela opinião pública usando a mesma arma dos políticos e da mídia, “a linguagem”. Por isso, a figura do “jagunço letrado” chamou muito a atenção.

- Théâtre Studio, Stains, região metropolitana de Paris, França (Dezembro de 2005)

A apresentação ocorreu dois meses após a infeliz declaração do então Ministro do Interior, Nicolas Sarkozy, que denominou como “escória” habitantes dos arredores de Paris. Essa atitude provocou o acirramento de uma violenta revolta, principalmente de jovens, muitos deles imigrantes e descendentes de imigrantes³³. A mediação da professora brasileira Daniela Cruz e do músico parisiense Frédéric Pagès foi essencial para o diálogo intercultural pretendido pelo grupo. Eles não só fizeram um primeiro contato com os jovens da periferia de Paris, como deram, durante toda a oficina, suporte para o entendimento mútuo entre os participantes franceses e o grupo brasileiro.

Os participantes rapidamente relacionaram a violência apresentada no recorte de *Grande Sertão: Veredas* às próprias experiências violentas do cotidiano da periferia. Logo no início da oficina, um dos participantes declarou: “para você poder sobreviver na *banlieue* você tem que ser jagunço, e ser jagunço aqui significa exigir que as autoridades respeitem os seus direitos”. O grau de consciência política desses jovens, reivindicando seus direitos e integridade, evidencia o quão urgente se mostra um verdadeiro diálogo social.

A carência de diálogo social observa-se tanto na periferia brasileira, demonstrada principalmente na experiência com o MST, como na periferia parisiense. Discutiu-se intensamente as variadas formas de manifestação da violência, questionando o poder, a autoridade, a linguagem e os lugares de exclusão.

³³ Os episódios de violência urbana começaram na periferia de Paris, em 27 de outubro, após a perseguição pela polícia, seguida de morte, de dois jovens descendentes africanos Bouna Traoré e Zyed Benna de Paris. Pouco depois, começaram os confrontos em Chêne-pointu, entre grupos de jovens e a polícia. Com a declaração do ministro, a situação só piorou. A revolta se espalhou rapidamente pela periferia de Paris. Os distúrbios duraram 19 noites consecutivas, até o dia 16 de novembro. Jovens indignados queimaram 8.970 carros e entraram em confrontos com a polícia francesa. Foram presos 2.888 jovens e um morto, além de Benna e Traoré. (Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolta_de_jovens_dos_sub%C3%BArbios_da_Fran%C3%A7a_em_2005)

Transformação do espectador em ator: percepção da violência através da encenação

Brecht influencia até hoje de forma direta ou indireta grupos que buscam a reflexão e o diálogo através da experimentação teatral. É o seu teatro de aprendizagem que sustentou boa parte do trabalho do grupo “grandesertão.br”. Wolfgang Bader, na apresentação de *Brecht no Brasil – experiências e influências* (1987), chama a atenção para o alto grau de complexidade que qualquer trabalho teatral em torno de Brecht carrega, “onde entram os mais diversos fatores, desde elementos especificamente teatrais, até as substâncias ideológicas de uma visão crítica do mundo, combinados todos para conseguir efeito conscientizador no público” (p. 19).

Com suas peças de *aprendizagem*, termo que compartilho com Willi Bolle como mais apropriado³⁴, o dramaturgo propõe como forma de encenação o *kollektiver Kunstakt* (ato artístico coletivo), onde o receptor/leitor passa a ser ator/autor do texto. Com isso, ele busca romper a atitude passiva do espectador: “Eu considero necessária, para a realização do ato artístico, a intervenção ativa do receptor na obra de arte” (BRECHT *apud* KOUDELA, 2001, p. 40). Ele busca um novo público fora da instituição teatral, propondo a quebra da barreira entre espectadores e atores. Para ele, o aprendizado está na atuação, pois a experiência concreta dos participantes revela um novo olhar sobre as relações sociais. Neste sentido, muitos percebem em Brecht uma alternativa para o processo de aprendizagem, onde o aluno ocupa o lugar de participante ativo no processo de construção do conhecimento. Visando a discussão e a autonomia do público e dos participantes, a oficina “atores da violência – atores do diálogo” se apropria de muitos elementos cênicos propostos por Brecht.

A oficina foi aplicada em doze locais, oito no Brasil e quatro na Europa, em contextos bastante diferentes. Em todos os lugares, tanto a oficina como a apresentação pública da leitura dramática foram filmadas, o que possibilita a utilização, no decorrer deste capítulo, de trechos transcritos de falas dos participantes e do público que, acompanhados do lugar e da data, serão apresentados conforme a seguinte legenda: M – participantes femininos; H – participantes masculinos; e P – público. Os nomes próprios que aparecerão nos depoimentos

³⁴ O termo “aprendizagem” mostra-se mais apropriado na medida em que se distancia da carga autoritária do termo “didático” por remeter à tradição da didática escolar, como já mencionado. Assim, desfazemos um tipo de concepção hierárquica em que o mestre, que tudo sabe, deve transmitir o conhecimento ao aluno, que nada sabe. A “aprendizagem” pressupõe autonomia e socialização, onde todos aprendem durante o processo. Ingrid Koudela, uma das maiores estudiosas das peças de aprendizagem de Brecht no Brasil e responsável pela maioria das traduções disponíveis, verifica esse teor negativo que a o termo didático carrega e, ao enfatizar a escolha de Brecht por traduzir *Lehrstück* para o inglês como *Learning play*, percebe que aprendizagem seria a melhor tradução em Português. “A ênfase é colocada na atitude ativa no processo de aprendizagem, se partirmos da oposição entre *Lehren* (to teach, ensinar) e *Lernen* (to learn, aprender)” (KOUDELA, 1996, p. 17). A autora, porém, mesmo chamando a atenção para o fato, continua utilizando o termo “peça didática”.

são dos mediadores culturais (professores, coordenadores, artistas etc.) que possibilitaram e acompanharam a realização do trabalho³⁵.

Como proposto por Brecht em seu teatro de aprendizagem, a oficina do grupo “grandesertão.br” é destinada a pessoas leigas. Nas apresentações todos têm a oportunidade de participar, seja no papel de jagunços ou como integrante do coro. Através da experimentação individual e coletiva desses papéis, visa-se um mergulho no ambiente social do romance. Nos debates com o público, percebeu-se que os participantes mostraram um maior aprofundamento na discussão promovida pelo jogo com o texto. Esse aprofundamento vai ao encontro da teoria de Brecht sobre a peça de aprendizagem:

A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas. (BRECHT *apud* KOUDELA, 1991, p. 16)

Como Riobaldo, protagonista-narrador de *Grande Sertão: Veredas*, que percebe que a violência narrada não é exterior, mas faz parte de si – “Sertão: é dentro da gente” (GSV, 325) –, muitos participantes declararam perceber a violência dentro deles, possibilitando a percepção dessa potencialidade em todo ser humano:

Ich habe schon Theater gespielt. Ich mag gewalttätige Rollen. Ich weiß, dass ich etwas Gewalt in mir habe. Ich glaube, es kommt vielleicht von... Ich habe mich in einer Epoche meines Lebens ausgeschlossen gefühlt von den anderen Kindern. Es gibt auch eine Art, wie man die Gewalt, die man erfahren hat, immer wieder, auf die anderen überträgt. (M3-2005: Sorbonne-Paris)³⁶

³⁵ Encontra-se anexado ao final deste relatório todo o material transcrito. A distinção entre os participantes da oficina em homens e mulheres foi usada para a melhor localização de participantes que se pronunciavam mais de uma vez ao longo das gravações. Com o público não fiz tal distinção porque raramente o mesmo espectador falou mais de uma vez. A prioridade para a transcrição foram os depoimentos e as discussões que se relacionavam com a oficina. Uma parte do material não transcrito se refere às apresentações da leitura dramática, à preparação das falas e aquecimento, momentos de descontração com conversas pessoais e trechos em que a qualidade não permitia a compreensão. Dessa forma, não se pode utilizar todo o material disponível (dezoito fitas com uma média de 1h30min de gravação), mas o que se aproveitou já forneceu substrato suficiente para analisar o funcionamento da oficina e sua recepção. Das oficinas realizadas em Morro da Garça (MG) e no Instituto Goethe (SP) temos infelizmente apenas a gravação da apresentação final, pois por erros de gravação e edição, se perdeu o restante do registro. No caso do colégio Leonardo da Vinci de Osasco (SP) não há nenhum material disponível. Na época o grupo não contava mais com seu próprio câmera e os responsáveis pela filmagem, não forneceram a gravação ao grupo que, depois de muito insistir em reaver o material, foi informado de que este havia sido perdido.

³⁶ “Eu já fiz teatro. Eu gosto de papéis violentos. Eu sei que eu tenho um elemento de violência dentro de mim. Eu creio que isso talvez venha de... Numa época da minha vida eu me senti excluída pelas outras crianças. Existe também uma maneira como a gente transfere para os outros a violência que a gente experimentou

Neste depoimento, a participante, ao declarar que sofreu exclusão, diz reconhecer esse elemento violento e trazê-lo dentro de si. Ela reflete sobre o ato de se transferir a violência sofrida para os outros, apontando um caminho para explicar o porque prefere papéis violentos. Interagindo com ela, uma espectadora cita o conceito *Befehlsstachel* (“ferrão de comando”), de Elias Canetti, colocando a ideia da propagação da violência como um círculo vicioso, onde o que se recebe é retransmitido:

Bei Canetti gibt es den Begriff Befehlsstachel. Wenn ein Befehl erteilt wird, dann bleibt dieser Befehl wie ein Stachel im Fleische desjenigen stecken, der diesen Befehl erhält. Es schmerzt und er will diesen Stachel loswerden. (P3-2005: Sorbonne-Paris)³⁷

Interessante notar a relação possível entre o “ferrão” do conceito referido e o ferro de marcar boi que o personagem Hermógenes utiliza na encenação para “marcar” os jagunços. O “sistema jagunço” retratado no romance é justamente um sistema de perpetuação da miséria e violência, e as injustiças e brutalidades sofridas pelos jagunços quando submetidos aos donos de terras ou à condição de miséria são repassadas aos mais fracos: saques, estupros e mortes nas vilas. Através do texto e desse *gestus*³⁸, os jagunços marcados, “escravos” de seô Habão, descontam essa violência nas vilas, na população, sendo que, na encenação, o público corresponde a essa população como alvo da violência.

Se já na época da publicação do romance este repercutia questões da realidade, para os integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) que participaram da oficina, o “sistema jagunço” representado em *Grande Sertão: Veredas* está muito presente ainda hoje na sociedade brasileira, onde as dinâmicas baseadas em poder e violência são uma realidade política e econômica:

Na verdade, **como que nós do povo, nós somos submetidos a maltratar nosso próprio companheiro, né?** Na verdade, contradizendo o sistema de hoje, esse sistema que a gente tem coopta as pessoas pra utilizar a favor delas, como o fazendeiro ali [...] cooptava os jagunços e falava: “você é um pouco superior, você vai maltratar as outras pessoas, você vai fazer isso pra

sempre e sempre”. Obs.: Os depoimentos dos participantes da Sorbonne encontram-se na maior parte em alemão, pois a oficina foi desenvolvida com os alunos de germanística.

³⁷ “Existe um conceito de Canetti, o ‘ferrão de comando’. Quando o comando é lançado, esse comando fica como um ferrão na carne daquele que recebeu o comando. Ele sente dor e então quer se livrar do ferrão”.

³⁸ O *gestus* referido se configura no movimento da marcação simbólica dos jagunços. O episódio já foi mencionado no capítulo anterior, mas será retomado e analisado neste capítulo na perspectiva do *gestus* de Brecht.

mim, em benefício do fazendeiro”. E quando ele achou que já não podia fazer mais nada: “não, agora vocês vão ser meus escravos”. (H5-2005: MST-SP, realce meu)

A fala desse participante demonstra a lógica desse sistema em que a exploração e a violência são estimuladas e repassadas até entre os que possuem muito pouco, de forma parecida com o conceito de “ferrão de comando” de Canetti, aludido em Paris. A ideia de ciclo, de transmissão da violência aparece na discussão de vários grupos. Em Belo Horizonte, uma participante foca a questão da lógica do poder que vigora neste ciclo:

A outra questão é **que a violência é completamente sinônimo de poder**, é uma forma de estar expressando poder através da violência, como os traficantes [...], é aquele **ciclo**, o menininho cresce vendo o traficante maior, se espelha nele: “um dia eu quero ser igual ele”, [...] e vai buscando isso, assim, **contendo a violência como poder**. E outra coisa, **ninguém quer ser submisso, a gente quer ser notado, não quer ser submisso**. (M3-2004: PUC-BH, realce meu)

A percepção da violência como uma forma de legitimar o poder, aspecto que Benjamin, como vimos no capítulo anterior, desenvolve muito bem no artigo “Zur Kritik der Gewalt”, é amplamente debatida nos grupos de discussões e em muitos lugares salientou-se que além da violência assegurar e legitimar o poder, ela é usada para alcançá-lo:

Eu acho também que o poder é a cara bem arrumada da violência [...]. Eu quero um lugar de mando, [...] nem sempre violência vai ficar saindo sangue. Os lugares de poder às vezes são muito confortáveis e de “glamour”. Eu quero estar no melhor carro, eu quero ter o melhor carro, nem que pra isso eu tenha que ser violento com outras pessoas. (M1-2004: PUC-BH)

Notamos nesses depoimentos tanto uma percepção da violência como algo interior, presente no ser humano, quanto como algo exterior, resultado e mecanismo de estruturas políticas e sociais. Porém a percepção destes dois aspectos não se configura como algo dicotômico e simples. Isso fica claro nos questionamentos de uma participante de Stains (França). A forma como ela conduz suas reflexões a respeito dos aspectos internos e externos da violência sintetizam o leque diversificado de percepções que o assunto gerou nos diversos grupos. No debate ocorrido após a encenação, ela diz reconhecer o impulso da violência interior, mas conclui que esse impulso é gerado pelo violento sistema social, remetendo mais uma vez à ideia de ciclo:

Pour moi, participer de cet atelier c'était bien parce que la mécanique, les gens même, ça m'a fait réfléchir maintenant [...]. Nous sommes des jaguonços

et là il y a un système à qui [duquel] on fait partie, c'est un système violent, cruel, et après on s'étonne [parce que] on a cette force de violence à l'intérieur, mais il est venu aussi pour ce mécanisme de violence du système même à qui on fait partie [sic]. (M3-2005: Stains-França)³⁹

Mais adiante, ela afirma não acreditar na violência interior, e sim numa “força interior” que pode se corromper como violência devido ao sistema social:

La violence, je pense qu'elle n'existe pas, ce qui existe c'est une force qui existe en nous, à l'intérieur. Elle devient une violence quand on ne sait pas travailler avec cette force, force humaine. Et comme le système est très malade, on transforme cette force, cette belle force, qui peut être de création... dans une sauvagerie... (M3-2005: Stains-França)⁴⁰

A participante chega à conclusão de que o assunto é complexo e conflituoso, pois quando falou da violência como uma “consequência” social, omitiu o fato de que havia sentido prazer com a violência encenada: “je suis dans un conflit tel, parce que là, j'ai parlé dans un regard ailleurs, [...] quand j'ai parlé de système social [...] et c'est vrai qu'on sent du plaisir avec cette violence [...] c'est dur de voir ça en nous, et ce “décontrôle”, c'est vraiment une force qui vient [sic]” (M3-2005: Stains-França)⁴¹. Dessa forma, se alguns reconhecem tranquilamente o potencial violento em si, como ficou evidente na declaração da participante da Sorbonne, há outros que, como a participante de Stains, se surpreendem ao descobrir, através da experiência cênica, a violência em si:

Eu sinto medo de estar aqui, não conseguir... Posso dizer que eu senti medo, uma hora eu não conseguia... No primeiro dia, eu saí um momento da roda e não conseguia voltar. Me assustei com esse mundo. Disse pro seô Habão, que não é seô Habão [referindo-se ao ator que faz o seu papel] que eu tinha medo desse mundo e que eu não conseguia entrar de novo na roda. Se ele não tivesse me pego pela mão e me trazido para a roda e depois eu não tivesse segurado na mão da Nice (colega de cena), eu fiquei um bom tempo segurando a mão da Nice pra conseguir perceber essa... conseguir, não é bem suportar, mas pensar [...] nesse mundo de violência, de seres que oprimem e

³⁹ “Para mim, participar desta oficina foi bom porque a mecânica, as pessoas mesmo, isto me fez pensar agora [...]. Nós somos jagunços e há um sistema do qual fazemos parte, um sistema violento, cruel, e depois nós nos surpreendemos [porque] percebemos esta força de violência no interior, mas ela vem também [d]este mecanismo de violência do próprio sistema de que fazemos parte”.

⁴⁰ “A violência, eu penso que ela não existe, o que existe é uma força que existe em nós, no interior. Ela se torna uma violência quando não sabemos trabalhar com esta força, força humana. E como o sistema é muito doente, nós transformamos esta força, esta bela força, que pode ser de criação... em uma selvageria...”.

⁴¹ “Eu estou em um conflito, porque agora há pouco, eu falei a partir de um olhar distanciado, [...] quando eu falei de sistema social [...] e é verdade que nós sentimos prazer com esta violência [...] é duro ver isto em nós, e este descontrole é realmente uma força que vem”.

que são oprimidos e saber que eu também faço parte desse círculo. (M5-2006: São Bernardo do Campo-SP)

Para esta participante que sentiu medo do universo encenado, descobrir, como declarou, que faz parte do contexto retratado na oficina foi uma experiência perturbadora. Porém, o objetivo da experiência cênica não é a exaltação da violência e sim a sua discussão. Experimentando ludicamente o papel de agentes da violência, visa-se obter a transformação dos participantes em mediadores culturais. A violência é mostrada com seu poder de fascínio e comunicação e é justamente através do trabalho lúdico e dialético que podemos compreender a sua construção e a partir disso tentar desconstruí-la. O teatro, como um espaço aberto à experimentação e reflexão, mostra-se valioso para tal tentativa. Na Sorbonne, um participante valoriza o teatro enquanto espaço para se lidar com a violência, de forma a reconhecê-la e extravasá-la:

Es ist so eine Art Ventil. Hier war es ja mehr verbal. Das kann man natürlich richtig spielen. Da hat man eine Art Ventil, das rauszulassen, was sehr gesund ist. Man muss ja noch nicht mal besonders krank dafür sein, um das Bedürfnis zu haben. Man muss ja nur ein normaler Mensch sein, und dann hat man schon das Gewaltpotential in sich. Da bietet Theater eine ganz gute Möglichkeit für das Publikum und für diejenigen, die spielen, das loszulassen, was da ist, weil alles andere [...] Diskussionen führen ja schnell in die Sackgasse. Man kann weder durch irgendeine Erziehung gegenlenken noch [...], leugnen wollen wir es auch nicht. Also muss es ja nur diesen Weg geben. Am besten noch in der Kunst, besser als durch irgendwelche Bandenbildung. Das Ganze spüren. Das in dem Moment zu genießen, das Publikum genießt es ja dann auch, indem es sich identifiziert. Und damit ist es dann wieder für eine ganze Weile gut. Aber die Diskussion führt schnell in die Sackgasse. Gewalt haben wir alle in uns. Aber was macht man damit? (H1-2005: Sorbonne-Paris)⁴²

Mesmo que a reflexão do participante caminhe em direção à proposta de transformação de atores da violência em atores do diálogo, na medida em que o teatro seria uma forma de extravasar essa violência, ele problematiza ao afirmar que essa estratégia pode funcionar por algum tempo, mas quando se inicia o debate, a discussão se depara rapidamente com um

⁴² “É como uma válvula de escape, aqui foi mais verbalmente. Naturalmente pode-se também atuar. Temos uma válvula de escape que deixa extravasar, o que é muito saudável. Não precisa ser doente para ter essa necessidade. Basta ser humano para ter o potencial de violência em si. O teatro oferece uma boa oportunidade para o público e para aqueles que atuam, de extravasar aquilo, porque as outras soluções como as discussões conduzem para um beco sem saída. Não se pode corrigir isso através de qualquer tipo de educação [...], também não podemos negar esses fatos. Então é preciso ter este caminho, melhor que seja o da arte, melhor do que através de formação de gangues. Sentir tudo isso. Fruí-lo nesse momento. Assim, o público também aproveita e se identifica com isso. A questão se resolve por um tempo. Mas a discussão leva rapidamente para um impasse, para um beco sem saída. A violência existe em todos nós, mas o que podemos fazer quanto a isso?”

impasse, o de não saber o que fazer com a violência depois de reconhecê-la. Já em Stains, o diálogo, praticado pelo debate, não é visto como impasse, mas como caminho apontado por muitos participante para se tentar dissolver o fascínio causado pela violência.

Frédéric Pagès, mediador cultural que também participou da oficina em Stains, nota a disputa dos participantes pelos papéis mais violentos: “hier j’ai noté que quand on a fait [...] l’attribution des rôles, les rôles neutres ne vous intéressaient pas tellement, par contre les rôles violents, les rôles séditieux, vous êtes tous précipités dessus, hein?” (2005: Stains-França)⁴³. Um dos participantes confirma a observação dizendo que através de um papel violento teria a impressão de expressar alguma coisa de fato, sensação que ele acredita que não teria com um papel mais sensível⁴⁴. Frente a essa declaração, Frédéric pergunta se isso não seria uma forma de fascinação pelo poder envolvido na violência⁴⁵ e obtém a seguinte resposta:

Je pense que on l’a tous [cette fascination par la violence]. Regardant un film où il y a un meurtrier... On a tous à un moment donné dans sa vie une pulsion négative, une pulsion violente, de toute façon. [...].C’est-à-dire que c’est vrai mais ça peut changer. Ça peut changer. C’est clair que la meilleure façon c’est pas de prendre une voiture et d’agresser les gens, mais c’est justement de s’asseoir comme aujourd’hui et de dialoguer, et à partir du dialogue il [ne] peut y avoir qu’un message fort et qui ne peut pas ne pas être entendu. [...].(H1-2005: Stains-França).⁴⁶

O participante confia no diálogo como uma alternativa à violência. Mas independentemente da crença ou descrença em relação ao diálogo e ao debate, parece ter sido na PUC de Belo Horizonte que se chegou no ponto central da discussão em torno da transformação de atores da violência em atores do diálogo. Foi intensamente discutido na ocasião o fato de como negamos e procuramos nos distanciar da violência. Através do

⁴³ “Ontem eu notei que quando distribuíamos os papéis, os papéis neutros não lhes interessavam muito, por outro lado, os papéis violentos, sediciosos, foram muito disputados por vocês, hem?”

⁴⁴ “Un rôle neutre, entre guillemets, c’est un peu [...], alors que avec un rôle violent [...] on a l’impression d’exprimer quelque chose en fait [...], c’est un peu ce qu’on n’a pas avec un rôle plus sensible” [“Um papel neutro, entre aspas, é um pouco [...], enquanto que com um papel violento [...] nós temos a impressão de expressar alguma coisa de fato [...], é um pouco o que não se tem com um papel mais sensível”] (H4-2005: Stains-França).

⁴⁵ “C’est pas aussi une forme de... simplement dans les mots, hein, [...] gestuel [...], c’est pas pareil à une forme aussi de fascination, de puissance? Enfin... [“Não seria também uma forma de... simplesmente nas palavras, hem, [...] gestual [...], não seria parecido com uma forma de fascinação, de poder? Enfim...”] (Frédéric Pagès-2005: Stains-França).

⁴⁶ “Eu acho que nós todos temos isto [essa fascinação pela violência]. Vendo um filme onde há um assassino... Temos todos em algum momento da vida uma pulsão negativa, uma pulsão violenta, de qualquer maneira. [...]. Quer dizer, é verdade mas isso pode mudar. Isso pode mudar. Está claro que a melhor maneira não é pegar um carro e atropelar as pessoas, mas é justamente se sentar como hoje e dialogar e, a partir do diálogo, só pode haver uma mensagem forte o suficiente que não possa não ser escutada”.

reconhecimento da violência em suas vidas, juntamente com o fato de não subestimar o seu poder de sedução, revelam-se violências que, de tão recalcadas, nem eram discutidas:

Outro ponto mais interessante é que nós somos violentos e nós praticamos a violência com as outras pessoas também. Então antes mesmo de nós quisermos entender ou discutir ou justificar a violência que nós vemos, que nós sofremos, nós temos que pensar a violência que nós praticamos. Então assim, de repente, de tudo isso que nós discutimos, o ponto culminante acho que é esse, a nossa violência, natural do homem, que o homem tem uma natureza violenta, **e a proporção que nós praticamos dessa violência**. (M6-2004: PUC-BH, realce meu)

Se não a gente vai continuar tentando entender o outro violento, o outro menino de rua, o outro seja lá o que for, **e aí, as nossas violências educadas não aparecem**. (M1-2004: PUC-BH, realce meu)

Nesses depoimentos, a questão do reconhecimento da violência se mostra fundamental como recurso para se desmascarar discursos violentos, entendendo a sua construção, principalmente naqueles que estão camuflados e “protegidos” em discursos de “boa intenção”. Esse é o caso dos discursos preconceituosos com que lidamos diariamente. Foi a percepção aguçada da violência em Belo Horizonte que levou o grupo “grandesertão.br” a nomear oficina como “atores da violência – atores do diálogo”. Mas se a principal forma de se distanciar da violência é primeiramente reconhecê-la e entender seu funcionamento através da encenação, a questão do público se problematiza no debate. Como vimos, para Brecht, a aprendizagem ocorre para quem participa da peça. Em suas peças de aprendizagem, o público era até permitido, mas não necessário.

O assunto foi discutido na Sorbonne e introduzido por um dos participantes. De acordo com sua declaração, exposta anteriormente, o teatro funciona como uma válvula de escape da violência para que não apenas os participantes, mas também o público, a “extravasem”. Porém, sua fala não convence sua professora Marielle Silhouette, que questiona se o grau de envolvimento do público é o mesmo dos participantes, em relação a violência. Ela provoca: “Dass sich das Publikum identifiziert, das möchte ich bezweifeln” (2005: Sorbonne-Paris)⁴⁷; e rapidamente um outro aluno toma a palavra:

Das ist auch das Problem, dass man sich von unserer eigenen Gewalt befreit, aber ich glaube, dass das Publikum nur Zuschauer ist, an dieser Gewalt nicht teilnimmt. Und dadurch, glaube ich, erscheint **die wirkliche Gewalt**, die

⁴⁷ “Eu gostaria de por em dúvida a identificação do público”.

Gewalt des Alltags, noch schrecklicher als die Gewalt, die hier gezeigt wurde. (H2-2005: Sorbonne-Paris, realce meu)⁴⁸

Para este participante, o público não consegue “extravasar” a violência. A violência é tratada no palco de forma lúdica, o que faz com que ela não seja tão terrível como a violência real, do cotidiano, como ele aponta. Dessa forma, a “violência de verdade”, da qual ele fala, surge na discussão, no momento em que se relaciona a violência encenada com a violência da realidade dos participantes e do público. Na discussão, o público deixa de ser mero espectador e passa a opinar sobre o que acabara de assistir. Os participantes mostram um aprofundamento maior na questão da violência em relação ao público, justamente por terem experimentado as falas na encenação, mas no debate, no momento em que se distanciam da experiência para refletir sobre ela, dialogam com uma perspectiva totalmente distanciada.

O debate entre os que experimentaram a violência em cena e os que a assistiram faz a discussão ficar mais complexa e rica, uma vez que revela diferentes perspectivas, possibilitando inclusive se discutir as diferenças entre o assistir e o fazer. A proposta brechtiana de transformar o espectador em ator, proposta incorporada ao método de trabalho da oficina teatral analisada, além de ter sido percebida, foi problematizada na Sorbonne. Desse modo, a discussão não se deu apenas em relação à violência encenada, mas em relação ao método da oficina. Essa questão faz com que possamos ver a relação entre distanciamento e identificação com a violência tanto na leitura dramática como no debate.

Violência: identificação e distanciamento

A identificação com essas personagens violentas pode parecer antibrechtiana, visto que se configura como oposto, a princípio, do processo de estranhamento presente em suas peças. Porém, de acordo com o próprio dramaturgo, a identificação assume o seu papel no teatro de aprendizagem: “Quando eu, mesmo com a maior boa vontade, já não sabia o que fazer com a identificação, construí a peça didática” (BRECHT *apud* KOUDELA, 1991, p. 105). Brecht não rejeita a emoção, mas quer discutir o lugar que ela ocupa no teatro aristotélico, pois, para ele é falsa a ideia de que as emoções só podem ser desencadeadas através da empatia (BRECHT *apud* BORNHEIM, 1992, p. 216). De acordo com Bornheim, para Brecht, “mesmo

⁴⁸ “Isso também é um problema, que a gente se liberte aqui da nossa própria violência, mas eu acredito que o público é apenas espectador que participa desta violência. E através disso, acredito, que aparece a violência de verdade, a violência do cotidiano, de uma forma mais terrível do que a violência que foi demonstrada aqui”.

‘a forma mais racional’ de fazer teatro, a peça didática, desencadeia ‘os efeitos mais emocionais’” (1992, p. 216).

Segundo Augusto Boal, Brecht não queria que se abdicasse da emoção, mas queria que se “abdicasse da emoção diante do absurdo, diante do desconhecido, diante da ignorância, mas jamais da emoção de um Galileu que descobre que a terra se move” (1987, p. 251-52). Para Boal, Brecht nunca foi contra a emoção da descoberta e sim contra certos tipos de emoção que bloqueiam e levam à ignorância ou à mistificação da realidade. O dramaturgo, além de não excluir a emoção do “efeito-d”, ou distanciamento, localiza a origem dessa técnica no seu *Diário de trabalho*, no dia 2 de agosto de 1940: “Esse tipo de arte também gera emoções; tais representações concorrem para o conhecimento profundo da realidade, e isto é que move o espectador. O efeito-d é uma técnica artística antiga; é conhecido da comédia clássica, de certos ramos da arte popular e das práticas do teatro asiático” (2002, p. 98). No mesmo diário, no dia 17 de outubro de 1940, escreve: “o efeito-d é puro sentimento. No teatro aristotélico a empatia é também intelectual, e o teatro não aristotélico emprega a crítica emocional” (2002, p. 137). E mais tarde, no dia 20 de dezembro do mesmo ano, escreve:

Quanto ao efeito: as emoções serão contraditórias, se fundirão umas nas outras etc. Sob todos os aspectos, o espectador se torna um dialético. **O salto é dado constantemente do particular para o geral, do individual para o geral**, do agora para o ontem e o amanhã, a unidade do incongruente, a descontinuidade do processo em curso. Aqui os efeitos-d se mostram eficazes. (2002, p. 151, realce meu)

Para Brecht, a representação distanciada revela a “aguda compreensão do que é, de fato, importante socialmente” (1978, p. 60), ressaltando o movimento do particular para o geral que esse efeito proporciona. Reiner Steinweg, importante estudioso de Brecht, percebe nesse movimento o ponto central da peça de aprendizagem. Em seu livro *Lehrstück und episches Theater* [Peça de aprendizagem e teatro épico], no capítulo dedicado à distância e à proximidade nas peças de aprendizagem (“Distanz und Nähe”), o autor diz que o sentimento não deve ser anulado, mas deve alcançar uma forma coletiva através de um treino corporal e verbal. Busca-se transformar o sentimento individual em coletivo, dando materialidade e objetividade a ele (1995, p. 74-82).

A antítese entre racional e emocional permeia dialeticamente toda a obra de Brecht. A contradição entre identificação e distanciamento é incorporada à própria representação. É através deste jogo de contradições que, segundo Bornheim, o dramaturgo revela “o nervo vivo dos problemas” (1992, p. 291). Para o autor, toda a pedagogia brechtiana decorre do

aprofundamento da contradição: “a contradição é a grande educadora” (1992, p. 291). Essa relação contraditória do distanciamento na peça de aprendizagem é compreendida por Suzana Mello como um movimento dialético, pois Brecht aprofundaria a proposta de distanciamento do espectador/leitor em relação à encenação e ao texto, mas esse distanciamento seria dialético porque “no fundo e na verdade atrai o espectador para o âmago do problema que se desenrola no palco/texto” (2009, p. 21).

Outra questão problemática com a identificação dos participantes na oficina, é o fato de ela se dar com personagens violentas. A princípio isso pode ir contra a ideia dos exemplos modelares nas peças de aprendizagem de Brecht. Mas, segundo Ingrid Dormien Koudela, mesmo com dificuldade em produzir uma peça de aprendizagem com personagens associais, Brecht não desistiu da questão, pois o princípio da aprendizagem dialética que buscava rejeita a relação maniqueísta de valores como certo e errado, bom e mau:

Ao experimentar, no jogo, o comportamento negativo, “os impulsos associais”, o atuante conquista o conhecimento no sentido de comunidade e coletivo. As ações socialmente “úteis” não são propostas como modelares em si, mas devem ser conquistadas através da representação do “associal” – o atuante experimenta a contradição proposta pelo “modelo de ação” (texto) refletindo sobre ela. (KOUDELA, 1991, p. 37)

O fato de muitos participantes se identificarem na oficina com as falas violentas, com as atitudes “associais”, de sentir prazer em representar personagens violentos, não descarta um sentimento recorrente de estranhamento. É esse jogo dialético com as falas, a relação de identificação e estranhamento, que desnuda contradições e movimenta as peças de aprendizagem. A oficina não negou nem rejeitou o fascínio pela violência, assim como em seu teatro Brecht não ignorou e nem subestimou a violência de seu tempo personificada em Hitler:

Apresentar Hitler como especialmente incompetente, como uma aberração, uma perversão, um embuste, um caso patológico peculiar, enquanto se adotam outros políticos burgueses como modelos, modelos de algo que ele não conseguiu chegar a ser, não me parece o modo adequado de combater Hitler. Da mesma forma que não se pode combater o fascismo isolando-o da burguesia “saudável” (exército e indústria) e eliminando-o simplesmente. A população apreciaria Hitler se ele fosse “grande”? O fato é que qualquer representação dramática inteligente me parece impossível se deixa de reconhecer que ele é um fenômeno verdadeiramente nacional, um “líder do povo”, um político astuto, vital, insólito e original, e somente quando isto é reconhecido é que sua extrema corrupção, insuficiência e brutalidade etc. entram em foco adequadamente. (BRECHT, 2005, p. 66)

Portanto, em vez de suprimir a violência, buscou-se encará-la na encenação através da linguagem e da ação corporal, o *gestus* brechtiano. O questionamento da violência pôde ser evidenciado por representações dialéticas dos textos violentos, como colocar uma entonação interrogativa no texto ou brincar com a quebra de expectativas. Nas oficinas, muitos participantes interpretaram personagens que não sugeriam seu aspecto físico e a tonalidade de suas vozes. Isso ficou bem evidente na apresentação na Oca do Parque do Ibirapuera onde a escolha de uma participante em fazer o papel do violento jagunço Valtêi surpreendeu a muitos, pois a estudante que aparentava extrema delicadeza disse com bastante propriedade o texto escolhido: “Eu gosto de matar... O que babejo vendo, é sangrar galinha e esfaquearem porco” (LD). Outro contraste evidente ocorreu no Instituto Goethe de São Paulo onde um rapaz robusto, com uma voz forte, se ajoelhou e disse docilmente a fala do jagunço Alaripe: “Eu tenho pena de toda criatura de Jesus” (LD).

O jogo dialético entre identificação e estranhamento aconteceu em todas as etapas da oficina e revelou seu grande potencial de revelar contradições, o que no mínimo é um grande passo para refletir sobre temas que envolvem a violência. Trazendo para perto o problema, aproximando-se da violência cenicamente, evidenciou-se o quanto ela está presente em situações que a princípio não se imaginava. Revelando as contradições, desnuda-se a ingenuidade e a demagogia com que o assunto é tratado muitas vezes. Discursos que subestimam o poder e o fascínio da violência ou propõem soluções moralizantes apoiadas em preconceitos, são postos em foco:

A situação toda do jagunço, é na verdade uma situação que a gente pode trazer para o mundo atual, para todos aqueles que são hoje em dia subjugados pela situação moderna do mundo capitalista e aqueles que estão desempregados ou que estão nas mãos [...], porque o dinheiro está nas mãos de poucos e aqueles outros que não têm dinheiro são subjugados pelos seus empregadores e patrões etc. Então é uma situação completamente moderna que se aplica a qualquer país capitalista, qualquer país do mundo moderno. Acho bastante atual se colocar um trabalho desse tipo e bastante proveitoso para que as pessoas possam realmente tentar buscar uma saída ou uma solução para toda a problemática do Brasil, principalmente do nosso povo tão sofrido e tão faminto e tão necessitado de alguém que estenda a mão para eles ou que possa ensiná-los a fazer alguma coisa melhor. Eu espero que realmente o trabalho possa trazer o diálogo para todo esse nosso povo. (M1-2005: colégio Porto Seguro-SP)

Em seu discurso, a participante, professora de um colégio nobre, enxerga no trabalho cênico uma forma de ajuda aos ignorantes e carentes. Nesse caso, o teatro estaria mais próximo de uma forma “didática”, na concepção autoritária e hierarquizante do termo, do que

de uma “aprendizagem”, pois compreende a oficina e o grupo como detentores do conhecimento da realidade e das soluções necessárias. Ela parece se distanciar dos problemas apontados e não se incluir no “povo” citado. A ajuda de que fala em seu depoimento seria então uma forma de legitimar o poder nas mãos de quem sempre obteve o acesso à cultura e ao poder. Porém, a proposta da oficina não é “ajudar”, mesmo porque não está de modo algum nessa condição, mas sim refletir junto com os diferentes participantes, por meio de uma experiência concreta, sobre saídas para se desconstruir discursos de poder e violência, uma vez que eles puderam ser construídos em cena. Esse seria o diálogo mais sincero, e não o defendido pelo discurso da professora. “De maneira diferente das pedagogias idealistas que subestimam o fascínio e a força que o Mal exerce sobre as pessoas, resolvemos encarar de forma lúdica o Mal, exatamente para conhecê-lo” (BOLLE/DALALIO, 2009, p. 229).

Nesta mesma apresentação, ao questionar uma passagem do coro, uma outra professora que estava na plateia, declara:

[...] uma situação que rege o mundo hoje, né? Quando fala “como vão saber ter poder de serem bons, mesmo que quisessem ser” porque nunca foram ensinados a ser, né? Então existe uma crítica bem grande e quando a gente coloca isso, ele tenta chegar a língua culta ao povo, quem sabe com isso se consiga fazer com que o povo abra os olhos e seja esclarecido. (P1-2005: colégio Porto Seguro-SP)

Novamente temos a ideia de “esclarecer” o povo. Isto, além de não ser a proposta da oficina, não parece ser a proposta do próprio autor de *Grande Sertão: Veredas*. Guimarães Rosa não quer “levar a língua culta ao povo”, muito pelo contrário. Dando voz ao sertanejo, colocando sua linguagem em um patamar universal, ele promove o questionamento da cultura letrada estabelecida e detentora do poder. Não podemos fazer vista grossa a discursos preconceituosos e de viés iluminista, pois não se está isento de reproduzi-los, fato vivenciado pelo próprio grupo. Ainda no começo de suas atividades, foi realizado um vídeo sobre o trabalho com depoimentos de seus participantes cujo teor se aproximava das falas expostas anteriormente. Nos depoimentos havia um tom ingênuo mas pretensioso de levar um rico trabalho às comunidades “carentes”. Mas, ao ver o resultado do vídeo, e analisando a gravidade do que revelavam aqueles discursos, o material terminou servindo a uma autocrítica, sendo descartado como apresentação da proposta, pois o tom dos discursos exprimia algo diferente do diálogo aberto que se buscava e se via acontecendo nas aplicações.

Primeiramente, as oficinas foram realizadas em lugares bastante diversificados, residindo nisso a riqueza da análise dessa recepção. Além disso, o grupo era convidado a

trabalhar nesses ambientes, não escolhendo os lugares, mas sendo escolhido. Outra importante questão que o vídeo colocava em risco está ligada à questão do aprendizado. O conhecimento gerado pelas reflexões e discussões na aplicação da oficina foi construído junto com seus participantes e com o público. A partir da encenação, todos aprenderam, de forma diferente em cada contexto. Portanto, não se levou conhecimento, mas este foi construído.

O vídeo em questão serviu como alerta de prevenção a discursos bem intencionados, não apenas de terceiros, mas do próprio grupo, que mascaram preconceitos e pretensões. Diante disto percebeu-se o quão fácil é reproduzir tal visão. Na leitura dramática, o discurso demagógico do jagunço Zé Bebelo, que no romance é um chefe de jagunços que visa uma carreira política, acaba por se assemelhar aos proferidos pelas bem intencionadas professoras: “O que imponho, é se educar e socorrer as infâncias deste sertão” (LD). Por outro lado, outras participantes estavam muito atentas às dissimulações da violência, evidenciando na necessidade da ajuda uma forma de violência, uma vez que dá poder àquele que a oferece:

Um bom exemplo dessa violência é que ela pode ser sutil. Então com relação ao médico, que está ali como uma pessoa que vai te ajudar. E dependendo do que ele faz a ajuda não acontece, pelo contrário, [...] ele acaba te prejudicando. Então é uma violência sutil, ela está mascarada pela forma da ajuda. O médico, o advogado, quem quer que seja, isso acontece [uma participante de seu grupo complementa acrescentando “o professor”]. Você está achando que está sendo ajudado, mas está sendo prejudicado, é uma violência extremamente sutil e extremamente inteligente. (M4-2004: PUC-BH)

As professoras perceberam o quanto a população desfavorecida de conhecimentos técnicos ou culturais, que classes como a dos médicos, advogados e professores possuem, fica à mercê desta “ajuda”. Essa condição por si só já os coloca em uma situação de fragilidade, por demonstrar dependência. Na peça *Das Baderner Lehrstück vom Einverständnis*⁴⁹, Brecht questiona se o homem ajuda o homem⁵⁰ (1988, p. 29). Nas peças de aprendizagem, a discussão entre o individual e o coletivo se coloca à prova. Brecht desconfia da “ajuda”, da filantropia burguesa: “Num sistema baseado na violência, toda a ajuda é traiçoeira, egoísta. É preciso atacar a realidade cruel com crueldade ainda maior (BRECHT *apud* EWEN, 1991, p. 226).

⁴⁹ Peça de Baden sobre o acordo.

⁵⁰ A pergunta é colocada por Brecht sob forma de investigação no terceiro ato da peça: “Untersuchungen ob der Mensch dem Menschen hilft” [“Investigação sobre se o homem ajuda o homem”] (1988, p. 29).

O papel do *gestus* na encenação

Brecht não quer estudar a natureza humana, mas a relação humana. E é através do *gestus* que ele busca expressar as atitudes básicas dos seres humanos. Este termo, que não significa apenas “gesto”, mostra-se fundamental em toda a sua obra. Martin Esslin diz que o *gestus* é a expressão clara e estilizada do comportamento social dos seres humanos em relação uns com os outros, pois o termo “cobre toda a gama dos sinais exteriores das relações sociais, inclusive a maneira de portar-se, entonação, expressão facial” (1979, p. 145).

A forma de representar a esfera social de forma estilizada, com “objetividade”, através do *gestus*, remete, segundo Bornheim, aos espetáculos populares do fim da Idade Média, o “teatro dos mistérios medievais” que eram abstratos, didáticos e alegóricos”. O camponês era substituído por “todo-o-mundo”, os atores personificavam vícios e virtudes humanas e havia os “universais concretos” como a Virgem, Cristo, anjos, diabos, santos. Existia, nesse teatro, “uma concepção bem precisa da objetividade da realidade: ela era religiosa. E essa objetividade religiosa, por sua vez, determinava também a fala e o gesto” (1992, p. 275).

Bornheim chama a atenção ainda para o fato de que os gestos eram codificados para facilitar a assimilação e reprodução pelos atores não profissionais. “Essa codificação dos gestos, aliada ao tratamento simples da voz, facilitava sem dúvida o trabalho dos amadores, de modo análogo ao que acontece no teatro didático de Brecht” (1992, p. 276). Segundo ele, no teatro de aprendizagem de Brecht, a objetividade religiosa do teatro medieval “transmuta-se em objetividade social” e a exploração da voz e da gestualidade passará a sofrer um novo tipo de determinação (1992, p. 277). Porém, o crítico reconhece que dentro da obra brechtiana fica complicado definir a objetividade, pois “ela se modifica, e a cada passo dado é a totalidade do fenômeno teatral que se deixa afetar” (1992, p. 277).

De acordo com Bolle, o projeto de Brecht é fabricar sinteticamente a linguagem emotiva, exteriorizando tudo o que se passa no íntimo do ator, “a emoção tem que se emancipar e constituir-se em signo gestual suscetível de aperfeiçoamento” (1976, p. 406). Para o crítico, o conhecimento não visa as emoções individuais por meio da empatia, utilizada em outras técnicas teatrais como a de Stanislavski, “mas a interação social por meio de signos externos e objetivos” (1976, p. 406). O *gestus* se mostra fundamental no teatro de aprendizagem pelo seu caráter de condensação e simplificação análogo às peças de aprendizagem. Segundo Fredric Jameson, na peça de aprendizagem “se exige tanto da platéia quanto dos atores uma simplificação radical da experiência. Uma igual redução da ação e do

gesto mínimo da decisão enquanto tal, numa situação em si mesma reduzida ao mais mínimo maquinismo da escolha” (1999, p. 94).

Nas peças de aprendizagem, Brecht fragmenta complexas ações do cotidiano em pequenas unidades. “Um pedaço da ação é recortado e está pleno de sentido, carregado de tensão dramática que advém das contradições que o autor quer demonstrar” (CARVALHO, 1993, p. 27). Revelando modelos sociais, o trabalho cênico em Brecht reduz-se por gestos, movimentos e imagens, ao essencial. “Teatralizar é engajar-se em uma experimentação, por meio da interação entre linguagem e experiência, para explorar o próprio sentido da representação” (KOUDELA, 2001, p. 20). Ao teatralizar passagens de *Grande Sertão: Veredas*, a oficina explora, pela experimentação das falas, sua forma e seu conteúdo. O trabalho é com a linguagem e os papéis se constituem por meio da interação com o outro. A fala e os movimentos experimentados pelos participantes são individuais, mas inscritos num contexto social.

Há na encenação alguns importantes *gestus*, que demonstram as contradições que se busca encenar. Como já mencionado anteriormente, ao entrar em cena, os jagunços são marcados simbolicamente como gado. O *gestus* para esta ação acontece com os movimentos de seô Habão, de um lado do palco, erguendo ostensivamente o ferro de marcar boi, e do Hermógenes, do lado oposto, de colar na testa de cada jagunço uma etiqueta com um símbolo. Percebe-se, sem a necessidade de um texto, a redução desses homens à animais marcados, a mercadoria. Após marcá-los, o capataz os empurra dando ordens para que cumprimentem o fazendeiro e se agachem em seus lugares. Temos então os chefes de pé e os jagunços agachados.

A professora da Sorbonne Marielle Silhouette, que interpretou um dos jagunços na leitura dramática, reflete sobre a posição em que ficaram em cena: “Wie wir die Gewalt über uns haben ergehen lassen. Wie wir da alle hocken. In dieser Stellung waren wir körperlich, physisch nicht in der Lage Gewalt auszuüben. Es war eine richtige Beschränkung” (2005: Sorbonne-Paris)⁵¹. Para ela, este *gestus* expressa a submissão na medida em que a posição impedia fisicamente e psicologicamente uma reação. Outro movimento importante dos jagunços em cena é a de direcionar o olhar para o chão ou, no máximo, para os colegas. Eles nunca olham para cima, na direção de seus superiores. Nestes movimentos, a relação de poder e subordinação fica evidente.

⁵¹ “Como nós suportamos a violência sobre nós. Como nós todos agachamos, nessa situação não estávamos corporalmente, psicologicamente na posição de praticar a violência. Isso era uma limitação”.

Em Berlim, a percepção da submissão também é expressa através do *gestus*: “Ich glaube die Entspannung steht dadurch, in dieser Szene die Gewalt die von oben drückt, und es war für mich dieser Druck, der von oben kommt und dann irgendwann kann man es rauslassen” (M2 - 2005: Berlim)⁵². A participante percebe que a cena representa um sistema de poder em que a pressão vem de cima, oprimindo os inferiores, levando à submissão. Essa opressão está condensada nestas posturas corporais. Com isso, o mediador da oficina em Berlim, o professor da Freie Universität Berthold Zilly, diz que não há uma contra-violência na cena, pois os jagunços não se revoltam contra o fazendeiro ou o capataz. Ele relaciona essa lógica encenada com os mecanismos do facismo: “Die Tendenz zur Revolte wurde letztlich kanalisiert gegen andere Unschuldige. Es gibt nicht eine wirkliche Gegengewalt. Das hat mich erinnert an die Mechanismen des Faschismus. Die Gewalt wird an dem Unterdrücker vorbei gelenkt gegen andere”⁵³ (P3 - 2005: Berlim).

Toda essa percepção comentada e discutida não se dá apenas pelo texto, composto por breves falas, mas pelas unidades de ações que sintetizam simbolicamente complexas estruturas psico-sociais que movimentam o sentido da cena. A última cena da leitura dramática, a cena da “traição de Riobaldo”, é marcada por um *gestus* importante. A ação de Riobaldo em se levantar enquanto todos os outros jagunços estão agachados é ambígua, pois pode ser compreendida como insubordinação perante o fazendeiro, mas também pode demonstrar sua intenção em esclarecer a seô Habão, grande proprietário de terra, sua igualdade de posição e, no caso, a posição é em pé, acima dos outros. A fala que segue este movimento confirma a segunda opção sem que se exclua por completo a primeira. Riobaldo finaliza essa ação perguntando ao latifundiário se este conhece seu pai, também fazendeiro. A reação dos jagunços a essa ação de Riobaldo revela outro *gestus*: os olhares que permaneceram abaixados durante a cena toda e, que neste momento, juntos, fuzilam o colega que se levanta, expressam uma raiva “contida”.

Dessa forma, o *gestus*, por influenciar a atuação dos atores e a percepção do público, não poderia faltar como instrumento de análise da cena. Esse recurso, segundo Benjamin, traz vantagens “em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos”, e “da ambigüidade e falta de transparência de suas ações” (1993, p. 80). Diferentemente do *gestus*,

⁵² “Eu acredito que a tensão existe nessa cena e que a violência pressiona de cima para baixo, e foi para mim esta pressão que vem de cima que em algum momento pode-se omitir”.

⁵³ “A tendência para a revolta é canalizada em última instância contra outros, inocentes. Não existe uma verdadeira contra-violência. Isso me lembrou os mecanismos do fascismo, onde os opressores se esquivavam de sofrer esta contra-violência e a dirigiam contra terceiros”.

os gestos podem ser dissimulados. O trabalho com o *gestus* atravessa assim a fachada dos gestos e dá forma ao comportamento social: “através do *gestus* cada estado de coisas no palco se transforma em um símbolo do comportamento humano, portanto em teatro” (WEKWERTH *apud* KOUDELA, 1996, p. 125). Com isso Brecht busca desenvolver no espectador a consciência do *gestus* social.

É através do *gestus* que as contradições são reveladas. Na encenação, a traição, a demagogia, a exploração do trabalho (escravidão), a violência, o poder com suas contradições, são mostrados e percebidos através dessa ação. Elementos abstratos, intenções dúbias e sentimentos subjetivos ganham materialidade com o *gestus*. Brecht utilizou esse recurso para analisar a “classe dominante” de seu tempo. Segundo Bolle, o dramaturgo, no ensaio “Über die Theatralik des Faschismus”, examina a técnica teatral usada pelos nazistas, “não nos seus teatros, mas nas ruas e em suas moradias, nas salas de conferências e nas chancelarias diplomáticas” (1976, p. 396). De acordo com o crítico, Brecht percebe que as forças históricas atuantes não são apenas de ordem econômica e social, mas também de ordem estética. É através da estética, teatro e literatura, que a oficina teatral “atores da violência – atores do diálogo” propôs discutir a questão da violência e seus desdobramentos, pondo em foco um autor que em sua ficção e em seu trabalho linguístico não só revela retratos de nossa sociedade, como os questiona e desconstrói.

O *gestus* da linguagem

Se o *gestus* é um importante recurso para Brecht revelar e questionar as forças históricas de seu tempo, em Guimarães Rosa é a linguagem que assume esse papel. O trabalho linguístico de Guimarães Rosa é análogo ao uso do *gestus* por Brecht no teatro. Tanto a situação narrativa como a invenção linguística do autor revelam estruturas de poder e violência do país, como comentado nos capítulos anteriores. Esse aspecto gerou bastante interesse nos participantes da oficina realizada na Oca (Parque do Ibirapuera), que discutiram a relação entre sociedade e língua:

Acho que tinha que fazer um trio do social, linguístico e violência. **Porque ele violenta a linguagem.** Acho que o envolvimento é muito íntimo dos três. Como é que ele faz isso se ele faz com os dois, **ele também violenta uma linguagem dita culta misturada com a não culta, com a regional.** Qual é a proposta dele a mais? **Acho que tem uma violentação da linguagem muito pior do que ela toca socialmente, do que você matar alguém, do que você agredir verbalmente. Quando você lê o Guimarães Rosa você se sente violentado.** Quando você lê, você fica assim, “que violência, não estou

entendendo porcaria nenhuma desse cara”. Mas aí, você fala em voz alta e você entende... é uma outra relação. (H1-2005: OCA-SP, realce meu)

Nessa fala, o participante expõe a questão da “violação” da língua culta pelo autor, acrescentando o quão ele acha violenta a exclusão, no caso a linguística. Ao dizer que se sente “violentado” por não entender a princípio o texto do autor, mostra como se sentem os excluídos da língua culta. O interesse pela violência linguística latente no romance de Rosa e explorado na leitura dramática gerou discussão também na França, em Stains, periferia de Paris, onde seus habitantes conhecem bem a exclusão e que concentra uma grande diversidade de culturas e línguas, e em que, segundo um participante,

il y a des personnes de différentes couleurs, différentes origines, il y a des histoires différentes... [...] dans la banlieue, vous avez la cité du [...] une des plus grandes cités de la région de l’Île-de-France avec, si je ne me trompe pas, plus de cinquante ou soixante nationalités différentes, [...] c’est soixante origines différentes, c’est soixante cultures différentes. (H1-2005: Stains-França)⁵⁴.

Um dos espectadores, que realizava um trabalho teatral com os mesmos jovens que participavam da oficina, chama a atenção para a origem da palavra *banlieue*, evidenciando a relação entre violência linguística e social, determinada pelas relações de poder e domínio:

Par exemple, nous avons monté un spectacle [...] qui s’appelle “Évidemment”, [...] nous avons travaillé avec un groupe de jeunes qui étaient leurs aînés et on était revenu un petit peu aux origines des mots; “banlieue” [...] les populations qui vivent dans la “banlieue” sont mises au “ban” à une “lieue” [...] des villes importantes [...] et pour rentrer dans les capitales ou dans les villes importantes il y avait la zone, les murs érigés qui empêchaient que les gens du peuple puissent entrer dans la cité des riches, et il fallait payer. Et on a gardé toutes ces appellations, [...] lorsqu’on dit “racaille”, c’est-à-dire la violence des mots qui sont presque un dénigrement et une stigmatisation permanente des gens qui ne sont pas dans un état de pouvoir, qui ne sont pas en rapport de domination. (P2-2005: Stains-França)⁵⁵

⁵⁴ “há pessoas de diferentes cores, diferentes origens, há histórias diferentes [...] na periferia, você tem se não me engano, mais de cinquenta ou sessenta nacionalidades diferentes, [...] são sessenta origens diferentes, sessenta culturas diferentes”.

⁵⁵ “Por exemplo, nós havíamos montado um espetáculo [...] que se chama “Evidentemente” [...] nós tínhamos trabalhado com um grupo de jovens que eram seus antecessores e nós tínhamos revisto um pouco a origem das palavras; “banlieue” (periferia) [...] as populações que vivem na “banlieue” são “banidas” a uma légua [lieue] [...] das cidades importantes [...] e para entrar nas capitais ou nas cidades importantes, havia uma zona, os muros erguidos que impediam que as pessoas do povo pudessem entrar na cidade dos ricos, e era preciso pagar. E nós conservamos todos esses nomes, [...] quando dizemos “escória” [“racaille”], quer dizer, a violência das palavras que são quase um rebaixamento e uma estigmatização permanente das pessoas que não estão em um estado de poder, que não estão na relação de dominação”.

Na sua fala ele cita inclusive a palavra *racaille* (escória) que foi utilizada por Sarkozy, quando ministro do Interior, para se referir aos jovens da “*banlieue*”, o que causou grande escândalo e revolta. A violência com que reagiram os jovens evidencia a proporção da violência empregada na declaração do ministro. As palavras, o idioma, a cultura e a forma de falar das classes que detém o poder político e econômico são valorizadas, excluindo e estigmatizando todos esses aspectos das classes desfavorecidas, como aborda a declaração. Na mesma discussão, Bolle fala um pouco da proposta poética e política de Guimarães Rosa de purificar e remontar a língua portuguesa a partir de elementos tanto do que é convencionalmente chamado de “norma culta” como de elementos do que alguns chamam de “código restrito” e pergunta o que eles acham da possibilidade da criação ou ampliação linguística, utilizando o “vocabulário” e a “gramática” da “*banlieue*”, do centro, da Sorbonne etc., ao que um espectador responde:

La richesse de leur quotidien et la richesse de [...] l'apprentissage de la langue française dans les écoles, nos jeunes, ils lisent Montaigne, ils lisent l'arabe, certains, parlent l'arabe ou d'autres langues étrangères, on nourrit la culture d'origine et en plus on a [l'héritage culturel] de la France. Si [...] nous avons affaire à un anglais, à un européen, on dirait “la chance que tu as d'avoir cette biculture, cette double nationalité”. On a jamais dit [...] “quelle chance tu as d'avoir des parents d'origine arabe”; ou plutôt, le contraire: “quel désastre”. Donc c'est l'invention d'une norme [...], comme vous disiez, purifiée entre guillemets [...]: qui et comment? La langue française aujourd'hui, lorsqu'elle est populaire, elle est menée par les médias, “Les guignols de l'info”, les films [...], de divertissement, parce que ça fait rire [...], et parce qu'on sait qu'ils vont payer les billets pour aller remplir les salles [...]. Souvent, dans les oeuvres classiques théâtrales, lorsque nous travaillons ces oeuvres ici, les traductions sont passées au moulinet d'une réflexion classique, un peu édulcorée. Les gens du peuple, dans les textes dramatiques [...] **ne parlent pas comme [le peuple] a dû parler**. Ils parlent comme l'universitaire a traduit la langue du peuple dans un français classique. Vous voyez ce que je veux dire. (P3-2005: Stains-França, realce meu)⁵⁶

⁵⁶ “A riqueza do seu cotidiano e a riqueza da [...] aprendizagem da língua francesa nas escolas, nossos jovens, eles leem Montaigne, eles leem árabe, alguns falam árabe ou outras línguas estrangeiras, nós alimentamos a cultura de origem e além disso tem-se [a herança cultural] da França. Se [...] estivéssemos falando com um inglês, um europeu, diríamos: “a sorte que você tem de ter essa dupla cultura, essa dupla nacionalidade”. Jamais disseram [...]: “que sorte você tem de ter pais de origem árabe”; mas antes, o contrário: “que tragédia”. Então, é a invenção de uma norma [...], como você dizia, purificada entre aspas [...]: quem e como?. A língua francesa hoje, quando é popular, é conduzida pela mídia, “Os palhaços do noticiário”, os filmes [...] de entretenimento, porque isso faz rir [...], e porque se sabe que eles vão comprar os ingressos para encher as salas [...]. Frequentemente, nas obras clássicas teatrais, quando trabalhamos essas obras aqui, as traduções passam no moedor de uma reflexão clássica, um pouco edulcorada. As pessoas do povo, nos textos dramáticos [...] não falam como [o povo] de fato falava. Eles falam como o universitário traduziu a língua do povo em um francês clássico. Você compreende o que quero dizer”.

Sua fala revela que o aspecto positivo do “encontro” de culturas só é percebido quando as culturas envolvidas são europeias, pois somente assim não há elementos inferiorizados e salienta que a língua “popular” francesa só é retratada de forma ridicularizada em programas de humor, o que estigmatiza seus falantes. No Brasil, temos também inúmeros programas de humor, novelas e filmes que criam personagens “populares” ridicularizando e inferiorizando seus modos de falar. Mas não é apenas o fato de não utilizarem a norma padrão do português que é alvo de deboche; o sotaque, dependendo da região, é bastante estigmatizado. As variantes linguísticas que fogem das variantes do sudeste, precisamente Rio de Janeiro e São Paulo, sofrem muito preconceito, principalmente as do norte e do nordeste.

É justamente sobre um autor que desestabilizou essa ordem de que estamos tratando. Valorizando a fala dos sertanejos, sem estereotipá-la, mas utilizando-a como uma fonte de invenção, Rosa cria uma “nova língua”, desafiando a compreensão do leitor culto, que experimenta uma sensação parecida com a que sentem os falantes que não dominam a norma chamada “cultura”. Nesta “nova língua”, as hierarquizações são abolidas. A língua “cultura” e a popular”, que são estabelecidas na sociedade brasileira como dicotômicas, na criação do autor são fundidas. Com a criação de um narrador sertanejo, Rosa superou a atitude discriminatória tão praticada na literatura dos regionalistas, a qual segundo Galvão, gerava um “contraste canhestro [...], entre o diálogo que reproduz o falar e o não-diálogo que reproduz a prática letrada do autor (GALVÃO, 1986, p. 71)⁵⁷.

Violência ignorada, violência redobrada: a experiência de um não diálogo

Uma vez que a análise da recepção está sendo tratada com foco na relação que os participantes estabeleceram com a violência encenada, a experiência da oficina realizada no Congresso Internacional de Pedagogia Teatral em Lingen, em que a violência encenada foi ignorada, poderia ficar deslocada nessa discussão. Mas, somando algumas declarações de participantes de diferentes lugares, que aparecem ao longo do capítulo, às suposições levantadas frente aos depoimentos dos participantes e do público de Lingen, chego à conclusão de que essa experiência foi, em todos os seus níveis, uma experiência de violência.

Não houve em Lingen a almejada discussão sobre a violência encenada, objetivo maior da oficina, explicitado a todos os inscritos e acessível a todos os participantes do congresso. A

⁵⁷ Tomo a liberdade de reutilizar este trecho, que foi citado mais extensamente no capítulo anterior, pois, com a retomada da discussão levantada no debate sobre o caráter político-social implicado na invenção linguística de Rosa, principalmente na criação de um narrador “sertanejo”, ele se mostra novamente relevante.

única violência denunciada foi a que os participantes atribuíram ao próprio grupo quando se colocaram como vítimas daquele trabalho. Não foi entendido por que o descontentamento não havia sido expresso anteriormente à apresentação, durante as três horas de oficina, e, tampouco compreendeu-se por que os atores se sentiram usados, apesar do espaço e incentivo para que descobrissem os seus personagens, o que eles pareceram aproveitar com eficiência, como mostra a gravação, onde aparecem ensaiando diversas formas de falar o texto e discutindo sobre os personagens. Uma das hipóteses foi a de que os participantes e o público teriam se sentido provocados pelo fato de se encontrarem numa situação de colonialismo invertido, pois os atores que interpretavam os chefes que comandavam os jagunços – o Hermógenes, o fazendeiro Habão e o “traidor” Riobaldo –, eram brasileiros e os jagunços subalternos ajoelhados em cena eram interpretados pelos atores europeus. Teriam a violência e o autoritarismo encenados sido tomados como objetivos últimos da oficina?

A hipótese deve ser considerada, uma vez que o sistema jagunço encenado lida com questões bastante fortes e complexas de sistemas contemporâneos de poder e violência, como realçado quando tratávamos do *gestus*, nas declarações da professora Silhouette da Sorbonne, da participante M1 de Berlim e do professor Zilly, também participante da oficina em Berlim. Zilly inclusive relaciona a relação de poder encenada com o fascismo. Além disso, a pergunta que inaugura o debate em Lingen aponta que essa confusão pode ter realmente acontecido. Uma pessoa do público pergunta se os participantes se divertiram no trabalho e se contribuíram com a cena⁵⁸. Após uma apresentação que encena a violência, a opressão e a miséria, a pergunta sobre o divertimento mostra-se dúbia. As peças de aprendizagem de Brecht foram taxadas muitas vezes de excluir a diversão, o que o dramaturgo sempre contestou. Mesmo encenando algo não divertido, o procedimento do trabalho, os estímulos dados à composição das personagens, a criação e as reflexões que um trabalho teatral suscita podem e devem ser muito divertidos, mas, no contexto da apresentação em Lingen, pelo teor de todos os comentários desde sua abertura, o público e os participantes parecem já saber de antemão a resposta, o subentendido “não”.

Os depoimentos dos participantes e do público demonstram que a proposta foi classificada como autoritária pelo fato de a peça e a encenação já estarem prontas. Parece que o autoritarismo encenado confundiu-se com a condução e a direção da cena. Um pouco desse

⁵⁸ “Also mich würde in diesem Zusammenhang sehr der Probenprozess interessieren. Also wie haben sich die Darsteller gefühlt, hatten sie Spaß an der Arbeit, ist vielleicht irgendetwas von ihnen selbst hinein geflossen. Da bin ich sehr gespannt” [“Me interessaria neste contexto o processo de ensaios. Como os atores se sentiram, se se divertiram com o trabalho, ou se contribuíram com algo de si. Isso me deixa muito curiosa”] (P1-2005: Lingen-Alemanha).

sentimento pode ter sido experimentado na oficina de Berlim, também na Alemanha. Justamente quando se falava da situação submissa dos jagunços em cena, uma participante fez a seguinte pergunta: “Hätte in dieser Situation nicht jeder lieber mit Hermógenes getauscht?”⁵⁹ (M1-2005: Berlim). A pergunta pode ter sido motivada por um desconforto em representar um papel submisso, mas também coloca um desejo de experimentar o outro lado encenado, questionando a determinação prévia da experiência. É notável que essa percepção tenha ocorrido nas duas cidades alemãs, sendo que nos outros locais essa questão não foi levantada. A crítica da participante de Berlim é bem colocada e a predeterminação dos papéis de chefes e a marcação cênica podem ter sido o ponto crucial para o mal estar ocorrido em Lingen. Porém, a forma como foi colocada a questão em Berlim foi coerente com a vontade de dialogar e questionar. A justificativa dada pelo professor Willi Bolle a essa indagação foi a escassez de tempo, pois qualquer mudança nos atores que conduzem a cena (o trio diretor), principalmente com relação ao Hermógenes, poderia comprometer a realização da apresentação. Mas o mesmo admite que com uma maior folga de tempo, essa troca de papéis seria muito interessante. Se todos pudessem experimentar o papel do capataz, do fazendeiro, do traidor e dos jagunços, provavelmente descobrir-se-ia novas possibilidades e o debate seria enriquecido, talvez com percepções mais profundas das relações de poder e violência. Todavia em Lingen não houve essa discussão.

O primeiro depoimento de Lingen, que se concluiu com fortes aplausos, demonstra que mal o debate havia começado e parecia já ter um veredicto final a respeito do método de trabalho empregado, uma vez que sobre o encenado não houve interesse:

Also um ehrlich zu sein entsprach das nicht meinem Verständnis von theaterpädagogischer Arbeit. Ich glaube da auch im Namen von mehreren sprechen zu können, weil das eigentlich eine Inszenierung von Herrn Bolle gewesen ist, der uns eigentlich ganz genau gesagt hat, was wir tun sollen. Und ja, die Szene war dadurch perfekt inszeniert, aber also ich kam mir da ein bisschen vorgeführt vor. Tut mir Leid. (M1-2005: Lingen-Alemanha)⁶⁰

A fala da participante demonstra uma frustração, que parece ser geral, em relação ao que esperavam em Lingen de um trabalho de teatro pedagógico. Não só nos desabafos de alguns participantes e do público, mas também na dinâmica das outras oficinas apresentadas,

⁵⁹ “Será que todos não prefeririam nesta situação trocar de papel com o Hermógenes?”

⁶⁰ “Para ser sincera, aquilo não correspondeu ao meu entendimento de um trabalho de teatro pedagógico. Eu acredito falar em nome de vários, porque na verdade foi uma encenação do Senhor Bolle, o qual nos disse exatamente o que deveríamos fazer. E desta maneira a cena foi perfeitamente encenada, mas eu me senti um pouco ‘ensaiada’ demais. Sinto muito”.

percebeu-se que, para eles, em uma oficina de teatro pedagógico, deveria haver uma construção conjunta da cena. Naturalmente esperava-se discutir sobre o método e não sobre o resultado em um congresso de pedagogia teatral, mas no caso específico da proposta apresentada, a cena e seu conteúdo necessariamente deveriam ser considerados, visto que a complexidade do trabalho estaria no debate, na reflexão: pretendia-se, através de uma cena, da experiência de interpretar os papéis nela existentes, discutir a violência e não encenar a violência como um fim em si mesma. O que parece não ter sido compreendido é que a proposta não era a experimentação com a criação da cena, mas com os personagens que já existiam naquele roteiro. Assim, a “liberdade” de criação, estaria no jogo com as falas e na reflexão.

Mas, se a proposta da oficina “atores da violência – atores do diálogo” não correspondeu ao entendimento ao menos daquele público particular de uma proposta de teatro pedagógico, por que foi ela então selecionada? Porém, a questão crucial do episódio não é se a proposta era adequada ou não, se ela deveria ter sido aceita ou não, mas se a forma com que foi recebida, enquanto proposta diferenciada das demais apresentadas, foi adequada. As reações mostraram hostilidade em lidar com a diferença e com o inesperado. Ora, em um congresso internacional, com a presença de culturas diversas, o diferente não deveria ser rechaçado. Criticado e discutido sim, mas não unanimemente rejeitado. Chegou-se a pensar o caso como um *bullying* artístico, pois não só na apresentação, mas a partir dali até o final do congresso, inclusive em sua festa de encerramento, o grupo foi evitado pelos participantes da oficina e pelos participantes do congresso de forma geral.

A impressão final é que a violência encenada não foi discutida, mas confundida e deslocada. Tanto os participantes de Lingen parecem ter se sentido violentados e usados como também os integrantes do grupo sentiram-se violentados, pelas inesperadas reações, e traídos, por só serem informados disso depois da apresentação e não durante a oficina. Infelizmente a questão não foi explorada através do diálogo. Nesse sentido, evoco a já mencionada declaração do participante H2 da Sorbonne, em que este afirma que a violência encenada no palco não era tão cruel como a cotidiana do público. Sua declaração poderia resumir o que ocorreu em Lingen. Encenou-se um sistema de violência e poder, onde submissão e autoridade foram experimentadas ludicamente e recebeu-se de volta a violência cotidiana, manifestada pelos participantes e público do evento, de forma mais cruel, uma vez que não foi encenada, mas de fato praticada em toda a sua realidade.

É possível ainda fazer ressalvas ao entendimento dos participantes do congresso do que seria um teatro pedagógico pensando simplesmente em Brecht (em quem a oficina se baseou para a construção de seus método e estrutura) que propunha a reflexão através de suas “peças” de aprendizagem. Contrariando importantes pontos deste capítulo, estaria então o trabalho tão distante do teatro de aprendizagem de Brecht? Ou não seria então o teatro de Brecht mais visto hoje como uma prática pedagógica? Finalizando, acredito que nesse episódio, as hipóteses levantadas não excluam umas às outras, mas estas se somam na tentativa de se compreender o que aconteceu. Porém, deixo claro que são hipóteses, visto que não houve disposição da parte dos presentes em aprofundar a discussão, nem após a apresentação, nem nos outros dias do congresso. De qualquer forma, em Lingen se percebeu na prática o quanto é importante um verdadeiro diálogo, pois quando este não é de fato praticado prevalece a autoridade de apenas uma perspectiva. Os problemas que poderiam ter sido debatidos no choque das diferentes perspectivas ficaram implícitos e deixaram de ser desconstruídos. O diálogo profícuo não se faz entre perspectivas idênticas, mas apenas quando há diferença e se busca não excluí-la. E esta pesquisa procurou nos autores abordados justamente evidenciar o quão violento é a falta do diálogo.

O fato de não ter havido vozes dissonantes nas críticas tanto da plateia como dos participantes foi e é preocupante. Como Brecht, que recusava espectadores agrupados em um todo coletivo a partir do “humano universal”, esse trabalho também busca uma ação cênica que “não está interessada na produção deste gênero de coletivismo e, muito pelo contrário, divide o seu público” (BRECHT, 1978, p. 44).

O coro

Esse importante elemento brechtiano foi utilizado na leitura dramática como o “coro dos jagunços”. Como exposto no capítulo anterior, ele foi criado a partir de uma passagem do romance *Grande Sertão: Veredas* em que o protagonista-narrador Riobaldo vislumbra, ao se deparar, junto com seu bando, com os miseráveis catrumanos, do que seria capaz uma grande massa de indivíduos no limite da sobrevivência, da doença e da miséria.

As imagens carregadas de violência desta passagem utilizada no coro dos jagunços (“arrastar as mulheres”, “uivar e desatinar”) e a fala do jagunço Rodrigues Peludo (“Jagunço é isso: comer, beber, apreciar mulher, brigar e fim final”), assemelham-se aos “‘apetites básicos’ dos homens (saufen, essen, lieben, boxen) [beber, comer, amar, boxear] e a ‘canção

dos grous’ em *Mahagonny*”⁶¹, que, na peça de Brecht, em vez de um coro, ganha força nas “oposições tonais e rítmicas dos anos de Weimar entre o estridente e o elegíaco” das músicas de Kurt Weill (JAMESON, 1999, p. 24-25).

Percebe-se que a ideia de selvageria é bem explorada pelos autores. Guimarães Rosa, ao alargar poeticamente o conceito de sertão – “o sertão está em toda parte” (GSV, 24), “o sertão é do tamanho do mundo” (GSV, 89), “o sertão é sem lugar”(GSV, 370) –, evidencia que a selvageria não está restrita ao sertão geográfico, mas abrange também as grandes cidades. Na peça *Na selva das cidades* (1924), Brecht mostra o caos da cidade, um “lugar de conflitos entre os homens, lugar de luta pelo poder” (BOLLE, 1987, p. 57). Conforme Frederic Ewen, “[b]asta mudar o local da cena – Chicago –, e o que temos é mais uma vez o caos da Alemanha e Berlim como sua ‘selva’. Mas a verdadeira selva é a própria vida” (1991, p. 101). Essa ideia é compartilhada por Guimarães Rosa e fica nítida no conhecido trecho de *Grande Sertão: Veredas*: “Sertão: é dentro da gente” (GSV, 325).

A função do coro em Brecht é assegurar a passagem do individual para o coletivo. O coro na oficina analisada também desempenha este papel e é lido no início da oficina por todos os participantes, inclusive pelos que não farão parte dele, a fim de construir coletivamente a atmosfera do trabalho a ser desenvolvido. Na apresentação da leitura dramática, ele também proporciona à plateia uma imagem coletiva do violento universo encenado, tendo como objetivo envolver atores e público.

Anteriormente a Brecht, Friedrich Schiller também se interessava pelo caráter coletivo do coro em seu teatro. Resgatando-o da tragédia grega, ele valoriza o caráter coletivo do coro como voz da humanidade:

O coro mesmo não é nenhum indivíduo e sim um conceito geral. Mas esse conceito é representado por uma poderosa massa sensível, que impõe respeito aos sentidos com a sua presença maciça. O coro abandona o estreito círculo da ação para se estender ao passado e ao futuro, a longínquas épocas e povos, a todo o humano em geral, a fim de colher os grandes resultados da vida e revelar as doutrinas da sabedoria. (SCHILLER, 1992, p. 79)

Schiller evidencia o caráter reflexivo do coro, que é causado justamente pelo distanciamento da ação: “Assim, ao isolar a reflexão da ação, o coro *purifica* a poesia trágica, enquanto que, justamente através desse isolamento, provê de força poética a própria reflexão” (SCHILLER, 1992, p. 79-80). Esse aspecto se aproxima do coro brechtiano. Bornheim

⁶¹ Essa semelhança já foi apontada no artigo “João Guimarães Rosa: Um mestre que ensina a dialogar com o povo” (BOLLE/DALALIO, 2009, p. 227).

percebe pontos de contato entre os coros de Brecht e Schiller. Ele afirma que em ambos os autores o coro pretende “assegurar a passagem do individual para o universal. Por decorrência, ele concentra em si grande parte da força pedagógica da peça. Além disso, para os dois, o coro tem por função afastar o público da simples expressão da vida concreta” (1992, p. 205). Mas, é justamente nesse “afastar” que o crítico estabelece as diferenças de tratamento do coro dado pelos dois autores. Para Schiller o coro deve preservar a distinção entre o real e o ideal – “para manter viva a realidade, e por aí a força poética do texto: a pedagogia se faz exatamente através da assimilação da idealidade” (1992, p. 205) – e Brecht, ao contrário, objetiva com esse afastamento – “o comentar, sem qualquer recurso à idealidade” (1992, p. 205). Seu coro age como um elemento intermediário entre o ator e o público. O dramaturgo colocava pequenos coros na plateia para acentuar mais a sua função, que é a de convidar os espectadores a formar suas opiniões através de suas experiências: “Rompe-se, desse modo, com o perigo do ilusionismo da idealização schilleriana” (BORNHEIM, 1992, p. 206).

Percebemos que o coro brechtiano exerce um papel importante de mediador, devido ao distanciamento que causa em relação à ação encenada. Ao fragmentar as vozes, o ritmo da cena é quebrado. Na leitura dramática, o “coro dos jagunços”, além de representar a esfera coletiva, funciona como um elemento dinamizador em cena, manifestando-se em três momentos, marcados, como já dito, pelos pronomes “eles”, “eu” e “nós”. Não houve nas oficinas uma predeterminação de lugar, de composição rítmica ou sonora desse coro. Os participantes só recebiam o seu texto ficando a seu cargo a montagem em cena. E assim ele foi interpretado de diversas maneiras: alguns grupos leram o texto de forma uníssona, outros exploraram variações rítmicas e melódicas e em outros o corpo se fez mais presente com batidas de pé, gritos, grunhidos e sussurros. O lugar em que o coro se colocava em relação à cena também variou conforme os lugares de apresentação. Ora ele se situava acima da cena e do público, ora se agrupava nos cantos ou ao redor da cena, no fundo da sala, atrás da plateia e até mesmo no meio desta. Tanto o posicionamento do coro como as interpretações sem dúvida resultavam em diferentes sentidos e intensidade para o texto. Belo Horizonte (MG) e Lingen (Alemanha) foram as aplicações que mais chamaram a atenção pela criatividade.

Em Belo Horizonte, o coro, formado por um grupo de professoras do Ensino Médio, foi ousado. Elas alternavam as falas, separando-as ora individualmente, ora em pequenos grupos e ora de forma uníssona. Movimentos de levantar, agachar, entre outros, foram seus recursos. Era um coro vivo, que realmente interagiu com o público e com os que interpretavam os

jagunços no palco. Sua localização, ao fundo da plateia, de frente para o palco, fez com que o público se sentisse espacialmente cercado. Já em Lingen, a composição do coro foi de uma criatividade e beleza sem precedentes. A composição melódica e rítmica foi sofisticada. O texto foi trabalhado explorando várias formas como o canto litúrgico e a narrativa oral, e articulou gritos e sussurros, vozes intercaladas e em sobreposição, etc. Com aquele coro podia-se sentir o desespero, a força da coletividade, a aspiração ao poder, a violência, o desconsolo, a fé, e tudo isso, devido à sua extraordinária composição. As declarações que demonstraram insatisfação em relação à falta de autonomia dos participantes em Lingen parece não ter afetado a autonomia artística dos participantes do coro.

A escolha de variação do coro pelos pronomes “eles”, “eu” e “nós” se deu porque estes são pronomes que regulam a nossa distância em relação ao narrado. Quando o coro é dito na terceira pessoa do plural, isenta seus integrantes de participação direta no narrado; é como se eles falassem dos jagunços que estão no palco, como se somente aqueles jagunços fossem capazes de invadir as cidades. Mas a passagem do texto para a primeira pessoa do singular redimensiona a perspectiva e visa provocar a constatação desta potencialidade em cada indivíduo que fala o texto. O “nós” marca o auge da progressão que o coro desenvolve onde o trecho “Vamos uivar e desatinar” é dito duas vezes, uma pelos integrantes do coro e outra, pelos jagunços em cena. Nessa segunda vez, as palavras são gritadas. No trecho “E vamos querer usufruir depressa de todas as coisas boas”, o “nós” pode ser percebido na dinâmica de nossa sociedade: “Não é para isso que somos adestrados diariamente pela sociedade de consumo, não é esse o comportamento que os donos do poder esperam da massa dos consumidores?” (BOLLE e DALALIO, 2009, p. 228).

Questão de reafirmação mesmo. Essa questão da classe oprimindo a própria classe, né? Isso talvez fica claro em todo o período que a gente vem já trabalhando no curso e hoje também. Se eu tenho que crescer, eu quero crescer, eu tenho **sonho capitalista**, eu vivo nesse meio, pra isso nem que eu tenha que pisar na cabeça do próprio camarada, companheiro, assim como queira. Então uma coisa muito presente em todos os meios da sociedade, principalmente na classe trabalhadora, que sonha em ficar rica, que sonha que por esses meios que a burguesia diz que dá para chegar ao poder então, **que sonha em chegar a esse poder oprimindo o próprio companheiro**, camarada. E é uma coisa que é presente, é no nosso meio, no dia-a-dia. (H6-2005: MST-SP, realce meu)

O participante da oficina percebe o apelo consumista da sociedade e o processo violento que ele gera. A selvageria, crueldade e violência que aparecem no romance através dos jagunços não estão restritas ao ambiente do banditismo sertanejo. A professora da Sorbonne,

também se espanta ao descobrir através do trabalho cênico que aquela violência encenada estava mais perto do que ela a princípio imaginara:

Was wir hier gesehen haben, war brasilianische Gewalt, das kennen wir eigentlich, Sertao usw. Das Erstaunliche war: Während wir heute nachmittag am Text weitergearbeitet haben, wurde mir klar, das es eigentlich auch uns angeht. Nicht nur was die Vorstädte betrifft, also das, was wir hier in der letzten Zeit hier erlebt haben, sondern es geht um Gewalt überhaupt, im Alltag. (Marielle Silhouette-2005: Sorbonne-Paris)⁶²

Como se vê, a violência é um fenômeno que sensibiliza pessoas de culturas diferentes. Com a sua discussão através da encenação de *Grande Sertão: Veredas*, temos a ampliação da percepção da violência: “se vê o sertão do mundo” (GSV, 484).

Sertões urbanos

Não só o trecho de *Grande Sertão: Veredas* que foi utilizado no coro da leitura dramática, mas todo o romance suscita a discussão da extrapolação de aspectos do sertão rosiano para os “sertões urbanos”, os quais, segundo Lages, “inspiram visões infinitamente mais desalmadas. A visão da selva arruinada das grandes cidades” (2002, p. 14). Essa percepção que se evidencia à luz do trecho mencionado marca a discussão de quase todos os grupos de participantes da oficina. Por isso, será necessário estender o assunto já iniciado na abordagem do coro. Esse aspecto tem na fala da professora Marielle Silhouette, citada pouco acima, sua melhor síntese. O que nos chama a atenção em sua fala é o fato de essa percepção se dar fora do contexto social da obra, mostrando que as estruturas de poder e violência encenadas no romance podem ser relacionadas tanto com estruturas atualmente vigentes em nosso país como em outros contextos culturais. Tal relação é articulada igualmente pelo Cônsul da Alemanha, Hubertus von Morr, presente na plateia da apresentação feita no colégio Porto Seguro, em novembro de 2005, e que foca a questão da estrutura urbana de Paris. Na época desse depoimento, Paris era destaque na mídia devido à revolta de jovens da periferia, que em protesto queimavam carros no centro⁶³:

⁶² “O que nós vimos, era a violência brasileira, a do sertão, a qual de alguma forma já conhecíamos. O espantoso é que enquanto trabalhávamos o texto hoje à tarde, ficou claro para mim, que isso concernia também a nós. O que nós experimentamos aqui nos últimos tempos, não é apenas em relação à periferia, mas sim a violência em geral, no cotidiano”.

⁶³ A explicação detalhada dos fatos foi dada neste mesmo capítulo, quando relata-se os lugares e contextos de apresentação. O episódio está descrito na parte dedicada à oficina realizada em Stains.

In Paris sind Fehler in der Frage der Stadtplanung begangen worden, besonders bei der Frage der Ansiedlung von Minoritäten aus Nord- und Westafrika. Man hat um das historische Zentrum herum, in der Banlieue, am Rande der Stadt, diese Menschen in Hochhäusern angesiedelt und sich dann eigentlich nicht mehr um sie gekümmert. Sie leben dort weitgehend hoffnungslos, vor allem die jungen Menschen, und das ist ein bedrückender Zustand. Unter anderem muss man sich dann fragen, warum das jetzt zur Explosion kommt, denn dieser Zustand dauert schon viele Jahre an. [...] Dies ist eines der Themen, über die man sprechen, über die man nachdenken kann angesichts dieser sehr schönen Aufführung, zu der ich Ihnen gratulieren möchte. Danke schön.⁶⁴ (P2-2005: colégio Porto Seguro-SP)

O Cônsul chama a atenção para a opressão sofrida pelos imigrantes e seus descendentes na França, na própria forma como foi constituída a periferia. Sabemos que essa situação não é privilégio da França, mas como nessa época houve o episódio das revoltas, o foco recaiu sobre a discussão do contexto francês. Curioso o fato de o Cônsul alemão discutir o assunto e na Sorbonne, onde a oficina ocorreu sob o eco de tais revoltas, ninguém ter feito maiores referências a tais acontecimentos. Porém, em Stains, periferia de Paris, na discussão promovida como fechamento da oficina, os participantes levantaram de imediato o episódio da revolta, como se veria.

No debate do colégio Porto Seguro, que ocorreu um mês antes das apresentações na França, contou-se com a contribuição do professor Joachim Tiemann, presente na plateia. Proferida após o Cônsul, sua fala articula muito bem as características da violência interior e exterior exploradas no romance e percebidas por diversos participantes ao longo da oficina:

Das Martius-Staden-Institut gibt in den nächsten Tagen sein neues Jahrbuch heraus, Nummer zweiundfünfzig. Und in diesem Jahrbuch steht ein Aufsatz zu dieser Thematik, die heute zum Ausdruck gekommen ist und die bei Guimarães Rosa zum Ausdruck kommt, passt. Es ist ein Aufsatz unter dem Titel "Fragmentierung und Erneuerung" und stammt von dem Tübinger Geographen Martin Coy, der große Erfahrung in der Stadtgeographie hat und jahrelang immer wieder in São Paulo und in Brasilien war. Fragmentierung und Erneuerung, denke ich, ist ein Stichwort, was zu Guimarães Rosa ebenfalls passt. Fragmentierung vor allen Dingen. Das Gewaltpotential, das im Menschen angelegt ist, davon muss man ausgehen. Der Mensch in der Kultur ist eine gezähmte Bestie. Das Gewaltpotential ist im Menschen angelegt und kommt immer dann zum Ausbruch, wenn die Gesellschaft, in der der Mensch lebt, zerbricht. Stichwort Fragmentierung. Das heißt, wenn

⁶⁴ "Em Paris cometeram-se erros na questão do planejamento urbano, especialmente na alocação de minorias da África do norte e da África ocidental. Estes homens foram acomodados em prédios em torno do centro histórico, na periferia da cidade, e depois, ninguém cuidou mais deles. Eles vivem ali na maior parte sem esperança, sobretudo os jovens. É uma situação opressiva. Nós temos que perguntar por que esta explosão ocorre agora, porque essa situação já existe há muitos anos [...]. Este é um dos temas sobre os quais nós podemos refletir e discutir com base nesta bela apresentação, pela qual vocês estão de parabéns. Muito obrigado".

die Empfindung der Gewalt unterschiedlich innerhalb der Gesellschaft angelegt ist: Vermögensunterschiede, Unterschiede in der Mentalität und, wenn man an den amerikanischen Soziologen Huntington denkt, Unterschiede in der Religion. Wenn diese Unterschiede eskalieren und diese Unterschiede sich isolieren, dann kommt es zum Ausbruch dieses Gewaltpotentials. Und ich denke, das System wird ganz deutlich, wo es Unterschiede gibt zwischen den nicht integrierten Einwanderern und dem integrierten Bürgertum, so wie es in São Paulo deutlich ist, und die Gewalt könnte auch hier zum Ausbruch kommen angesichts der gravierenden Unterschiede innerhalb der Gesellschaft. São Paulo, Fragmentierung der Stadt. In dem Aufsatz von Coy wird deutlich, wie die Stadteinheit in der Fragmentierung zerbricht, wie die Randgruppen in die Stadt, ins Zentrum hinein sickern und dann also im Zentrum tätig werden. Überhaupt braucht man sich nur in São Paulo in der Stadt umzuschauen, wie daraufhin die Reichen und die Wohlhabenden dieses Zentrum verlassen und in Randbezirken Einzelzentren gründen, wir brauchen nur an Alphaville zu denken oder so etwas. All das hat als Ausgangspunkt das Gewaltpotential, das im Menschen angelegt ist, das Gewaltpotential, das zum Ausbruch kommt, wenn in der Gesellschaft, an welchen Stellen auch immer und aus welchen Gründen auch immer, so eine Fragmentierung entsteht.⁶⁵ (P3-2005: colégio Porto Seguro-SP)

Em sua fala, Tiemann aprofunda a questão levantada pelo Cônsul, tornando-a mais generalizada, mostrando que “explosões” de violência podem se dar em qualquer metrópole em que a desigualdade social crie “fragmentações na cidade”, além de evidenciar que o potencial de violência é algo humano e está presente em todas as sociedades. Os condomínios fechados referidos por Tiemann proliferam-se em São Paulo e são construídos quase como “cidades-fortalezas”, com o máximo de infraestrutura para que seus moradores precisem sair o mínimo possível dos limites de seus portões. O professor finaliza sua fala dizendo que a explosão de violência que ocorreu em Paris poderia acontecer no Brasil. E, de fato, não só

⁶⁵ “O Instituto Martius Staden lançará nos próximos dias o seu anuário de número 52. Nesse anuário há um artigo referente a esta temática, a qual hoje nós estamos discutindo e que é expressa por Guimarães Rosa. O texto ‘Fragmentação e renovação’, é de autoria do geógrafo Martin Coy de Tuebingen, o qual possui grande experiência em geografia urbana e passou muitos anos em São Paulo e no Brasil em geral. Fragmentação e renovação, penso eu, é uma palavra-chave que combina também com Guimarães Rosa. Fragmentação acima de tudo. Temos que partir do potencial de violência que existe no homem. Na sociedade, o homem é uma fera domada e esse potencial de violência que existe no homem explode sempre quando a sociedade na qual ele vive quebra. A palavra-chave fragmentação, quer dizer, quando a ação da violência se localiza na sociedade de formas diferente: diferenças de patrimônio, diferenças de mentalidades e, quando pensamos no sociólogo americano Huntington, diferenças de religião. Quando essas diferenças se escalam ou se isolam, ocorre uma explosão do potencial de violência. E eu acho que neste sistema fica claro onde existem diferenças entre os migrantes não-integrados e a classe média, como é evidente em São Paulo. A violência poderia também explodir aqui em vista das grandes diferenças sociais. São Paulo, cidade fragmentada. No artigo de Coy, fica claro como a unidade urbana é quebrada pela fragmentação. Como os grupos da periferia se introduzem no centro da cidade de São Paulo e se tornam ativos. Basta olhar para o centro de São Paulo para ver como os ricos, os remediados, abandonam o centro e criam seus próprios condomínios afastados, como Alphaville, por exemplo. O ponto de partida de tudo isso é o potencial de violência que faz parte do homem e que explode quando ocorre uma fragmentação na sociedade, não importa onde e por que razões”.

poderia como já tivemos algumas importantes “explosões”. Diariamente temos graves manifestações de violência, principalmente nas grandes capitais do Brasil. Nem sempre elas ganham a atenção da grande mídia, o que demonstra um processo de banalização.

Dentre muitos casos, destaco o ocorrido nas proximidades do colégio Porto Seguro, que se assemelha aos acontecimentos na periferia de Paris, visto que também se iniciou com a morte de um jovem da periferia pela polícia. Em fevereiro de 2009, houve um confronto que acabou com a invasão de trezentos policiais na favela Paraisópolis⁶⁶ para conter moradores que incendiavam carros e ônibus. A revolta começou após supostas agressões de policiais e a morte de um dos moradores durante o confronto com a polícia. A violência chegou até uma importante avenida do bairro. A favela Paraisópolis, uma das maiores da cidade, localizada no centro do bairro do Morumbi, tido como região nobre de São Paulo, contrasta com os luxuosos condomínios vizinhos. Outro acontecimento que deixou os moradores de São Paulo em pânico foi a série de atentados promovidos pela organização criminosa Primeiro Comando da Capital, o PCC, em maio de 2006. Num cenário de guerra urbana, ônibus foram queimados, lojas saqueadas, bancos e delegacias sofreram atentados, além da articulação de rebeliões simultâneas em várias penitenciárias do Estado de São Paulo. Segundo o colunista Danilo Ferreira,

foi o maior atentado à segurança pública pós-1988, ano em que a Constituição Democrática e Cidadã tornou-se vigente. [...] Apenas os habitantes da Grande São Paulo daqueles fatídicos dias **sentiram o verdadeiro significado da palavra “terror”, onde o temor de ser vítima passava pela cabeça de qualquer cidadão**, inclusive os policiais. (FERREIRA, 2009, realce meu)

Analizando o episódio três anos após ter ocorrido, o colunista cita Gilberto Dimenstein, dizendo que o autor não estava errado quando disse à época que “Esses jovens sem perspectiva, rejeitados pela escola e pela família, acabam encontrando na gangue uma dupla satisfação: fonte de renda e de auto-estima. A gangue passa a ser a família que eles não tiveram e o escudo para que sejam respeitados e temidos”⁶⁷ (DIMENSTEIN *apud* FERREIRA, 2009). Para ele, “o PCC, ao fornecer ideologia e auto-estima ao jovem marginalizado (“Liberdade, justiça e paz” é o lema da facção), atua justamente na compensação do déficit de notoriedade social que é patente entre as populações menos

⁶⁶ Cf. “Confrontos na favela Paraisópolis foram coordenados, diz secretário”. Folha online, caderno Cotidiano (02/02/2009). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u497744.shtml>.

⁶⁷ Trecho de artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo*, caderno Cotidiano, 14/07/2006.

favorecidas” (FERREIRA, 2009). Criticando a omissão do Estado no sentido de não prover um posicionamento social aos indivíduos da periferia, o colunista lembra a frase do secretário estadual da Administração Penitenciária paulista, dita à época da publicação do que seria o “estatuto do PCC”, por volta de 1993: “Tudo isso não passa de ficção. Em São Paulo não existe crime organizado” (FERREIRA, 2009).

O episódio é um exemplo claro das consequências de se subestimar o poder e o fascínio que a violência exerce. No caso das organizações criminosas, seu poder de organização é visível, além do imenso poder de atração que causam entre os jovens da periferia, que encontram nessas organizações uma forma de preencher as carências sociais e materiais, como mencionou o colunista. A escolha desses jovens pelas armas frente à miséria não se distingue da escolha em se tornar “jagunço” feita por muitos no contexto rural, realidade que é problematizada no universo fictício dos jagunços de Guimarães Rosa. Assim, a discussão se encaminhou da violência do sertão para a violência urbana, enfatizando as periferias como núcleos de tensão por abrigarem de forma opressora os excluídos da sociedade de consumo.

Adaptação: um procedimento de autonomia

Os conceitos de peça e teatro de aprendizagem de Brecht forneceram muitos elementos para o desenvolvimento do método de trabalho teatral do grupo “grandesertão.br”, um método que, como em Brecht, é compreendido “enquanto modelo[...] de ação para a investigação das relações dos homens entre os homens” (KOUDELA, 1996, p. 15), porém, não restrito a trabalhar com as peças de aprendizagem, mas igualmente com textos literários, no caso, *Grande Sertão: Veredas*. Como as peças de aprendizagem possuem um caráter fragmentário, permitindo recortes do texto, encontrou-se essa abertura no romance:

A estrutura dramática dos textos das peças didáticas permite que elas sejam cortadas com a tesoura. O caráter épico dessa dramaturgia propõe fragmentação e a quebra de linearidade, por meio do discurso dialético, o que permite o recorte do texto e o trabalho com pequenas unidades. Às vezes, o texto dramático pode ser constituído de algumas linhas. (KOUDELA, 2001, p. 46)

Com isto, pôde-se fazer uma montagem livre de inúmeras falas de jagunços e outros personagens a partir de fragmentos de todo o romance. São falas concisas sobre suas condições de vida, evidenciando, entre outras coisas, o prazer pela violência. Essa adaptação do romance vai ao encontro da transformação pretendida por Brecht do receptor/leitor em

ator/autor, pois ao recortar, escolher e montar fragmentos do romance, a obra de arte se abre e passa a dialogar com um leitor ativo, que pode experimentá-la e contextualizá-la:

Mais do que a diacronia e a sincronia da obra, mais do que a leitura meramente formal, o método de leitura ativa [...] indaga o texto **como** material a ser moldado, a ser contextualizado propiciando a experiência estética pelo movimento de mão dupla entre o apreciar e o fazer. (KOUDELA, 2001, p. 86)

Nas oficinas, os participantes são estimulados a ler suas falas de diversas maneiras e a compor na voz e no corpo o seu entendimento, a sua experimentação. O ato de repetir as falas transforma o conteúdo do próprio texto. Além disso, o exercício de testar diferentes formas de dizer as falas revela que o mesmo conteúdo pode manifestar contradições. Percebe-se isso na cena em que a fala de Riobaldo é dita de duas formas, uma afirmativa e outra interrogativa. Com isso, questiona-se a violência, evidenciando a contradição.

Esses procedimentos e resultados podem ocorrer com todas as falas da encenação, como no caso da fala que indica a visão religiosa de um jagunço que pode ser dita de forma mística, irônica ou temerosa. O fato é que ao experimentar as falas, seja na repetição ou na variação, elas são retiradas do lugar comum, o que pode causar tanto humor como espanto. Ao experimentar essas falas, muitos participantes perceberam no trabalho cênico um caráter mediador para a leitura do romance na medida em que se estabelece um primeiro contato interativo com o texto e um aprofundamento de problemáticas de seu universo:

Acho que tem um fator importante do trabalho que é a construção. Quando a gente ia vendo os jagunços, cada um que tinha um aspecto, cada um tinha um jeito, era de muita proximidade. Não era uma história de um jagunço no sertão de Minas do Guimarães, era ou da violência ou como foi caracterizada. Cada jagunço tinha seu jeito ou uma sensibilidade do seu modo, ou uma violência do seu modo. Então, tudo isso, eu acho, não é distante, não é de um conto distante [...]. Nós comentávamos hoje à tarde o descobrimento do trabalho, o descobrimento de cada jagunço, de cada parte disso e ver a materialidade disso foi uma descoberta muito importante, eu acho que emocionante mesmo, de verdade. (M4-2006: São Bernardo do Campo-SP)

Esse caráter mediador da leitura dramática foi reconhecido em quase todas as oficinas, porém no Congresso da PUC de Belo Horizonte, isso se deu de forma intensa, talvez pelo fato de ter sido composto, em sua maioria, por professores e alunos de literatura.

[S]e você falar que agora vamos ler um Guimarães Rosa, isso assusta, isso distancia e esse tipo de leitura, essas leituras teatrais, essa forma teatral de mostrar a obra, ela permite que as pessoas tenham um novo olhar. Eu acho

que esse olhar que a gente começa a ver o autor é um olhar diferente, é um olhar com menos preconceito. A gente não tem medo de..., quando os jagunços, igual várias pessoas falaram, quando eu encenei, representei os jagunços, eu comecei a entender o que eles estavam falando, a fala deles. E é isso que eu acho legal no teatro, essa aproximação, é como se diminuísse, é como, mesmo sem ter aquele conhecimento acadêmico, você começasse a ter esse olhar acadêmico. (M2-2004: PUC- BH)

A participante enxerga na adaptação dramática uma forma de aproximar a obra do leitor, na medida em que tira o medo do “texto difícil”, como é considerada a obra de Guimarães Rosa por muitos alunos e professores. O procedimento de adaptação gerou uma intensa discussão. Uma participante fez a seguinte pergunta: “Até que ponto a adaptação é necessária enquanto aproximação do leitor e como ela pode ser feita sem perder o contexto?” (M2-2004: PUC-BH). Essa pergunta levanta questões muito sérias. A adaptação geralmente é um procedimento de autonomia, em que se recorta e discute o selecionado, gerando assim uma transformação. É dessa forma que muitos autores e artistas criam, selecionando e transformando elementos da realidade, pois retratar a realidade não é copiá-la burocraticamente. O próprio Guimarães Rosa usou e transformou a fala sertaneja. Para Brecht, “[a]rte, quando espelha a vida, o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, deixa, sim, quando as altera de tal modo que o público, ao utilizar as reproduções, na prática, em idéias e impulsos, naufraga na realidade” (BRECHT, 1978, p. 132).

Como bem percebe Koudela, “a peça didática não é uma cópia da realidade, mas sim, um quadro ou recorte, no sentido de representar uma metáfora social” (2001, p. 47). A oficina e leitura dramática abordada aqui, um recorte do romance *Grande Sertão: Veredas*, não busca simplificá-lo para um entendimento com propósitos facilitadores; busca antes problematizar o fenômeno da violência ali focado. Ainda na discussão da PUC, em Belo Horizonte, um dos participantes percebe através dos Miguilins (grupo de jovens do sertão que faz apresentações orais da obra de seu contrterrâneo, resgatando a tradição dos contadores de história) a experiência de uma realidade recriada no romance de Rosa e assinala o caráter ativo da leitura, o de reconhecer sua experiência de vida na obra:

A questão desde que eu tive ocasião de conhecer aqui os Miguilins, a primeira vez me chamou muito a atenção isso, como que eu acho umas das coisa mais bonitas que aconteceu a partir da obra de Guimarães Rosa pra mim foi essa experiência, a primeira vez que eu assisti foi no primeiro seminário aqui, foi que de fato aparentemente tão complexa essa linguagem, mas é a linguagem que o pessoal usa, claro recriada etc. e tal, **mas é possível as pessoas se redescobrirem naquela linguagem, não só como linguagem,**

mas como experiência humana e que de fato, digo assim, como que o texto do *Grande Sertão*, obras de Guimarães Rosa, como que recolhe, condensa uma experiência de vida e o processo de leitura é justamente você se reconhecer também na sua experiência de vida. (H1-2004: PUC-BH, realce meu)

Toda a discussão levantada na oficina sobre a adaptação revela um aspecto bastante caro a Brecht: a questão da autoridade do texto. O dramaturgo, como já dito, nunca se intimidou perante os modelos clássicos. Preservar de forma rígida o texto de Guimarães Rosa, como o de outros autores, considerá-lo “intocável”, intimidando qualquer trabalho suscitado a partir de seu material, vai contra a autonomia que Brecht buscava despertar nas pessoas. É claro que precisamos respeitar o texto, mas não podemos, reforçando o que uma participante falou, usar a autoridade atribuída ao texto de Guimarães Rosa para sufocar a voz de outros falantes, que são muitas vezes as falas com as quais ele compôs a sua obra. Isto seria, segundo Bolle, falsificar inteiramente o diálogo social. Citando a participante:

A literatura é um espaço de poder no Brasil e os professores em geral não querem largar esse espaço de poder. É por isso que mexer com Guimarães Rosa é melhor que pareça difícil. Não é uma estratégia neutra, é uma estratégia colocada mesmo. [...] Eu também dei uma disciplina na UFBA [Universidade Federal da Bahia], que os alunos já estavam no final da graduação e morriam de medo de Guimarães Rosa. Então alguém fez isso, alguém disse que era difícil, porque alguém tem interesse de se achar os donos dos conteúdos e os donos de... Tem gente que se diz autoridade em Guimarães Rosa, autoridade em Clarice Lispector. Essa vinculação, sabe, de universidade, que tem de parar de olhar pro alto da pós-graduação [...] e destinar o seu trabalho pra comunidade. Não é uma balela nem um discurso demagógico. É o que você falou, você é minha aluna, eu sou professora, e o que é que eu faço pra que você como aluna que é, circunstancialmente, quando for professora, tenha também como fazer esse trabalho e ir multiplicando? Essa ideia da multiplicação, ela não agrada a todo mundo, ela agrada a poucas pessoas. (M1-2004: PUC-BH)

Sua fala revela no mínimo dois importantes aspectos. O primeiro refere-se à relação de poder que circunda a literatura e o conhecimento no Brasil. Como já tratado no capítulo anterior, essa relação está expressa na própria situação narrativa do romance *Grande Sertão: Veredas*, que evidencia uma desigualdade linguística e consequentemente uma desigualdade social. A classe dominante, amparada pela autoridade autoproclamada da norma culta, tanto exclui como usurpa a fala dos que não possuem acesso a ela. Muitas das demagogas falas proferidas em nome do “povo” não traduzem a sua voz, pois são motivadas por interesses políticos corporativos ou individuais.

O outro aspecto importante está na ideia de multiplicar esse trabalho, de experimentá-lo em outros lugares e contextos. Isso vai ao encontro da proposta da oficina, de que cada participante tenha autonomia de propor e aplicar esse método de trabalho em sua comunidade, grupo, escola etc., seja com o texto de Guimarães Rosa, ou de qualquer autor. Desse modo, o conceito rígido de autoria se dissolve e talvez por isso, como alertou a participante, a multiplicação não agrade a tantos. Essa dissolução do conceito de autoria visando a autonomia está presente no teatro de aprendizagem de Brecht. Segundo Koudela, ao “escrever a peça didática, Brecht abdica da autoria, na medida em que concebeu exercícios de dialética, nos quais o texto é experimentado cenicamente, visando a participação do leitor como ator e co-autor do texto” (2001, p. 11).

Mas a discussão que Brecht trava com essa questão não para neste aspecto. Acusado de plágio⁶⁸, não se sente ofendido, mas faz da acusação um palco de discussão. Revalorizando o plágio como processo literário, elege-o como importante procedimento dos grandes períodos literários:

Naturalmente, quase todos os grandes períodos literários repousam sobre a força e inocência de seus plágios. No que concerne em particular ao drama, uma certa conformidade entre as obras de uma mesma época não é menos característica de uma época brilhante do que a paixão que têm os autores em reunir em suas obras tudo o que puderem encontrar, um pouco por toda parte. (BRECHT *apud* PASTA, 1986, p. 50-51)

Segundo Pasta, Brecht recorre a Goethe para atestar a concepção do plágio como uma concepção altamente consciente “do trabalho literário, que se afasta dos limites estreitos da ‘autoria’ e da ‘originalidade’ e o aproxima de modelos de corte incomparavelmente mais largo” (1986, p. 50). O crítico não só ressalta a perspectiva comum de Goethe e Brecht em relação à concepção da literatura como um trabalho coletivo, mas diz que ambos vão além: “não se trata, frente a essa produção coletiva, de se conformar a ela como a uma condição inescapável, mas de, uma vez verificada essa condição, a erigir em princípio formativo, ou seja, trata-se de assumir dotando-a de valor pragmático e regular para o trabalho literário” (1986, p. 51). Dessa forma, Brecht questiona uma concepção de originalidade intelectual que só passou a vigorar no final do século XVIII, marcada pelo individualismo burguês: “O que ele queria dizer era que a sua concepção da tradição intelectual se distinguia

⁶⁸ Segundo Pasta, a acusação de plágio se refere às *songs* da *Ópera dos três Vinténs*, em que Brecht utilizou versos da tradução alemã de Villon por K. L. Ammer, omitindo o nome do tradutor (1986, p. 47).

fundamentalmente da tradição burguesa de propriedade. Seu conceito de tradição era ao mesmo tempo pré e pós-burguês” (MAYER *apud* PASTA, 1986, p. 53).

A discussão sobre adaptação foi amplamente debatida pelos participantes de Belo Horizonte que acabaram por entendê-la não só como uma forma de aproximar o leitor do romance, mas também de análise, de interpretação, enfim, de uma leitura ativa perante a obra:

Nós estávamos falando sobre a adaptação e esse sentido que nós comentamos no grupo seria de reaproximar nossos leitores, as crianças ou adolescentes, quem for, da literatura. Porque hoje eles mantêm muito afastado, é um bicho de sete cabeças, então ninguém quer mais saber. Agora sim, cabe ouvir, anotei o que os colegas falaram, o papel do profissional que está ali na frente pra fazer essa transposição, porque ele tem que saber que isso não é original, que isso aí é uma transposição da maneira que ele vê, né? de como a gente interpreta. Então a gente está trabalhando também nessa criança, ela vai aguçar a interpretação. Na medida em que ela for ler, interpretar, ela vai aprender também a analisar. (M10-2004: PUC-BH)

Para Brecht, isto seria “historicizar”. Com o distanciamento, as personagens e os acontecimentos devem ser apresentados como históricos, portanto transitórios. Isso faz com que os espectadores/leitores possam reconhecer “por trás de cada personagem ou de cada situação, uma verdade e um processo histórico concreto: pode adotar uma atitude crítica permanente. [...] O teatro passa a acolher o espectador enquanto homem que transforma o mundo” (PEIXOTO, 1987, p. 32).

Poder e autoridade: o diálogo como alternativa

Ao discutir-se a adaptação como um procedimento de autonomia, questões como a relação entre poder e autoridade novamente vieram à tona. No capítulo anterior, tocamos no assunto, amparados por autores como Walter Benjamin e Antonio Candido, mas neste capítulo o assunto é retomado sob a perspectiva e percepção dos participantes da oficina analisada. Dando continuidade a essa discussão, buscaremos privilegiar agora depoimentos que tratem da questão, mas que, de alguma forma, introduzam o diálogo na discussão:

Eu comecei a experimentar, eu estou tentando fazer na Bahia, com meu trabalho, que é tirar a literatura desse lugar de elite, desse lugar de falta de acesso e eu fui dar aula pouco tempo atrás em Itaberaba, que é no interior da Bahia e de repente eu descobri um grupo de pessoas que estão querendo literatura lá, mas recuperar o que é deles. A gente está sempre tentando, mas se a gente não vivencia... Então eu tive que ir pras festas com eles, eles falavam: “não, você tem que viver o que a gente vive, saber também como a gente [...]”. Não é a demagogia, mas o desafio mesmo. Então, acho que o que você está propondo aqui e que eu estou já me apropriando pra levar como uma idealização pra o meu trabalho lá, inclusive com o pessoal do

MST que batalha muito pela educação e cultura, é tirar a literatura do lugar, do papel, e trazer ela pra vivência e aí ela fica pra todo mundo. Então acho que o que a gente se dispôs a fazer aqui e está fazendo agora não é só ler bem ou ler mal, é botar a literatura num outro lugar e eu acho que é um acontecimento especial, para mim pelo menos. (M1-2004: PUC-BH)

Neste depoimento, a participante aponta o trabalho teatral como um caminho para aproximar a literatura do leitor, retirando-a de um “espaço de poder”. Sua permanência neste espaço de poder dificulta o diálogo entre a obra e o leitor e entre o aluno e o professor, gerando submissão. Esse aspecto da submissão também foi apontado no MST:

Também o que pode ser colocado, foi a questão da submissão né? No caso, os jagunços eram submissos ao Habão. E aí é uma coisa que é tradição no Brasil né?, a submissão. A gente trata as pessoas como se elas fossem superiores e não como todas iguais e aí, quando a gente vai trabalhar com a mente das pessoas que vêm de fora, elas tem essa relação de submissão, de não ter espontaneidade, não ter criatividade, não ter iniciativa, porque elas foram criadas pra ser submissas e aí o que a gente tem que trabalhar é a questão da igualdade entre as pessoas, pros trabalhos serem braçais e intelectuais, toda essa forma, pra poder tirar um pouco disso, mas é difícil, porque está tão enraizado nas cidades. (M3-2005: MST-SP)

Evidenciando a mentalidade submissa que essa relação de poder e autoridade gera, a participante acredita que o caminho para a mudança é a busca da igualdade. Uma igualdade que não pretenda abolir a diferença, mas que esteja presente na forma de tratá-la. Para que não só os diferentes tipos de trabalho, mas também as variantes linguísticas, as culturas, as mentalidades etc. sejam respeitadas em sua diversidade, e não subjugadas pelas “normas” impostas por uma classe dominante.

Desse modo, a relação entre o sistema de poder e violência encenado no romance e o sistema social da realidade dos participantes foi bastante discutida. Porém, para os integrantes do MST, as analogias com o romance mostraram-se mais diretas, devido à sua realidade de conflito no campo. Reivindicando acesso a terras, o confronto com “jagunços” que defendem o patrimônio de fazendeiros é uma realidade. A encenação mostra os jagunços como escravos, privilegiando uma perspectiva não idealizada desse universo presente no romance. Ao encenarem tal passagem, os participantes do MST reconheceram de imediato tal perspectiva. Citando o jagunço que interpretou, Rodrigues Peludo, o participante diz sentir pelo personagem raiva e piedade ao mesmo tempo:

Comer bem, beber bem [...] e apreciar as mulher. É um escravo com uma utilidade maior porque ele recebe uma arma na mão e tem uma tarefa maior que um escravo que só trabalha. Aí assim, difícil de encarnar um

personagem que a gente é inimigo rival, das ações, principalmente no Rio Grande do Sul, em todas as partes é o jagunço que vai, que é um pobre diabo lascado, pior do que nós, que está lá de arma na mão, empunhando contra nós. Nós temos experiência de alguns jagunços que já largaram as armas, deixaram de ser jagunços e ingressaram no MST, contra essa dura realidade que eles viviam. Então é interessante o personagem na hora que faz. (H1-2005: MST-SP, realce meu)

Ao mencionar um jagunço que “larga as armas” e resolve integrar o movimento que antes combatia, o participante é instigado por um colega a contar como ocorreu a transformação desse agente da violência em parceiro:

Foi lá no Rio Grande do Sul, um dos acampamentos do Rio Grande, que abriu espaço da ocupação foi a fazenda Noni em 85, e esse companheiro, hoje companheiro, na época era peão de fazenda e estava ajudando proteger as fazendas, reunia toda a jagunçada pros fazendeiros e depois em 87, dois anos após ele foi acampar, aí ele estava do nosso lado. Se tornou a partir de oitenta e tantos, início de 90 [...] Nelson Portela, companheiro que chegou a ser dirigente do movimento. Ele contou para nós as duas realidades que ele viveu. **Numa ação ele era jagunço com as armas nas mãos e na outra ação ele tava na mira dos colegas, dos ex-colegas dele e jagunço.** Então é toda uma mudança. Ele sempre trabalhou de peão. [...] Ele era peão e viu no meio daquela peãozada primeira que ele ajudou a tirar que ele vivia numa fazenda próxima ao assentamento [...] e ele vivia lá, naquela fazenda, então sempre foi peão maltratado. Surgiu alguns assentamentos próximos e ele começou a observar [...] aonde ele ia tomar um trago, no futebol, vendo aqueles assentados que de repente estavam no acampamento já com a terrinha, com alguns espaços de organizar a comunidade. Então como era um peão mal pago, jagunço também é mal pago, de vez em quando come a barrigueira da vaca, o pedaço mais ruim, sobra a cabeça, a barriga da vaca. O que não é pra venda eles dão pros peão isso aí, principalmente na época da ação, dão cachaça ruim. Então ele vendo isso, ele veio, procurou o movimento e começou no movimento. No período de três anos ele tava do outro lado. Eu imagino que ele tenha uma experiência interessante. (H1-2005: MST-SP, realce meu)

A transformação pretendida pela oficina não se deu, neste episódio, por meio do teatro, mas, com certeza, ocorreu mediada pela reflexão e pelo diálogo. Como já mencionado, a figura de Riobaldo, o “jagunço letrado” foi muito valorizada pelos integrantes do MST, que buscam na aquisição da cultura letrada, um espaço para serem notados e ouvidos, pleiteando a igualdade. Assim, eles se mostraram altamente conscientes do poder trazido por esse acesso. Ao apontar o papel muito diverso que a instrução desempenha para as diferentes camadas sociais, Brecht se faz atualíssimo para os militantes do MST:

Há camadas que são incapazes de conceber uma melhoria de situação; a situação em que se encontram parece-lhes suficientemente boa para si. Aconteça o que acontecer ao petróleo, dele recebem lucros. [...] Já disseram

o que tinham a dizer e pronto. Mas há outras camadas da população “que ainda não tiveram a sua vez”, que estão descontentes com a situação, que têm um grande interesse prático pela instrução, que querem se orientar a todo custo, que sabem que sem instrução estão perdidas. (BRECHT, 1978, p. 49)

A relação entre a desigualdade linguística e social presente na discussão sobre poder e autoridade foi tema recorrente não só em quase todas as discussões no Brasil, mas também em Stains, na França. Sob a onda de violência que acabara de ocorrer na periferia de Paris, muitos dos participantes interpretaram esse fato como uma forma destes jovens serem notados e ouvidos:

Vous avez fait allusion à une certaine puissance quand on parle de violence. [...] C’est vrai que quand on fait face à une certaine réalité politique, malheureusement, on va revenir à un problème vieux comme le monde, **pour se faire entendre c’est très difficile** [...]. Employer la violence, c’est vrai que **c’est un moyen d’attirer les médias** [...], on attire les médias, on attire tout le monde. Donc je pense que ça a été plus un “ras-le-bol” général qui a été suscité quand même. [...] C’est vrai que brûler les voitures, ils n’ont pas employé les bonnes méthodes. (H2-2005: Stains-França, realce meu)⁶⁹

Outro espectador chama a atenção para o fato de que se a oficina teatral fosse realizada no centro e não em Stains, periferia de Paris, a repercussão seria muito maior. Mesmo reconhecendo o violento processo de exclusão sofrido pela periferia, ele não desanima e acredita que o espaço do teatro, aberto à discussão, à reflexão e ao diálogo, é uma forma de se posicionar contra isso:

C’est formidable ce qui se passe ici. [...] Il n’y a que nous qui le savons. Si vous demandez à un journaliste de l’autre côté du périf de venir ici pour voir ce qui se passe, il dira: “je n’ai rien à faire à Stains”. Par contre, si on réfléchit, ce groupe ce soir [si c’était un groupe célèbre, dirigé par quelqu’un célèbre], on les aurait tous là, on serait obligés de fermer les portes, d’appeler la police pour ne pas qu’il y ait pas une émeute: “Attends, il faut que j’aie voir les brésiliens parler de la violence” etc. [...]. Mais ici on les voit pas. C’est contre ça, c’est cette violence symbolique: parce que c’est à Stains, forcément ça n’a pas de valeur pour eux. Le même spectacle, le même travail avec vous, avec les mêmes animateurs, [au centre] [...], c’est bourré. Et vous avez tout le monde, toutes les télé, *Le Monde*, *Libération*, [...] Il y a ceux qui ont le pouvoir d’un côté et, de l’autre côté du périf, c’est tous ceux qui n’ont pas de pouvoir; à nous d’acquérir ce pouvoir, justement faisant un travail comme ce soir et continuant à affirmer **qu’à Stains, s’il y**

⁶⁹ “Vocês fizeram alusão a um certo poder quando falamos de violência. [...] É verdade que quando enfrentamos uma certa realidade política, infelizmente, caímos em um problema velho como o mundo, é muito difícil se fazer escutar. [...] Empregar a violência, é verdade que é um meio de atrair a mídia [...], quando se atrai a mídia, se atrai todo o mundo. Então eu acho que isso foi um “saco cheio” geral que foi provocado, de qualquer forma. [...] É verdade que queimar carros... eles não empregaram os melhores métodos”.

en a qui brûlent les voitures, il y en a qui brûlent les planches. (P2-2005: Stains-França, realce meu)⁷⁰

Na sua fala, a passagem de “atores da violência” a “atores do diálogo” ocorre justamente na “transformação” de “agentes da violência” em “agentes culturais”. Isto é, se há agentes da violência, há também agentes culturais – “s’il y en a qui brûlent les voitures, il y en a qui brûlent les planches”. Portanto em Stains, não só o caráter universal da violência foi evidenciado, mas percebeu-se também o caráter universal do diálogo: “À travers ce travail [...] [je prends] conscience que la **violence est universelle**, que ça peut avoir lieu au Brésil ou en France, **mais que le dialogue l’est un peu aussi**, à travers ce genres d’activité, c’est aussi une **manière de dialoguer, de poser le problème**” (H1-2005: Stains-França, realce meu)⁷¹.

Os depoimentos expressos ao longo do capítulo tratam da questão da violência, mas de alguma forma introduzem a noção do diálogo como alternativa ao sistema de violência e poder que rege, de forma geral, as relações político-sociais da sociedade contemporânea. Assim, acredito que a oficina teatral focada nessa pesquisa tenha conseguido promover e pôr em prática o diálogo, não só entre os participantes e o público por meio do debate, mas, se entendido de uma forma mais figurada como articulação, também um diálogo entre literatura e teatro, identificação e distanciamento da violência e entre teoria e prática.

⁷⁰ “É formidável o que está acontecendo aqui [...]. Só nós sabemos. Se você pede a um jornalista do outro lado da ‘fronteira’ para vir aqui ver o que está acontecendo, ele dirá: “eu não tenho nada o que fazer em Stains”. Por outro lado, se pensarmos, esse grupo essa noite [se fosse um grupo conhecido, dirigido por alguém famoso], nós os teríamos todos aqui. Precisaríamos fechar as portas, chamar a polícia para evitar uma revolta: “Escuta, eu preciso ir ver os brasileiros falar sobre a violência” etc. Mas aqui, nós não os vemos. É contra isso, é essa violência simbólica: porque é em Stains, isso necessariamente não tem valor para eles. O mesmo espetáculo, o mesmo trabalho com vocês, com os mesmos agentes culturais [no centro] [...], estaria lotado. E estaria todo o mundo, todas as televisões, *Le Monde*, *Libération*, [...] Tem uns que têm o poder de um lado e, do outro lado da ‘fronteira’, estão todos aqueles que não têm poder; a nós de conquistar esse poder, justamente fazendo um trabalho como este dessa noite e continuando a afirmar que em Stains, se tem uns que queimam carros, tem outros que queimam os palcos”.

⁷¹ “Através deste trabalho [...] [eu tomo] consciência de que a violência é universal, que isso pode acontecer no Brasil ou na França, mas que o diálogo também o é um pouco, e através deste tipo de atividade, é também uma maneira de dialogar, de colocar o problema”.

Considerações finais

Muitos homens, em diversas partes do mundo, experimentaram o teatro como uma ponte – sempre ameaçada – entre a afirmação das próprias necessidades pessoais e a exigência de contagiar com elas a realidade que os circunda.

Eugenio Barba
Além das Ilhas Flutuantes

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

João Guimarães Rosa
Grande Sertão: Veredas

Intencionalmente não nomeei esse fechamento como “conclusão” a fim de não dissimular as lacunas voluntária ou involuntariamente deixadas, mas também porque a pesquisa de que tratei nesta dissertação foi baseada em uma experiência múltipla e aberta. Dessa forma, deixo para retomar nestas “considerações finais” a organização de um método que, justamente por ter sido desenvolvido pela prática e posterior análise dessa experiência cênica e reflexiva, não se propõe como um modelo fechado ou conclusivo. Não pretendo aprofundar demasiadamente tal formulação agora, mas apenas deixá-la mais evidente, o quê, após todo o percurso desenvolvido neste trabalho, se mostra mais produtivo.

Porém, antes de entrar propriamente na questão do método, e para que ela seja melhor tratada, gostaria de tecer algumas considerações sobre o trabalho com a recepção e os aspectos discutidos por ela, pois o que me parece mais relevante neste momento de duplo distanciamento – em relação à experiência e à análise dessa experiência – diz respeito a este aspecto. A análise realizada da oficina teatral sob o amparo da teoria mobilizada – as perspectivas críticas adotadas para a adaptação, a análise das falas da encenação, as relações entre elementos estéticos e teóricos da oficina e do teatro de aprendizagem de Brecht, entre outros aspectos – só ganhou sentido e força em sua relação com a recepção, pois foi a partir dela que se pôde realmente entender essa experiência.

Mesmo tendo integrado o grupo “grandesertão.br” e participado ativamente de suas atividades, e talvez, por outro lado, justamente por isso, fiquei impressionada no decorrer da pesquisa com a complexidade e quantidade de material reflexivo gerado pelos participantes. Fiquei surpresa igualmente em descobrir que apesar do trabalho ter sido realizado em contextos bastante diferentes, existiu um eixo comum nas discussões. Acredito que estas

sensações não sejam resultado apenas da distância que a pesquisa tomou no tempo em relação às experiências práticas da oficina, mas acredito que se devam também à existência do registro de um trabalho já finalizado, o que me deu a oportunidade de analisá-lo como um todo e com um distanciamento também físico. Através da documentação resgatada das gravações, pude perceber tanto as particularidades como as semelhanças do desenvolvimento do trabalho com cada grupo de participantes. Assim, a experiência guardada na memória transformou-se e ampliou-se. Trabalhando com o registro audiovisual, não baseio a análise em algo pouco confiável como lembranças subjetivas e imprecisas, embora recupere neste trato justamente a memória da oficina, evitando a perda ou o esquecimento deste significativo material reflexivo.

Em relação ao teor das reflexões e discussões dos participantes da oficina, ater-me-ei aqui ao já referido eixo comum. Naturalmente, esse aspecto se deve em muito ao fato de a oficina, mesmo com as especificidades de cada contexto de realização, apresentar a mesma proposta em todos os lugares onde foi realizada: a experimentação cênica de um universo violento e a sua discussão. O próprio título da oficina “atores da violência – atores do diálogo” já indicava a proposta de que os participantes lidassem com a temática da violência encenada através da ação e da reflexão.

Porém, se é verdade que uma mesma proposta tende a uniformizar caminhos, isso não é definitivo na medida em que propostas surgem como pontos de partida para uma investigação. O que se descobrirá na investigação e os rumos que podem ser tomados neste caminho são surpreendentes. Pode-se até esperar, prever e torcer por determinada trajetória, mas não existe nenhuma garantia de quais caminhos serão seguidos, onde se chegará ou sequer se a proposta motivará algum debate ou investigação, pois cada contexto e público é sensível a diferentes aspectos do trabalho.

Em relação à recepção da oficina analisada, percebemos que em cada lugar de atuação, a proposta gerou processos diversos em relação à dinâmica geral da oficina, como o tempo e a intensidade dedicados à preparação e ao debate, os focos temáticos priorizados nestes debates e seu tom. Mas o que gostaria de ressaltar é que a relação entre o teor encenado e aspectos da realidade dos participantes ocorreu em todos os locais de aplicação da oficina, demonstrando uma proximidade entre realidades sociais de contextos tão diversificados.

A partir de um recorte de *Grande Sertão: Veredas* e da utilização de fragmentos de falas do romance, se propôs a encenação de um sistema de poder e violência através de discursos que remetem ao crime, à miséria, ao poder, à demagogia. Assim, sem dúvida, a

“universalidade” percebida nas discussões se deve em muito ao tratamento dado a estes aspectos por parte do autor Guimarães Rosa, que ao representar um sistema de poder e violência no sertão, trata da própria lógica do “poder” e da “violência”. Por outro lado, foi o teatro que possibilitou a discussão na sua dimensão coletiva. Através do teatro, esperava-se que o espectador-leitor não apenas pudesse reconhecer esses discursos, mas experimentá-los. E foi desta experimentação que surgiu este eixo comum a quase todos os grupos de participantes: a autonomia em relacionar a obra à realidade.

Esse diálogo ativo com a obra literária por meio da adaptação cênica foi o que me permitiu, ao aprofundar a discussão dessa experiência, organizá-la em um método de aprendizagem autônomo. Este esteve de alguma forma sempre latente e foi se desenvolvendo na prática do trabalho teatral na medida em que o aprendizado ia sendo construído de forma coletiva, dinâmica percebida por uma espectadora:

Eu gostaria de agradecer muito mesmo, porque eu acho que esse é o único trabalho assim digamos de formação, fora as palestras, mas que propõe que as pessoas atuem, né? Que façam interferências, é um workshop prático diria né? Ele cruza o teatro e a literatura, mas com esse objetivo de ter uma compreensão melhor da obra e também do nosso contexto social. (Ana Célia⁷² – 2006: São Bernardo do Campo-SP)

Um método anti-modelo

Pensar então numa formulação mais objetiva desse método só foi possível através da relação entre práxis e teoria desenvolvida nesta dissertação. Como vimos, principalmente no último capítulo, mesmo que a oficina não tenha sido explicitamente elaborada com base em um conjunto teórico, ela possuía uma proposta e um método, que foi se desenvolvendo ao longo de sua prática e reflexão. O que se buscou aqui foi justamente aprofundar e organizar os elementos teóricos e estéticos presentes ou relacionados a essa experiência, juntamente à sua relação com a recepção. Assim, através da análise da experiência cênica e suas relações com a teoria, principalmente a respeito da peça de aprendizagem de Brecht, é possível apresentar um método de aprendizagem para se trabalhar com textos literários através do teatro, visando assim a participação ativa do leitor na obra.

Dessa forma, a aprendizagem em relação à obra literária que se propõe neste método é, com diria Brecht, *dialética* e *autônoma* na medida em que é construída na prática de um

⁷² Ana Célia foi uma das organizadoras do evento “Mire e Veja: o sertão está em toda parte – Leituras e percursos com *Grande Sertão: Veredas*”, que ocorreu entre os dias 24 de agosto e 23 de setembro de 2006, no qual a oficina se realizou. Apesar de não ter podido participar da oficina, seu apoio e colaboração foram fundamentais para o bom resultado do trabalho.

trabalho teatral que estimula a experimentação e a reflexão. Assim, este método – que envolve literatura e teatro, manifestações artísticas que dissolvem as fronteiras entre ficção e realidade – visa proporcionar um mergulho profundo na obra literária trabalhada em diálogo com questões políticas e sociais dos contextos de seus participantes.

Da mesma forma que a autonomia em relação ao modelo literário é primordial neste método – assim como em Brecht –, essa autonomia deve ser aplicada em relação ao método exposto aqui. Porém, o uso nesta dissertação de conceitos como “modelo” e “método” devem ser diferenciados, a fim de se evidenciar a intenção da proposta cênica da oficina analisada, assim como sua ampliação em um método:

O modelo é efetivamente exemplar na medida em que nos **propõe uma organização coerente dos diferentes elementos de uma representação teatral** desta ou daquela peça, um certo número de relações entre a linguagem literária e a linguagem cênica. **Mas é enganador na medida em que nos faz acreditar que poderemos reencontrar esta organização em outra representação da mesma peça, em condições sociais e políticas diferentes, para outro público.** Partindo do “modelo” devemos voltar ao método, e o que precisa ser seguido é este método, não o “modelo”. Cada apresentação de Brecht deve obrigar-nos a colocar de novo o problema de relacionamento entre todos os elementos, não somente do espetáculo mas também da representação, entendida em seu sentido mais amplo (inclusive as relações palco-platéia). (DORT, 1977, p. 328, realce meu)

Assim, o método proposto em questão não configura-se como um modelo a ser seguido, mas um método de trabalho vivo, em que o aprendizado ocorra para e com todos, e que possa ser aplicado e experimentado nos contextos dos participantes e adaptado conforme surjam novos interesses e necessidades. Propõe-se um método para que se crie um novo método, como parece ter ocorrido no trabalho do grupo “grandesertão.br” a partir do “método” brechtiano. Como vimos, muitas das propostas do dramaturgo foram incorporadas e adaptadas na oficina aqui tratada. Além do mais, a experiência desta oficina teve dinâmicas diferentes em cada lugar em que ela foi realizada, pois o público e os participantes de cada contexto exigiram desenvolvimentos, ritmos, experimentações e discussões bem particulares. Não caberia desse modo propor assim um modelo:

Somente a utilização deste método radical é capaz de provocar este trabalho em comum entre o palco e a platéia que é o de tomar posição em relação à realidade comum a ambos – trabalho no qual Brecht via a própria função do teatro. Então poderemos falar não da eficácia imediata do teatro de Brecht, mas de sua produtividade social, podemos procurar superar a pseudo-oposição entre um teatro de pura cultura e um teatro de ação direta, e

denunciar esta falsa alternativa como um produto ideológico da sociedade neocapitalista. (DORT, 1977, p. 328)

O teatro no meio do caminho: arte e realidade

A função social do teatro levantada por Brecht, que pretende fazer com que o ator e o espectador tomem posição em relação à realidade, me fez refletir justamente sobre a relação entre arte e realidade, por esta ter sido discutida nos debates promovidos, e por estar, dessa forma, presente no método de aprendizagem evidenciado. O motivo da escolha em se discutir aspectos da realidade através da ficção ficou mais claro após a realização desse estudo. A ficção se mostrou um bom instrumento de análise, como pudemos observar nos debates entre os participantes e na própria teoria subjacente às obras aqui discutidas. Dessa forma, ela é parte – material e meio – do método tratado aqui. A partir da ficção (literatura) e através dela (teatro) pôde-se tanto discutir elementos da realidade como perceber o quão ficcionais – no sentido de “fabricados” – são os discursos e sistemas existentes em nossa realidade. A estetização que pretende cristalizar regimes, pensamentos e sistemas não passou despercebida por Brecht, Goethe ou Rosa. Reativamente, é também a partir da estética que esses autores desconstroem os sistemas e pensamentos vigentes e propõem alternativas a eles: Goethe se utiliza principalmente da ironia; em Rosa, o grande recurso é sua “(re)invenção linguística”; e Brecht apresenta sua intervenção por meio dos diversos recursos já tratados de seu teatro, principalmente e mais sinteticamente no estímulo a uma tomada de posição crítica por parte do espectador.

O diálogo entre ficção e realidade se amplia muito no teatro e daí uma boa razão para o dramaturgo ter acreditado poder realizar mudanças através de seu teatro: “mergulhar-se, como grupo, no círculo da ficção para encontrar coragem de não fingir” (Barba, 1991, p. 144). Além disso, o teatro é o lugar por excelência das relações humanas: “Produto de um coletivo de linguagens em combinação e luta, é também sempre o produto imediato de um específico coletivo humano, onde a ação do sujeito encontra seu espaço na luta e no acordo com outros sujeitos” (PASTA, 1986, p. 14). É neste espaço, “entre todos o mais ‘dramático’, por fronteiro, instável, múltiplo” (PASTA, 1986, p. 15), que nas mais diversas épocas se buscou e ainda se busca compreender, reagir e interagir com a realidade.

Referências bibliográficas

De Johann Wolfgang von Goethe

Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

Wilhelm Meisters Lehrjahre. Sämtliche Werke, Band 7. Zürich: Artemis Verlag; München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977

Escritos sobre arte. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Imprensa Oficial, 2005.

Sobre Johann Wolfgang von Goethe e o romance de formação

BENJAMIN, Walter. *Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Kraus Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.

BOLLE, Willi. “A idéia de formação na modernidade”. GHIRALDELLI JR, Paulo (org.). *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez Editora, 1997, p. 9-32.

LUKÁCS, Georg. “Posfácio”. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MAZZARI, Marcus Vinícius. “Apresentação aos Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister”. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 7-23.

_____. *Romance de Formação em perspectiva histórica: O Tambor de Lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. “Fragmentos de uma formação”. NASCIMENTO, Milton Meira do (org.). *Jornal de resenhas: seis anos – de abril de 1995 a abril de 2001*. vol. 1. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

_____. *Pacto fáustico, romance de formação e outros estudos de literatura comparada*. Trabalho apresentado ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH – USP) no âmbito de concurso público de provas e títulos para obtenção do título de livre-docência na área de Teoria Literária. São Paulo, 2008.

SANTOS, Alcione Maria dos. *Ecos da estética de Schiller no Wilhelm Meister de Goethe*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários. UNESP, Araraquara, 2002.

De João Guimarães Rosa

Sagarana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Grande Sertão: Veredas. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Primeiras estórias. 14ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Noites do Sertão (Corpo de baile III). 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

“Literatura e vida – Um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa”. *Arte em revista*. São Paulo, Ano I, n. 2, p. 5-17, Maio-Agosto 1979.

Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967). Org. e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

Sobre a obra de João Guimarães Rosa e Grande Sertão: Veredas

ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado – romance e experiência em Guimarães Rosa”. *Novos Estudos CEBRAP*. n. 40, nov. 1994, São Paulo, p.7-29.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. “Grande sertão: cidades”. *Revista USP*. n. 24, 1994a. São Paulo: CCS-USP, p. 80-93.

_____. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

_____ e DALALIO, Maira Fanton. “João Guimarães Rosa: Um mestre que ensina a dialogar com o povo”. *Asas da palavra*. Benedito Nunes - Edição comemorativa. Revista de Letras, v.12, n. 25. Belém: Unama, Junho de 2009, p. 221-233.

_____. “Vozes da violência no sertão: leitura dramática de um episódio de *Grande Sertão: Veredas*”. *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. CHIAPPINI, Ligia e VEJNELKA, Marcel (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 263-274.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Guimarães Rosa. n. 20-21, dez. 2006. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

CAMPOS, Vera Mascarenha. *Borges e Guimarães: na esquina rosada do Grande sertão*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. *Tese e antítese*. 4.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.

COUTINHO, Eduardo de Faria. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande Sertão: Veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

ESTUDOS AVANÇADOS. “Dossiê Guimarães Rosa”. v. 20, n. 58, set./dez. 2006. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo.

- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa – Fronteiras, Margens, Passagens*. São Paulo: Senac; Cotia: Ateliê, 2003.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. “O mesmo e o outro no sertão”. *Imaginário*. n. 9, 2003. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, p. 41-44.
- GAMA, Mônica. “Aproximação de um problema: a ficção do leitor nas tramas de Guimarães Rosa”. *Magma*. n. 9, 2006. São Paulo: Nankin, p. 45-51.
- GROKE, Henrique de Toledo. *despactários no Diverso – Grande sertão: veredas e a poética da Relação*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- HANSEN, João Adolfo. *o O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- _____. “A imaginação do paradoxo”. *Arte em revista*. São Paulo, Ano I, n. 2, p.19, Maio-Agosto 1979.
- _____. “Terceira Margem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 41, 1996, p. 51-67.
- _____. “O sertão de Rosa: uma ficção da linguagem”. Suplemento Literário de Minas Gerais. Especial Guimarães Rosa. Belo Horizonte. maio de 2006.
- _____. “*Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor”. *Nonada Letras em revista*. ano 10, n. 10. Porto Alegre, 2007a, p. 57-75.
- _____. *Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007b.
- LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia: Ateliê, 2002.
- RONCARI, Luiz. “A tríade do amor perfeito no *Grande sertão*”. ABDALA JR, Benjamin e CARA, Salete de Almeida (orgs.). *Moderno de nascença: figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- _____. *O cão do sertão: literatura e engajamento – ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de assis e carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. “*Grande sertão: a fala*”; “*Grande sertão e Dr. Faustus*”. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional”. FANTINI, Marli (org.). *Machado e Rosa; leituras críticas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.
- SPERBER, Suzi Frankl . “A busca da liberdade e as regras de direito em Grande Sertão: Veredas”. *Scripta* (PUCMG), v. 5, n. 10, 2002, p. 334-342. _____ . *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

De Bertolt Brecht

Teatro dialético. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

Estudos sobre teatro. Tradução Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

Bertolt Brecht Werke: Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. (hrsg) Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus Detlef Müller. Band 3. Berlin Weimar: Aufbau-Verlag Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.

Teatro completo. 12 volumes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Diário de trabalho – volume I: 1938-1941. HECHT, Werner (org.). Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

Diário de trabalho – volume II: 1941-1947. HECHT, Werner (org.). Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005.

Sobre Bertolt Brecht

BADER, Wolfgang (org.). “Apresentação”. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Versuche über Brecht*. Frankfurt (Main): Suhrkamp Verlag, 1966.

_____. “Bert Brecht”. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. Tradução e org. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.

BOLLE, Willi. “A linguagem gestual no teatro de Brecht”. *Língua e Literatura*. Revista dos departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Ano V, 1976, p. 393-410.

_____. “Introdução à poesia de Brecht”. BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987, p. 54-64.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOAL, Augusto. “O papel de Brecht no teatro brasileiro”. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. BADER, Wolfgang (org.). Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987, p. 249-257.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

CARVALHO, Marilda Buzzini. *Coro: janela do mundo*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1993.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males o menor*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Tradução Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

- HEISE, Eloá. “Goethe e Brecht em diálogo”. *Pandaemonium Germanicum*, v. 12, 2008, p. 14-22.
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.
- KOCH, Gerd. *Lernen mit Brecht: Bertolt Brechts politisch-kulturelle Pädagogik*. Frankfurt (Main): Brandes u. Apsel, 1988.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva: 1992.
- _____. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1996.
- _____. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LOPES, Joana. “A encenação do didático”. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. BADER, Wolfgang (org.). Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987, p. 107-118.
- MELLO, Suzana Campos de Albuquerque. *A Exceção e a Regra de Bertolt Brecht ou a exceção como regra: uma leitura*. Dissertação de Mestrado em Letras, Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.
- PASTA JR, José Antonio. *Trabalho de Brecht: breve introdução de uma classicidade contemporânea*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. “Brecht e o Brasil: Afinidades eletivas”. *Pandaemonium Germanicum*: revista de estudos germânicos. n.4. Departamento de Letras Modernas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: Humanitas, 2000, p.19-26.
- PEIXOTO, Fernando. “O teatro de brecht aqui hoje”. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. BADER, Wolfgang (org.). Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987, p. 25-37.
- STEINWEG, Reiner. *Lehrstück und episches Theater: Brechts Theorie und die Theaterpädagogische Praxis*. Frankfurt (Main): Brandes & Apsel, 1995.

Referências bibliográficas gerais

- ABDALA JR, Benjamin. *De vôos e ilhas – Literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê, 2003.
- _____. e SCARPELLI, Marli Fantini (orgs.). *Portos flutuantes – Trânsitos ibero-afro-americanos*. Cotia: Ateliê, 2004.
- _____. “Formação da Literatura brasileira, de Antonio Candido”. ABDALA JR, Benjamin e CARA, Salete de Almeida (orgs.). *Moderno de nascença: figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- ADORNO, Theodor W. “Conceito de Iluminismo (Em parceria com Horkheimer)”. *Adorno*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ARANTES, Paulo. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio*

- Costa. ARANTES, Otilia Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 11- 66.
- _____. “Nação e reflexão”. ABDALA JR, Benjamin e CARA, Salette de Almeida (orgs.). *Moderno de nascer: figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Editora Unicamp/Hucitec, 1991.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. BOLLE, Willi (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. “Zur Kritik der Gewalt”. *Gesammelte Schriften*. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (hrsg), Frankfurt (Main): Suhrkamp, vol. II: Aufsätze, Essays, Vorträge, 1974. p. 179-203.
- _____. “Alegoria e drama barroco” e “Crítica da Violência – Crítica do Poder”. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. Tradução e org. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 1994b.
- _____. “Friedrich Schlegel e a Estética do Fragmento”. *Fundadores da Modernidade na Literatura Alemã*. Anais da VII Semana de Literatura Alemã 14 a 17.09.92. FFLCH/USP São Paulo, 1994c.
- _____. “Gêneros literários urbanos: Berlim, Paris, São Paulo”. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 132, p. 75-94, 1998.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura de dois gumes”. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 163-180.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CANTINHO, Maria João. “Modernidade e Alegoria em Walter Benjamin”. *Espetáculo - Revista de Estudos Literários*, n. 24. Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>.
- FERREIRA, Danilo. “Ataques do PCC em São Paulo: 3 anos”. *Abordagem policial – blog de segurança pública*. Disponível em: <http://abordagempolicial.com/2009/05/ataques-do-pcc-em-sao-paulo-3-anos>.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta” (Prefácio). BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE: *historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. BRUNNER, Otto; CONZE, Werner; KOSELLECK, Reinhart (hrsg). Band 1. A-D. V1. Stuttgart: Klett-Cotta, 1992.
- HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. n. 2. São Paulo: Editora 34, 2001, p.10-66.

- _____. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- KUPFER, Eckhard E. “Vom Sertão zu den Vorstädten Frankreichs”. *Brasilianische Wochenzeitung in Deutscher Sprache Brasil-Post*. São Paulo, 18/11/2005.
- LYOTARD, Jean François. “Resposta à pergunta: O que é pós-moderno?”; “Nota sobre o sentido de ‘pós’”. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- _____. “Reescrever a modernidade”. *O Inumano*. Lisboa: Estampa, 1989.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, George. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. “O Niilismo”. *Nietzsche*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- RÖHL, Ruth Cerqueira de Oliveira. *O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão: história e estudos*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- ROUANET, Sérgio Paulo. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?”. *Revista USP*, n. 15. Dossiê Walter Benjamin. São Paulo, set-nov/1992, p. 49-72.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- _____. *Teoria da Tragédia*. 2ª ed. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1992.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.
- SUZUKI, Márcio. A Gênese do Fragmento. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

Anexos

“Atores da violência – Atores do diálogo”

Adaptação cênica de um episódio do romance *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa

Adaptação: Willi Bolle

[Um bando de jagunços, comandado pela figura diabólica do Hermógenes, e tendo em seu meio o protagonista-narrador Riobaldo, chega à fazenda do latifundiário Seô Habão.]

Jõe Bexiguento: Nasci aqui. Meu pai me deu minha sina. Vivo, jagunceio...

Simião: Este é Seô Habão... É dono de gado e gente.

Juvenato: Não gosto de Seô Habão... Ele é bruto comercial...

Seô Habão: Vou precisar de vocês para capinar e roçar, e colher...

Valtêi: Eu gosto de matar... O que babejo vendo, é sangrarem galinha ou esfaquearem porco...

Sidurino: A gente carecia agora era de um vero tiroteio para exercício de não se minguar. A alguma vila sertaneja dessas, e se pandegar, depois, vadiando...

CORO DOS JAGUNÇOS – 1

E de repente ELES podiam ser montão, montoeira,
Aos milhares mís e centos milhentos,
eles se desentocando e formando do brenhal,
eles enchendo os caminhos todos e tomando conta das cidades.

Como é que eles iam saber ter poder de serem bons,
Com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser?
Nem vão achar capacidade disso.

Vão querer usufruir depressa de todas as coisas boas,
Vão UIVAR e DESATINAR.

Alaripe: Eu tenho receio que me achem de coração mole; tenho pena de toda criatura de Jesus...

Hermógenes : Eu vou levar vocês para atacar grandes cidades, a serviço para chefes políticos...

João Bugre: O Hermógenes é positivo pactário. Ele tira seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros...

Rodrigues Peludo: Jagunço é isso: comer, beber, apreciar mulher, brigar e fim final...

Firmiano, apelidado Piolho-de-Cobra: Me dá saudade de pegar um soldado, e tal, pra uma boa esfolá, com faca cega... mas, primeiro, castrar...

Riobaldo: Matar aquele homem, matar assassinado... E agarrar aquela moça nos meus braços, uma quanta-coisa primorosa que se esperneia, e vocês, meus companheiros, todos de pé, fechando praia de mar...

Matar aquele homem? ... E agarrar aquela moça nos meus braços? E vocês, meus companheiros, todos de pé, fechando praia de mar? ...”

CORO DOS JAGUNÇOS – 2

E de repente EU podia ser montão, montoeira,
Aos milhares mís e centos milhentos,
eu me desentocando e formando do brenhal,
eu enchendo os caminhos todos e tomando conta das cidades.

Vou querer usufruir depressa de todas as coisas boas,
Vou UIVAR e DESATINAR.

Joé Cazuzo: Eu vi a Virgem! Eu vi a Virgem Nossa no resplendor do céu, com seus filhos de Anjos!

Catrumano: Ossenhora utúrje, a gente estamos resguardando essas estradas: o povo do Sucruiú, que estão com a doença, que pega todos, peste de bexiga preta...

João Concliz: Quando se jornadaia de jagunço não se nota tanto: o estatuto de misérias e enfermidades. Guerra diverte – o demo acha...

Menino Guirigó: Tirei não, nada não... Tenho nada... Tenho nada...

Zé Bebelo: O que imponho é se educar e socorrer as infâncias desse sertão...

Guimarães Rosa: País de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias...

Hermógenes: Vamos sair pelo mundo, tomando dinheiro dos que têm, e objetos e vantagens de toda valia... E só vamos sossegar quando cada um já estiver farto, e já tiver recebido umas duas ou três mulheres, moças sacudidas, pra o renovame de sua cama ou rede! ...

CORO DOS JAGUNÇOS – 3

E de repente NÓS podíamos ser montão, montoeira,
nós enchendo os caminhos todos e tomando conta das cidades.

Vamos querer usufruir depressa de todas as coisas boas,
Vamos UIVAR e DESATINAR. [bis]

Ah, e vamos beber, seguro que vamos beber
As cachaças inteirinhas da Januária.

E vamos pegar as mulheres, e puxar para as ruas,
Com pouco nem vai haver mais ruas,
Nem roupinhas de meninos, nem casas.
Os moradores vão mandar tocar depressa os sinos das igrejas,
Urgência implorando de Deus o socorro,
E vai adiantar?
Onde é que eles vão achar grotas e fundões
Para se esconderem – Deus nos diga.

Seô Habão: A bexiga do Sucruiú já terminou. Morreram só 18 pessoas...
Vou botar vocês para o corte da cana e fazeção de rapadura.
A rapadura vou vender para vocês. Depois vocês pagam com trabalhos redobrados...

Riobaldo: E eu aqui, no entremeio deles... Afinal, o que é que eu sou?
Um raso jagunço atirador, cachorrando por esse sertão...

Adalgizo: Seô Habão está cobiçando a gente para escravos! ...

Riobaldo: Duvidar, Seô Habão, o senhor conhece meu pai, fazendeiro Senhor Coronel Selorico Mendes, do São Gregório?!

Seô Habão: Dou notícia... Dou notícia...

Riobaldo: [apontando para os jagunços, que olham para ele como para um traidor]
O silêncio deles me entende.

“Akteure der Gewalt – Akteure des Dialogs”

Szenische Lesung aus dem Roman “Grande Sertão” von João Guimarães Rosa

Adaptation und Übersetzung: Willi Bolle
mit Berücksichtigung der Übersetzung von Curt Meyer-Clason und
Vorschlägen von Florian Vassen, Göz Kaufmann und Marcel Vejmelka

[Eine Bande von Jagunços, unter dem diabolischen Hauptmann Hermógenes, in ihrer Mitte auch der Protagonist und Erzähler Riobaldo, trifft auf der Fazenda des Großgrundbesitzers Senhor Habão ein.]

Jõe Bexiguento: Ich bin hier geboren. Mein Vater hat mein Schicksal bestimmt. Ich bin ein Jagunço...

Simião: Das ist Senhor Habão – Herr über Tiere und Menschen...

Juvenato: Ich finde Senhor Habão widerlich – diesen geldgeilen Sack!...

Seô Habão: Ich brauche euch zum Roden, Säen und Ernten.

Valtêi: Töten macht mir Spaß... Ich fühle mich tierisch wohl, wenn ich Blut sehe, wenn eine Henne geschlachtet oder ein Schwein abgestochen wird...

Sidurino: Wir bräuchten jetzt eine handfeste Schießerei, damit wir nicht einrosten... Lasst uns den nächstbesten Ort überfallen und uns den Bauch vollschlagen, und dann sehen wir weiter...

CHOR DER JAGUNÇOS – 1

Und mit einem Mal könnten SIE sich zusammenrotten,
zu Tausenden und Hunderttausenden;
plötzlich würden SIE aus dem Sertão auftauchen,
die Wege und Straßen überfluten und die Städte einnehmen.

Wie sollten SIE, wenn sie einmal die Macht hätten,
gut, vernünftig und ordnungsliebend sein?
Das könnten SIE nie.

Sie werden nichts wollen, als alles Gute und Schöne sofort zu genießen.
Sie werden BRÜLLEN und IRRE WERDEN.

Alaripe: Ich fürchte, dass sie mich für einen Weichling halten; ich habe Mitleid mit allen Geschöpfen Gottes...

Hermógenes: Ich werde euch führen, und wir werden große Städte erobern – im Auftrag einflussreicher Politiker...

João Bugre: Der Hermógenes ist mit dem Teufel im Bunde. Er saugt seinen Saft aus der Angst der andern, aus den Leiden der andern.

Rodrigues Peludo: So ist der Jagunço: fressen, saufen, eine Frau genießen, kämpfen, und dann Schluss, Ende.

Firmiano, mit Spitznamen Kobralaus: Manchmal hab ich Lust, mir einen Soldaten zu schnappen und ihm die Haut abzuziehen; mit einem stumpfen Messer... Aber vorher will ich ihn kastrieren...

Riobaldo: Den Mann umbringen, ihn kaltmachen... Und mir das Mädchen greifen, ein kostbares Ding, das ruhig strampeln mag, und ihr, Kameraden, werdet dabeistehen und dieses Schauspiel genießen... Den Mann umbringen? ... Und mir das Mädchen greifen? ... Und ihr, Kameraden, werdet dabeistehen und dieses Schauspiel genießen? ...

CHOR DER JAGUNÇOS – 2

Und mit einem Mal könnte ICH mich mit ihnen zusammenrotten,
zu Tausenden und Hunderttausenden;
plötzlich würde ICH aus dem Sertão auftauchen,
die Wege und Straßen überfluten und die Städte einnehmen.

ICH werde nichts anderes wollen, als alles Gute und Schöne sofort zu genießen.
ICH werde BRÜLLEN und IRRE WERDEN.

Joé Cazuzo: Ich habe die Mutter Gottes gesehen, im Himmelsglanz, mit ihren Engelskindern!

Catrumano: Mit Verlaub, Senhor, wir bewachen diesen Weg nach Sucruiú, damit niemand die Krankheit bekommt. Die Leute dort haben die Beulenpest...

João Concliz: Wenn man als Jagunço immer auf dem Marsch ist, dann fallen einem das Elend und die Krankheiten nicht so auf. Der Krieg bringt Abwechslung – da freut sich der Teufel!

Menino Guirigó: Ich hab nichts genommen, gar nichts... Ich habe nichts... Gar nichts...

Zé Bebelo: Hiermit verfüge ich, dass man sich um die Pflege und die Erziehung dieser Kinder aus dem Sertão kümmert...

Guimarães Rosa: Ein Land von Menschen, aus Fleisch und Blut, in ihrer unermesslichen Not...

Hermógenes: Lasst uns hinausziehen in die Welt und den Reichen ihr Geld und Gut wegnehmen... Wir wollen erst aufhören, wenn jeder hat, was er braucht; wenn bei jedem von euch im Bett oder in der Hängematte zwei, drei stramme Weiber liegen!...

CHOR DER JAGUNÇOS – 3

Und mit einem Mal könnten WIR uns zusammenrotten,
alle Wege und Straßen überfluten und die Städte einnehmen.

WIR werden nichts anderes wollen, als alles Gute und Schöne sofort zu genießen.
WIR werden BRÜLLEN und IRRE WERDEN. [bis]

Ah, und WIR werden saufen,
Alle Schnapsfässer von Januária werden WIR leersaufen.

Und WIR werden die Frauen aus ihren Häusern auf die Straße zerren.
Bald gibt es dann keine Straßen mehr,
keine Kleidung für die Kinder und keine Häuser.

Die Einwohner werden die Kirchenglocken läuten
und Gott um Hilfe anflehen.
Und wird ihnen das helfen?
Wo wollen sie Verstecke und Höhlen finden
um sich zu verkriechen? – Gott sag uns, wo?

Seô Habão: Die Pest von Sucruiú ist überstanden. Es gab nur 18 Todesfälle...
Jetzt werdet IHR für mich das Zuckerrohr schneiden und den Zucker herstellen.

Die Zuckerriegel werde ich euch verkaufen. Ihr bezahlt dann mit doppelter Arbeit...

Riobaldo: Und ich hier, mitten unter ihnen... Wer bin ich eigentlich? Ein armer Jagunço, Gewehr bei Fuß, der wie ein Hund durch den Sertão hechelt...

Adalgizo: Senhor Habão will uns zu Sklaven machen!

Riobaldo: Senhor Habão, kennen Sie zufällig meinen Vater, den Fazendeiro Oberst Selorico Mendes, von São Gregório?

Seô Habão: Ich habe von ihm gehört... Hab' schon von ihm gehört...

Riobaldo: [zeigt auf die Jagunços, die ihn anschauen wie einen Verräter]
Sie schweigen, sie haben mich verstanden.

“Acteurs de la violence – Acteurs du dialogue”

Lecture dramatique basée sur le roman *Diadorim* de João Guimarães Rosa

Adaptation: Willi Bolle

Traduction: Willi Bolle, Henrique de Toledo Groke et Frédéric Pagès

[Une bande de jagunços, commandée par le chef diabolique Hermógenes, et dont fait partie aussi le protagoniste et narrateur Riobaldo, arrive à la propriété du grand propriétaire sieur Habão]

Jõe Bexiguento: Je suis né ici. Mon père a tracé mon destin. Je vis, je suis un jagunço.

Simião: Celui-là, c’est sieur Habão... il est propriétaire de bétail et d’hommes.

Juvenato: Je déteste sieur Habão... C’est une brute cupide...

Seô Habão: J’aurai besoin de vous pour sarcler, planter et cueillir...

Valtêi: J’aime tuer... Ce qui me fait saliver de plaisir, c’est de voir égorger une poule ou saigner un cochon.

Sidurino: Ce qu’il nous faudrait en ce moment, c’est une bonne fusillade pour ne pas perdre la main... Allons piller quelque village et nous satisfaire par tous les moyens, ensuite, on s’envoie en l’air...

CHŒUR DES JAGUNÇOS – 1

Et soudain, ILS pourraient devenir une bande, une horde,
Par milliers et centaines de mille
Eux, sortant de la brousse et se mettant en marche,
Eux, envahissant tous les chemins et s’emparant des villes.

Comment auraient-ils le pouvoir d’être bons,
Selon les règles et les coutumes même s’ils le voulaient?
Ils n’en seraient même pas capables.

Ils voudront jouir le plus vite possible de toutes les bonnes choses;
Ils vont HURLER et SE DÉCHAÎNER

Alaripe: J’ai peur que l’on me trouve le cœur trop tendre. J’ai pitié de toute créature de Jésus...

Hermógenes: Je vous emmènerai attaquer des grandes villes, au service de chefs politiques.

João Bugre: Hermógenes a vraiment fait un pacte avec le diable. Il prend plaisir à la peur des autres, à la souffrance des autres.

Rodrigues Peludo: Être jagunço c’est ça: bouffer, boire, goûter les femmes, se bagarrer et point final.

Firmiano, appelé Pou-de-Serpent: Ce qui me manque c’est d’attrapper un soldat et de l’écorcher vif avec un couteau émoussé... Mais d’abord, il faut le castrer.

Riobaldo: Tuer cet homme, l’assassiner... Et prendre cette fille à force, une petite-chose délicieuse qui se débat dans mes bras... Et vous, mes camarades, tous debout, fermant le cercle...

Tuer cet homme? ... Et prendre cette fille à force? ... Et vous, mes camarades, tous debout, fermant le cercle? ...

CHŒUR DES JAGUNÇOS – 2

Et soudain, JE pourrais devenir une bande, une horde,
Par milliers et centaines de mille
Moi, sortant de la brousse et me mettant en marche,
Moi, envahissant tous les chemins et m’emparant des villes.
Je voudrai jouir au plus vite possible de toutes les bonnes choses;
Je vais HURLER et ME DÉCHAÎNER

Joé Cazuzo: J'ai vu la Vierge! J'ai vu Notre Vierge Marie, dans la splendeur des cieux, avec ses fils les anges!

Catrumano: Si monsieur notre maître le permet... nous, on surveille ces routes: les gens de Sucruiú, c'est qu'ils ont attrapé la maladie qui attaque tout le monde, la peste soit de cette variole noire!

João Concliz: Quand on est jagunço et on passe ses journées à cheval, on ne remarque guère les états de misères et de maladies. La guerre, ça distrait – voilà ce que pense le démon...

Menino Guirigó: J'ai rien pris, non... Je n'ai rien... Je n'ai rien...

Zé Bebelo: Voici mon exigence et mon décret: éduquer et secourir les enfances de ce sertão...

Guimarães Rosa: Pays de personnes humaines, de chair et de sang, de mille et mille misères...

Hermógenes: Allons courir ce monde, et prendre l'argent de ceux qui en possèdent et les objets et les privilèges de toutes sortes.... On ne s'arrêtera que lorsque chacun sera comblé, et qu'il aura gagné deux ou trois femmes, de sacrées filles bien faites, pour le renouvellement des plaisirs de son lit ou de son hamac!

CHŒUR DES JAGUNÇOS – 3

Et soudain, NOUS pourrions devenir une bande, une horde,
Nous, envahissant tous les chemins et nous emparant des villes.

Nous voudrions jouir le plus vite possible de toutes les bonnes choses;
Nous allons HURLER et NOUS DÉCHAÎNER [bis]

Ah! Et nous allons boire,
Sûr que nous allons boire toutes les cachaças de Januária!

Et nous allons prendre les femmes et les traîner dans les rues.
Bientôt, il n'y aura plus ni rues,
Ni petits vêtements d'enfants, ni maisons.

Les habitants iront vite sonner le tocsin des églises.
Alarme implorant le secours de Dieu
Et à quoi ça va servir ?
Où est-ce qu'ils trouveront des grottes et des recoins pour se cacher?
Que Dieu nous le dise!

Seô Habão: L'épidémie de Sucruiú est terminée. Seules dix-huit personnes sont mortes...
Je vais vous mettre à la récolte de la canne à sucre et à la fabrication de la cassonade.
La cassonnade, je vous la vendrai... Et vous me paierez avec des travaux redoublés.

Riobaldo: Et me voici au beau milieu de tous ceux-là... Qu'est-ce que je suis, après tout? Un jagunço de base, toujours prêt à combattre, faisant la bête dans ce sertão!

Adalgizo: Sieur Habão veut faire de nous ses esclaves!

Riobaldo: Vous connaissez sans doute mon père, sieur Habão, le grand propriétaire Colonel Selorico Mendes, de São Gregório?

Seô Habão: Mes compliments... mes compliments...

Riobaldo: [en montrant les jagunços qui le regardent comme un traître] Leur silence me comprend.

Transcrição

Seleção de trechos do material audiovisual

Fita 2: Congresso Internacional Guimarães Rosa III – Belo Horizonte (ago/set 2004)

0:04:05-0:05:22 – M1: Eu comecei a experimentar, eu estou tentando fazer na Bahia, com meu trabalho, que é tirar a literatura desse lugar de elite, desse lugar de falta de acesso e eu fui dar aula pouco tempo atrás em Itaberaba, que é no interior da Bahia e de repente eu descobri um grupo de pessoas que estão querendo literatura lá, mas recuperar o que é deles. A gente está sempre tentando, mas se a gente não vivencia... Então eu tive que ir pras festas com eles, eles falavam: “não, você tem que viver o que a gente vive, saber também como a gente [...]”. Não é a demagogia, mas o desafio mesmo. Então, acho que o que você está propondo aqui e que eu estou já me apropriando pra levar como uma idealização pra o meu trabalho lá, inclusive com o pessoal do MST que batalha muito pela educação e cultura, é tirar a literatura do lugar, do papel, e trazer ela pra vivência e aí ela fica pra todo mundo. Então acho que o que a gente se dispôs a fazer aqui e está fazendo agora não é só ler bem ou ler mal, é botar a literatura num outro lugar e eu acho que é um acontecimento especial, para mim pelo menos.

0:05:25-0:06:17 – H1: A questão desde que eu tive ocasião de conhecer aqui os Miguilins, a primeira vez me chamou muito a atenção isso, como que eu acho umas das coisa mais bonitas que aconteceu a partir da obra de Guimarães Rosa pra mim foi essa experiência, a primeira vez que eu assisti foi no primeiro seminário aqui, foi que de fato aparentemente tão complexa essa linguagem, mas é a linguagem que o pessoal usa, claro recriada etc. e tal, mas é possível as pessoas se redescobrirem naquela linguagem, não só como linguagem, mas como experiência humana e que de fato, digo assim, como que o texto do *Grande Sertão*, obras de Guimarães Rosa, como que recolhe, condensa uma experiência de vida e o processo de leitura é justamente você se reconhecer também na sua experiência de vida.

Fita 3: Congresso Internacional Guimarães Rosa III – Belo Horizonte (ago/set 2004)

0:35:00-0:35:10 – M2: Até que ponto a adaptação é necessária enquanto aproximação do leitor e como ela pode ser feita sem perder o contexto?

0:39:30-0:40:42 – M3: Entendendo a violência do sertão, retratada no sertão de Rosa, da violência da cidade, da violência do meio urbano, da favela que a gente não acha dicotomia, diferenças entre o sertão, aquilo que os jagunços vivem como violência e aquilo que nós vivemos na cidade como violência. Então isso foi uma questão que nós colocamos né? A outra questão é que a violência é completamente sinônimo de poder, é uma forma de estar expressando poder através da violência, como os traficantes [...], é aquele ciclo, o menininho cresce vendo o traficante maior, se espelha nele: “um dia eu quero ser igual ele”, [...] e vai buscando isso, assim, contendo a violência como poder. E outra coisa, ninguém quer ser submisso, a gente quer ser notado, não quer ser submisso.

0:40:43-0:41:15 – M1: Eu acho também que o poder é a cara bem arrumada da violência [...]. Eu quero um lugar de mando, [...] nem sempre violência vai ficar saindo sangue. Os lugares de poder às vezes são muito confortáveis e de “glamour”. Eu quero estar no melhor carro, eu quero ter o melhor carro, nem que pra isso eu tenha que ser violento com outras pessoas.

0:41:15 – 0:41:30 – M7: A violência não é nem só ato, mas ela pode ser verbal.

0:42:05-0:42:53 – M4: Um bom exemplo dessa violência é que ela pode ser sutil. Então com relação ao médico, que está ali como uma pessoa que vai te ajudar. E dependendo do que ele faz a ajuda não acontece, pelo contrário, [...] ele acaba te prejudicando. Então é uma violência sutil, ela está mascarada pela forma da ajuda. O médico, o advogado, quem quer que seja, isso acontece [uma participante de seu grupo complementa acrescentando “o professor”]. Você está achando que está sendo ajudado, mas está sendo prejudicado, é uma violência extremamente sutil e extremamente inteligente.

0:45:10-0:45:40 – M3: A violência que os meninos desse filme [Cidade de Deus] causam nas outras pessoas, também sofreram. Então é um ciclo vicioso. Outra coisa que a gente colocou: a violência no trabalho, na cidade, nas universidades, na política.

0:45:45-0:46:28 – M5: Se você for entrar nisso tem também a violência interior, nós somos violentos conosco mesmo. É impossível também a gente erradicar a violência totalmente, que a gente colocou aqui também, que a violência está na gênese da própria vida. O próprio existir é uma violência. Esta na raiz da própria vida. É o caminho. Você só vive também de uma certa forma roubando o outro, comendo o outro.

0:46:38-0:47:46 – M6: Os dois pontos principais foi que a violência hoje ficou uma coisa muito comum, não conseguimos mais distinguir o que é violento realmente, porque a proporção de violência é muito grande. Outro ponto mais interessante é que nós somos violentos e nós praticamos a violência com as outras pessoas também. Então antes mesmo de nós querermos entender ou discutir ou justificar a violência que nós vemos, que nós sofremos, nós temos que pensar a violência que nós praticamos. Então assim, de repente, de tudo isso que nós discutimos, o ponto culminante acho que é esse, a nossa violência, natural do homem, que o homem tem uma natureza violenta, e a proporção que nós praticamos dessa violência.

0:47:47-0:47:58 – M1: Se não a gente vai continuar tentando entender o outro violento, o outro menino de rua, o outro seja lá o que for, e aí, as nossas violências educadas não aparecem.

0:50:54-0:51:30 – M7: Pra você ler o livro, você já tá muito mais familiarizado com aquele tipo de coisa. Então você vai se sentir muito mais motivado. Ele vivendo a cena, fica muito mais fácil pra ele atuar na cabeça dele, no coração dele. Isso é tanto para quem assiste a cena como para quem atua.

0:51:32-0:51:55 – M2: Eu pelo menos me senti muito mais próxima do livro quando peguei meu textinho, que era pequenininho mesmo e falei e tentei imitar a personagem. A gente fica perto de mais do livro. Você começa a lembrar coisa que você não tava lembrando.

0:53:40-0:54:33 – M8: É importante quando você vai trabalhar uma literatura que é uma coisa difícil, a gente sabe que não é uma linguagem que entra facilmente em todo mundo, que a dramatização que a gente viu aqui foi uma coisa muito bacana pra poder dar essa introdução. As crianças, os adolescentes e até mesmo os adultos que não estão familiarizados com isso, a criar esse gosto, a ter essa vontade de entrar nessa obra, de conhecer, coisa que antigamente não teria [vontade] se não tivesse passado por aquela motivação. Foi uma das coisas mais importantes que ficou pra mim.

0:56:00-0:56:05 – M1: A tolerância não vai transformar o outro porque ele é diferente de você em inferior.

0:58:40-0:59:50 – M2: Ela estava falando dos alunos dela [referindo-se a M2] que se você falar que agora vamos ler um Guimarães Rosa, isso assusta, isso distancia e esse tipo de leitura, essas leituras teatrais, essa forma teatral de mostrar a obra, ela permite que as pessoas tenham um novo olhar. Eu acho que esse olhar que a gente começa a ver o autor é um olhar diferente, é um olhar com menos preconceito. A gente não tem medo de..., quando os jagunços, igual várias pessoas falaram, quando eu encenei, representei os jagunços, eu comecei a entender o que eles estavam falando, a fala deles. E é isso que eu acho legal no teatro, essa aproximação, é como se diminuísse, é como, mesmo sem ter aquele conhecimento acadêmico, você começasse a ter esse olhar acadêmico.

1:01:46-1:02:43 – M9: Eu acho que o professor nesse papel, ele é fundamental pra fazer essa transposição da obra até o aluno e permitir ele o conhecimento desse outro mundo que ele desconhece e acha que ele acha que está tão distante dele. Que na verdade é a forma que é imposta que não é acessível. Porque um trecho, um fragmento de uma obra dá para você ter uma dimensão do que é um lugar, por exemplo o sertão de Guimarães. Porque, como a gente sabe, o sertão transporta tudo, o

sertão é além. Nesse saber de estar transportando isso para o aluno que de fato a literatura é responsável, para fazer com que ele chegue a essa terceira margem que ele desconhece.

1:07:49-1:08:30 – M2: O que deu muita polêmica aqui, foi a questão da adaptação, até que ponto a adaptação atrapalha ou não o texto?

1:09:10-1:10:40 –M1: A literatura é um espaço de poder no Brasil e os professores em geral não querem largar esse espaço de poder. É por isso que mexer com Guimarães Rosa é melhor que pareça difícil. Não é uma estratégia neutra, é uma estratégia colocada mesmo. [...] Eu também dei uma disciplina na UFBA [Universidade Federal da Bahia], que os alunos já estavam no final da graduação e morriam de medo de Guimarães Rosa. Então alguém fez isso, alguém disse que era difícil, porque alguém tem interesse de se achar os donos dos conteúdos e os donos de... Tem gente que se diz autoridade em Guimarães Rosa, autoridade em Clarice Lispector. Essa vinculação, sabe, de universidade, que tem de parar de olhar pro alto da pós-graduação [...] e destinar o seu trabalho pra comunidade. Não é uma balela nem um discurso demagógico. É o que você falou, você é minha aluna, eu sou professora, e o que é que eu faço pra que você como aluna que é, circunstancialmente, quando for professora, tenha também como fazer esse trabalho e ir multiplicando? Essa ideia da multiplicação, ela não agrada a todo mundo, ela agrada a poucas pessoas.

1:11:43-1:12:50 – M10: Nós estávamos falando sobre a adaptação e esse sentido que nós comentamos no grupo seria de reaproximar nossos leitores, as crianças ou adolescentes, quem for, da literatura. Porque hoje eles mantêm muito afastado, é um bicho de sete cabeças, então ninguém quer mais saber. Agora sim, cabe ouvir, anotei o que os colegas falaram, o papel do profissional que está ali na frente pra fazer essa transposição, porque ele tem que saber que isso não é original, que isso aí é uma transposição da maneira que ele vê, né? de como a gente interpreta. Então a gente está trabalhando também nessa criança, ela vai aguçar a interpretação. Na medida em que ela for ler, interpretar, ela vai aprender também a analisar. Até que ponto eu posso fazer essa modificação sem sair do real né? Mas essa primeira adaptação seria uma forma de reaproximar.

Fita “MST”: MST, Escola Florestan Fernandes – Guararema (mai/jun 2005)

0:39:48-0:40:10 – M1: Estão todos o jagunços agachados onde você, Riobaldo, colocou aquela frase dele: eu porque eu no meio de todos vocês aquela situação de desprezo, de separação.

0:40:26-0:41:16 – H1: Comer bem, beber bem [...] e apreciar as mulher. É um escravo com uma utilidade maior porque ele recebe uma arma na mão e tem uma tarefa maior que um escravo que só trabalha. Aí assim, difícil de encarnar um personagem que a gente é inimigo rival, das ações, principalmente no Rio Grande do Sul, em todas as partes é o jagunço que vai, que é um pobre diabo lascado, pior do que nós, que está lá de arma na mão, empunhando contra nós. Nós temos experiência de alguns jagunços que já largaram as armas, deixaram de ser jagunços e ingressaram no MST, contra essa dura realidade que eles viviam. Então é interessante o personagem na hora que faz.

0:41:17-0:41:23 – Willi Bolle: Como que isso é conseguido, porque na verdade essa seria a proposta, de um ator da violência se transformar num parceiro de diálogo.

0:41:52-0:42:54 – H1: Foi lá no Rio Grande do Sul, um dos acampamentos do Rio Grande, que abriu espaço da ocupação foi a fazenda Noni em 85, e esse companheiro, hoje companheiro, na época era peão de fazenda e estava ajudando proteger as fazendas, reunia toda a jagunçada pros fazendeiros e depois em 87, dois anos após ele foi acampar, aí ele estava do nosso lado. Se tornou a partir de oitenta e tantos, início de 90 [...] Nelson Portela, companheiro que chegou a ser dirigente do movimento. Ele contou para nós as duas realidades que ele viveu. Numa ação ele era jagunço com as armas nas mãos e na outra ação ele tava na mira dos colegas, dos ex-colegas dele e jagunço. Então é toda uma mudança. Ele sempre trabalhou de peão.

0:42:57-0:43:02 – H2: Então ele contava assim o que deu nele, o estalo que deu nele para ele virar de lado?

0:43:04-0:44:12 – H1: Ele era peão e viu no meio daquela peãozada primeira que ele ajudou a tirar que ele vivia numa fazenda próxima ao assentamento [...] e ele vivia lá, naquela fazenda, então sempre foi peão maltratado. Surgiu alguns assentamentos próximos e ele começou a observar [...] aonde ele ia tomar um trago, no futebol, vendo aqueles assentados que de repente estavam no acampamento já com a terrinha, com alguns espaços de organizar a comunidade. Então como era um peão mal pago, jagunço também é mal pago, de vez em quando come a barrigueira da vaca, o pedaço mais ruim, sobra a cabeça, a barriga da vaca. O que não é pra venda eles dão pros peão isso aí, principalmente na época da ação, dão cachaça ruim. Então ele vendo isso, ele veio, procurou o movimento e começou no movimento. No período de três anos ele tava do outro lado. Eu imagino que ele tenha uma experiência interessante.

0:44:15- 0:45:43 – M2: Até a História conta quando a gente fala assim o insucesso que foi a guerra de Canudos né? Então, mas naquela época, não tinha outro jeito, como que Antonio Conselheiro ia fazer um outro tipo de revolução, um outro tipo de luta né? Talvez, tem a questão das leis, dos impostos e tudo mais. Mas a gente vê hoje que também a gente não sai muito disso, a gente não vai fazer uma guerra de arma na mão, de jagunços e tal. Mas a gente também não tem..., quais outras armas que a gente tá conseguindo trazer pra nossa realidade hoje. Meio que tá assim, aquele tipo de revolução não dá certo, foi um insucesso, uma insurreição que a gente fala, mas e hoje, hoje também a gente até imagina as dificuldades que Canudos teve a não ser através dessa coisa do misticismo, da religião, levar as pessoas até uma região onde se pensava no sobrenatural até, umas coisas assim de trazer as pessoas por essa coisa da fé, meio misticismo. Mas hoje também a gente não tem como [...], como é que nós trazemos as pessoas que não [...]. Antonio Conselheiro até trouxe a multidão para a luta, mas nós temos quais argumentos, como é que a gente chega nessa sociedade aí que precisa ser esclarecida.

0:45:54-0:46:32 – H3: Uma exclusão do seu próprio povo. Tinha uma quantidade de pessoas manifestadas por uma doença, a peste de bexiga preta e que ali os jagunços tava com a função de impedir que aquelas pessoas passassem de um local para o outro. Então, é um certo, uma certa contradição também com o povo da..., com eles próprios mesmo, porque aquelas pessoas que tavam lá do outro lado são os pais, os avós de quem? Dos jagunços.

0:46:37-0:47:47 – H4: [...] de ser frio, calculista né, de tá ali defendendo quem tá pagando ele. Eu vejo assim a serviço de quem isso. É um pensamento vago, tem um vácuo no pensamento, ele se aliena. A gente vê, parece que quem substitui um desse papel hoje é a própria polícia, parece que tá aí, agindo de tal modo né, que nós vimos era notícia da guerra fria, aonde os policiais, o capitão lá, o comandante de operações não podia, falava que matava pessoas, mas não tirava o sono dele, matava gente e ia dormir tranqüilo. O sentimento era mais de dever cumprido.

0:47:55-0:48:41 – H5: Na verdade, como que nós do povo, nós somos submetidos a maltratar nosso próprio companheiro, né? Na verdade, contradizendo o sistema de hoje, esse sistema que a gente tem coopta as pessoas pra utilizar a favor delas, como o fazendeiro ali [...] cooptava os jagunços e falava: “você é um pouco superior, você vai maltratar as outras pessoas, você vai fazer isso pra mim, em benefício do fazendeiro”. E quando ele achou que já não podia fazer mais nada: “não, agora vocês vão ser meus escravos”.

0:48:44-0:49:51 – H6: Questão de reafirmação mesmo. Essa questão da classe oprimindo a própria classe, né? Isso talvez fica claro em todo o período que a gente vem já trabalhando no curso e hoje também. Se eu tenho que crescer, eu quero crescer, eu tenho sonho capitalista, eu vivo nesse meio, pra isso nem que eu tenha que pisar na cabeça do próprio camarada, companheiro, assim como queira. Então uma coisa muito presente em todos os meios da sociedade, principalmente na classe trabalhadora, que sonha em ficar rica, que sonha que por esses meios que a burguesia diz que dá para chegar ao poder então, que sonha em chegar a esse poder oprimindo o próprio companheiro,

camarada. E é uma coisa que é presente, é no nosso meio, no dia-a-dia. Isso acho que é uma coisa pra gente ficar refletindo, como é que a gente vai trabalhar pra que isso mude. Qual o pensamento que a gente vai ter que aglutinar, qual a força que a gente vai ter que acumular aí para que a gente possa ir mudando essas consciências das pessoas.

0:49:52-0:50:29 – H3: Assim, quando interpreta o..., quando você [Willi/ Riobaldo] levanta e diz ser superior aqueles jagunços ali, há uma outra interpretação também. Se a gente olhar pelo outro lado, que é o que? Há pessoas que se infiltram em nosso meio e que depois tira a vida de alguns companheiros nossos que tá lá na luta lidando com essa rivalidade. Isso ocorre na maioria das vezes, em muitos casos ocorreram dessa forma. O que não vai ser diferente, mas é um pouco o que a gente traz para a nossa reflexão.

0:50:57-0:51:51 – M3: Também o que pode ser colocado, foi a questão da submissão né? No caso, os jagunços eram submissos ao Habão. E aí é uma coisa que é tradição no Brasil, né?, a submissão. A gente trata as pessoas como se elas fossem superiores e não como todas iguais e aí, quando a gente vai trabalhar com a mente das pessoas que vêm de fora, elas tem essa relação de submissão, de não ter espontaneidade, não ter criatividade, não ter iniciativa, porque elas foram criadas pra ser submissas e aí o que a gente tem que trabalhar é a questão da igualdade entre as pessoas, pros trabalhos serem braçais e intelectuais, toda essa forma, pra poder tirar um pouco disso, mas é difícil, porque está tão enraizado nas cidades.

1:09:41-1:10:07 – H7: Nos grandes sertões veredas nós temos Diadorim que é uma mulher, mas passa por homem né? e aqui na sua dramatização o senhor pegou um personagem masculino e pra isso vestiu uma mulher. Quer dizer alguma coisa?

1:11:04-1:11:07 – H8: Agradecemos a oportunidade de nós fazermos um teatro e agradecer a mudança de rotina do curso.

Fita 8: Colégio Porto Seguro – São Paulo (nov 2005)

0:39:10-0:40:23 – M1: A situação toda do jagunço, é na verdade uma situação que a gente pode trazer para o mundo atual, para todos aqueles que são hoje em dia subjugados pela situação moderna do mundo capitalista e aqueles que estão desempregados ou que estão nas mãos [...], porque o dinheiro está nas mãos de poucos e aqueles outros que não têm dinheiro são subjugados pelos seus empregadores e patrões etc. Então é uma situação completamente moderna que se aplica a qualquer país capitalista, qualquer país do mundo moderno. Acho bastante atual se colocar um trabalho desse tipo e bastante proveitoso para que as pessoas possam realmente tentar buscar uma saída ou uma solução para toda a problemática do Brasil, principalmente do nosso povo tão sofrido e tão faminto e tão necessitado de alguém que estenda a mão para eles ou que possa ensiná-los a fazer alguma coisa melhor. Eu espero que realmente o trabalho possa trazer o diálogo para todo esse nosso povo.

0:41:25-0:41:42 – P1: [...] uma situação que rege o mundo hoje, né? Quando fala “como vão saber ter poder de serem bons, mesmo que quisessem ser” porque nunca foram ensinados a ser, né? Então existe uma crítica bem grande e quando a gente coloca isso, ele tenta chegar a língua culta ao povo, quem sabe com isso se consiga fazer com que o povo abra os olhos e seja esclarecido.

0:43:32-0:43:52 – M2 - Eu acho que seria interessante a Maira ou o professor [...], porque quem faz a figura do Hermógenes é uma mulher?

0:44:41-0:46:51 – P2 [Cônsul Hubertus von Morr]: In Paris sind Fehler in der Frage der Stadtplanung begangen worden, besonders bei der Frage der Ansiedlung von Minoritäten aus Nord- und Westafrika. Man hat um das historische Zentrum herum, in der Banlieue, am Rande der Stadt, diese Menschen in Hochhäusern angesiedelt und sich dann eigentlich nicht mehr um sie gekümmert. Sie leben dort weitgehend hoffnungslos, vor allem die jungen Menschen, und das ist ein bedrückender Zustand. Unter anderem muss man sich dann fragen, warum das jetzt zur Explosion kommt, denn dieser

Zustand dauert schon viele Jahre an. [...] Dies ist eines der Themen, über die man sprechen, über die man nachdenken kann angesichts dieser sehr schönen Aufführung, zu der ich Ihnen gratulieren möchte. Danke schön.

Em Paris cometeram-se erros na questão do planejamento urbano, especialmente na alocação de minorias da África do norte e da África ocidental. Estes homens foram acomodados em prédios em torno do centro histórico, na periferia da cidade, e depois, ninguém cuidou mais deles. Eles vivem ali na maior parte sem esperança, sobretudo os jovens. É uma situação opressiva. Nós temos que perguntar por que esta explosão ocorre agora, porque essa situação já existe há muitos anos [...]. Este é um dos temas sobre os quais nós podemos refletir e discutir com base nesta bela apresentação, pela qual vocês estão de parabéns. Muito obrigado.

0:46:53-0:50:25 – P3: [Joachin Tiemann] Das Martius-Staden-Institut gibt in den nächsten Tagen sein neues Jahrbuch heraus, Nummer zweiundfünfzig. Und in diesem Jahrbuch steht ein Aufsatz zu dieser Thematik, die heute zum Ausdruck gekommen ist und die bei Guimarães Rosa zum Ausdruck kommt, passt. Es ist ein Aufsatz unter dem Titel “Fragmentierung und Erneuerung” und stammt von dem Tübinger Geographen Martin Coy, der große Erfahrung in der Stadtgeographie hat und jahrelang immer wieder in São Paulo und in Brasilien war. Fragmentierung und Erneuerung, denke ich, ist ein Stichwort, was zu Guimarães Rosa ebenfalls passt. Fragmentierung vor allen Dingen. Das Gewaltpotential, das im Menschen angelegt ist, davon muss man ausgehen. Der Mensch in der Kultur ist eine gezähmte Bestie. Das Gewaltpotential ist im Menschen angelegt und kommt immer dann zum Ausbruch, wenn die Gesellschaft, in der der Mensch lebt, zerbricht. Stichwort Fragmentierung. Das heißt, wenn die Empfindung der Gewalt unterschiedlich innerhalb der Gesellschaft angelegt ist: Vermögensunterschiede, Unterschiede in der Mentalität und, wenn man an den amerikanischen Soziologen Huntington denkt, Unterschiede in der Religion. Wenn diese Unterschiede eskalieren und diese Unterschiede sich isolieren, dann kommt es zum Ausbruch dieses Gewaltpotentials. Und ich denke, das System wird ganz deutlich, wo es Unterschiede gibt zwischen den nicht integrierten Einwanderern und dem integrierten Bürgertum, so wie es in São Paulo deutlich ist, und die Gewalt könnte auch hier zum Ausbruch kommen angesichts der gravierenden Unterschiede innerhalb der Gesellschaft. São Paulo, Fragmentierung der Stadt. In dem Aufsatz von Coy wird deutlich, wie die Stadteinheit in der Fragmentierung zerbricht, wie die Randgruppen in die Stadt, ins Zentrum hinein sickern und dann also im Zentrum tätig werden. Überhaupt braucht man sich nur in São Paulo in der Stadt umzuschauen, wie daraufhin die Reichen und die Wohlhabenden dieses Zentrum verlassen und in Randbezirken Einzelzentren gründen, wir brauchen nur an Alphaville zu denken oder so etwas. All das hat als Ausgangspunkt das Gewaltpotential, das im Menschen angelegt ist, das Gewaltpotential, das zum Ausbruch kommt, wenn in der Gesellschaft, an welchen Stellen auch immer und aus welchen Gründen auch immer, so eine Fragmentierung entsteht.

O Instituto Martius Staden lançará nos próximos dias o seu anuário de número 52. Nesse anuário há um artigo referente a esta temática, a qual hoje nós estamos discutindo e que é expressa por Guimarães Rosa. O texto ‘Fragmentação e renovação’, é de autoria do geógrafo Martin Coy de Tuebingen, o qual possui grande experiência em geografia urbana e passou muitos anos em São Paulo e no Brasil em geral. Fragmentação e renovação, penso eu, é uma palavra-chave que combina também com Guimarães Rosa. Fragmentação acima de tudo. Temos que partir do potencial de violência que existe no homem. Na sociedade, o homem é uma fera domada e esse potencial de violência que existe no homem explode sempre quando a sociedade na qual ele vive quebra. A palavra-chave fragmentação, quer dizer, quando a ação da violência se localiza na sociedade de formas diferente: diferenças de patrimônio, diferenças de mentalidades e, quando pensamos no sociólogo americano Huntington, diferenças de religião. Quando essas diferenças se escalam ou se isolam, ocorre uma explosão do potencial de violência. E eu acho que neste sistema fica claro onde existem diferenças entre os migrantes não-integrados e a classe média, como é evidente em São Paulo. A violência poderia também explodir aqui em vista das grandes diferenças sociais. São Paulo, cidade fragmentada. No artigo de Coy, fica claro como a unidade urbana é quebrada pela fragmentação. Como os grupos da periferia se introduzem no centro da cidade de São Paulo e se tornam ativos. Basta olhar para o centro de São Paulo para ver como os ricos, os remediados, abandonam o centro e criam seus próprios condomínios afastados, como Alphaville, por exemplo. O

ponto de partida de tudo isso é o potencial de violência que faz parte do homem e que explode quando ocorre uma fragmentação na sociedade, não importa onde e por que razões.

Fita 9: Virada cultural – Oca, Parque do Ibirapuera – São Paulo (nov 2005)

0:49:54-0:50:00 – P1: Tem uma preocupação com o social ou lingüístico, ou se é assim uma interposição?

0:50:26-0:51:08 – M1: Eu acho que além do lingüístico e do social também tem o ético, porque é uma questão de escolher a violência ou escolher a opressão, né? Numa situação em que você não tem nada [...]. O bem e o mal é uma coisa retratada o tempo todo na obra, um pouco misturado, essa coisa, então... os três se entremeiam. Isso também é importante.

0:51:09-0:52:03 – H1: Acho que tinha que fazer um trio do social, lingüístico e violência. Porque ele violenta a linguagem. Acho que o envolvimento é muito íntimo dos três. Como é que ele faz isso se ele faz com os dois, ele também violenta uma linguagem dita culta misturada com a não culta, com a regional. Qual é a proposta dele a mais? Acho que tem uma violentação da linguagem muito pior do que ela toca socialmente, do que você matar alguém, do que você agredir verbalmente. Quando você lê o Guimarães Rosa você se sente violentado. Quando você lê, você fica assim, “que violência, não estou entendendo porcaria nenhuma desse cara”. Mas aí, você fala em voz alta e você entende... é uma outra relação.

0:52:04-0:52:23 – P2: Você só consegue decifrar a maneira de pensar de um povo, de alguém, através da linguagem. Se você for estudar outras culturas, a primeira coisa que você vai ter que estudar é a linguagem. Ele faz isso com a linguagem ... é uma metáfora do Brasil.

0:53:32-0:54:00 – P3: Eu queria parabenizar vocês. Mesmo a pessoa que nunca teve contato [com a obra], da forma que vocês expressaram, da forma que vocês fizeram todos, já deu, ficou bem claro o que tava querendo dizer. Da pessoa que é oprimida, da pessoa que só comanda. Igual ela comentou do gado, logo quando ela já vem pegando as pessoas e já marca [...]

Fita 11: Paris e Berlim – (dez 2005)

Sorbonne – Paris

1:03:06-1:03:40 – Marielle Silhouette: Was wir hier gesehen haben, war brasilianische Gewalt, das kennen wir eigentlich, Sertao usw. Das Erstaunliche war: Während wir heute nachmittag am Text weitergearbeitet haben, wurde mir klar, das es eigentlich auch uns angeht. Nicht nur was die Vorstädte betrifft, also das, was wir hier in der letzten Zeit hier erlebt haben, sondern es geht um Gewalt überhaupt, im Alltag. Akteure der Gewalt. Ein Spiel. Aber der Hass auf Dich [Riobaldo/Willi] war da. *O que nós vimos, era a violência brasileira, a do sertão, a qual de alguma forma já conhecíamos. O espantoso é que enquanto trabalhávamos o texto hoje à tarde, ficou claro para mim, que isso concernia também a nós. O que nós experimentamos aqui nos últimos tempos, não diz respeito apenas em relação à periferia, mas sim a violência em geral, no cotidiano. Atores da violência. Um jogo. Mas o ódio por você estava lá, era real.*

1:10:42-1:10:46 – H1: Solche starken Worte [töten macht mir Spaß; kastrieren] spricht man normalerweise nicht aus.

Normalmente não dizemos palavras fortes como “me dá prazer em matar, castar”.

1:12:24-1:12:55 – M1: Kastrieren ist ein sehr starkes Wort. Der Spass [die Lust] am Blut. Für eine Frau ist das noch wichtiger.

Castrar é uma palavra muito forte. O prazer pelo sangue. Para uma mulher isso tem um peso ainda maior.

1:13:34-14:24 – M3: Ich habe schon Theater gespielt. Ich mag gewalttätige Rollen. Ich weiß, dass ich etwas Gewalt in mir habe. Ich glaube, es kommt vielleicht von... Ich habe mich in einer Epoche meines Lebens ausgeschlossen gefühlt von den anderen Kindern. Es gibt auch eine Art, wie man die Gewalt, die man erfahren hat, immer wieder, auf die anderen überträgt.

Eu já fiz teatro. Eu gosto de papéis violentos. Eu sei que eu tenho um elemento de violência dentro de mim. Eu creio que isso talvez venha de... Numa época da minha vida eu me senti excluída pelas outras crianças. Existe também uma maneira como a gente transfere para os outros a violência que a gente experimentou sempre e sempre.

1:14:28 – 1:14:30 – Marielle: Wie man das aufarbeitet?
Como se elabora isso?

1:14:37-1:16:08 – H1: Es ist so eine Art Ventil. Hier war es ja mehr verbal. Das kann man natürlich richtig spielen. Da hat man eine Art Ventil, das rauszulassen, was sehr gesund ist. Man muss ja noch nicht mal besonders krank dafür sein, um das Bedürfnis zu haben. Man muss ja nur ein normaler Mensch sein, und dann hat man schon das Gewaltpotential in sich. Da bietet Theater eine ganz gute Möglichkeit für das Publikum und für diejenigen, die spielen, das loszulassen, was da ist, weil alles andere [...] Diskussionen führen ja schnell in die Sackgasse. Man kann weder durch irgendeine Erziehung gegenlenken noch [...], leugnen wollen wir es auch nicht. Also muss es ja nur diesen Weg geben. Am besten noch in der Kunst, besser als durch irgendwelche Bandenbildung. Das Ganze spüren. Das in dem Moment zu genießen, das Publikum genießt es ja dann auch, indem es sich identifiziert. Und damit ist es dann wieder für eine ganze Weile gut. Aber die Diskussion führt schnell in die Sackgasse. Gewalt haben wir alle in uns. Aber was macht man damit?

É como uma válvula de escape, aqui foi mais verbalmente. Naturalmente pode-se também atuar. Temos uma válvula de escape que deixa extravasar, o que é muito saudável. Não precisa ser doente para ter essa necessidade. Basta ser humano para ter o potencial de violência em si. O teatro oferece uma boa oportunidade para o público e para aqueles que atuam, de extravasar aquilo, porque as outras soluções como as discussões conduzem para um beco sem saída. Não se pode corrigir isso através de qualquer tipo de educação [...], também não podemos negar esses fatos. Então é preciso ter este caminho, melhor que seja o da arte, melhor do que através de formação de gangues. Sentir tudo isso. Fruí-lo nesse momento. Assim, o público também aproveita e se identifica com isso. A questão se resolve por um tempo. Mas a discussão leva rapidamente para um impasse, para um beco sem saída. A violência existe em todos nós, mas o que podemos fazer quanto a isso?

1:16:08-1:16:18 – Marielle: Dass sich das Publikum identifiziert, das möchte ich bezweifeln.
Eu gostaria de por em dúvida a identificação do público.

1:16:18-1:16:46 – H2: Das ist auch das Problem, dass man sich von unserer eigenen Gewalt befreit, aber ich glaube, dass das Publikum nur Zuschauer ist, an dieser Gewalt nicht teilnimmt. Und dadurch, glaube ich, erscheint die wirkliche Gewalt, die Gewalt des Alltags, noch schrecklicher als die Gewalt, die hier gezeigt wurde.

Isso também é um problema, que a gente se liberte aqui da nossa própria violência, mas eu acredito que o público é apenas espectador que participa desta violência. E através disso, acredito, que aparece a violência de verdade, a violência do cotidiano, de uma forma mais terrível do que a violência que foi demonstrada aqui.

1:16:47-1:17:08 – M2: Im Stück lassen ja auch die Figuren die Gewalt an den Schwächeren aus und nicht an denen, von denen sie unterdrückt werden. Es ist ja nicht so, dass sie jetzt einen Aufstand machen würden gegen diesen Seô Habão. Deshalb ist auch keine richtige Befriedigung in ihrer Gewalt.

Na peça as personagens descarregam a violência nos mais fracos, e não nos que as oprimem. Não é assim, se eles se revoltassem agora iriam contra esse Seô Habão. Por isso não há uma satisfação verdadeira em sua violência.

1:17:10-1:17:12. – Willi Bolle: Was sagt denn das Publikum?
O que diz o público?

1:17:23-1:17:32 – P1: Ich muss zugeben, dass ich nicht alles verstanden habe. Im allgemeinen ja, aber...
Eu preciso admitir, que eu não entendi tudo. No geral sim, mas...

1:18:00-1: 18:20 – P1: Ich habe verstanden, dass die Szene in einem Gefängnis spielt. Nein? Mit dem Henker?
Eu entendi que a cena ocorre numa prisão, não? Com um carrasco?

1:18:31-1:19:00 – H2: Sie verstanden also, haben gefühlt, dass wir in einem Gefängnis waren. Und nicht nur unterwürfig, sondern eingekerkert. Gewalt als Einkerkierung des Menschen in sich selbst.
A senhora entendeu, sentiu, que estávamos em uma cadeia. Não só submissos, mas também presos. Violência do encarceramento humano em si mesmo.

1:19:10-1:19:12 – Willi: An welchem Ort, meint ihr, spielt sich die Handlung ab?
Em qual lugar, vocês acreditam que se passa a ação?

1:19:31-1:19:33 – M1: Man den Ort nicht sofort verstehen.
Não se entende qual lugar imediatamente.

1:19:34- 1:19:37 – Willi: Wir hatten projiziert: Wir sind auf einer Fazenda, Grossgrundbesitz.
Nós havíamos projetado que estávamos na fazenda de um grande latifundiário.

1:19:49-1:19:51 – P2: Sie sind Sklaven.
Eles são escravos.

1:20:07-1:20:33 – Willi: Das Bühnenbild mit den verschränkten Palmenblättern, ein stilisierter Sertão, suggeriert Gefängnis.
O palco delimitado com as folhas de palmeira, uma estilização do sertão, sugere uma prisão.

1:23:41-1:23:44 – P3: [...] vielleicht [...] Etiketten größer.
[...] talvez [...] etiquetas maiores

1:25:31-1:25:33 – Willi: Kann man aus Gewalt Dialog machen?
Como transformar atores da violência em atores do dialogo?

1:25: 40-1:26:03 – M1: Theater als Forum. Zum Beispiel das hier ist eine Weise, die Gewalt ...
Teatro como fórum, a exemplo deste modo aqui.

1:29:29-1:29:59 – Marielle: Wie wir die Gewalt über uns haben ergehen lassen. Wie wir da alle hocken. In dieser Stellung waren wir körperlich, physisch nicht in der Lage Gewalt auszuüben. Es war eine richtige Beschränkung
Como nós suportamos a violência sobre nós. Como nós todos agachamos, nessa situação não estávamos corporalmente, psicologicamente na posição de praticar a violência. Isso era uma limitação.

1:31:30-1:31:52 – P3: Bei Canetti gibt es den Begriff Befehlsstachel. Wenn ein Befehl erteilt wird, dann bleibt dieser Befehl wie ein Stachel im Fleische desjenigen stecken, der diesen Befehl erhält. Es schmerzt und er will diesen Stachel loswerden.
Existe um conceito de Canetti, o 'ferrão de comando'. Quando o comando é lançado, esse comando fica como um ferrão na carne daquele que recebeu o comando. Ele sente dor e então quer se livrar do ferrão.

1:32:23-1:32:44 – M3: Das ist erlebt, es ist ein Versuch, Legimität zu nehmen, Legimität zu gewinnen. *Isso é experimental, é uma tentativa para tomar legitimidade, para ganhar legitimidade.*

1:33:40-1:33:58 – M3: Das ist ein Ausdruck und in einer anderen Situation in der Gesellschaft sagt man kastrieren ... aber hier kann man gut verstehen, warum man soll...

Isto é uma expressão em outra situação na sociedade em que se fala "castrar". Mas aqui pode-se entender bem, porque devemos...

Frei Universität-LAI - Berlin

2: 12:30-2:13:09 – P1: [Ligia Chiappini] Meine Frage ist: diese Inszenierung erinnert mich an die Inszenierungen der 60er Jahre. Was meinst du : Welche Unterschiede gibt es? Das ist keine Kritik. *Minha pergunta é: esta encenação me lembra as encenações dos anos 60? O que você acha? Qual a diferença? Isto não é uma crítica.*

2:13:10-2:15:07 – Willi Bolle: Ich komme aus Berlin. Ich habe damals in den 60er Jahren ein Stück gesehen, mit dem Titel „Die Verfolgung und Ermordung des Jean Paul Marat, dargestellt von der Schauspieltruppe des Hospizes von Charenton, unter Leitung des Marquis de Sade. Das war 1964. Ich kannte Brasilien damals noch nicht, erst zwei Jahre später. Was wir hier gemacht haben nimmt Bezug auf das politische Theater, aber nicht das politische Theater mit vorgegebenen Parolen, sondern es ist auch ein Moment des Irrationalen. Guimarães Rosa war sozusagen verschrien bei den 1968 ern. zwar Erfinder einer revolutionären Sprache aber ein politischer Reaktionär. Und das war sehr kurzsichtig und jetzt versuchen wir das Politische hervorzuheben als sehr schwierig gelten den Roman angelegt ist. Wir versuchen in diesem 500 Seiten langen Roman, den so viele Studenten nicht zu Ende lesen, einzutauchen mit dieser Szene und probieren aus ob das funktioniert.

Eu venho de Berlin. Vi aqui uma peça nos anos sessenta chamada "A perseguição e o assassinato de Jean Paul Marat", apresentada por um grupo de atores do hospício de Charenton, sob a direção do Marquês de Sade. Isso foi em 1964. Eu ainda não conhecia o Brasil, fui conhecer dois anos depois. O que a gente fez aqui vai ao encontro do teatro político, mas não o teatro político de slogans específicos, há também irracional. Guimarães Rosa, era por assim dizer proscrito em 1968, visto como um revolucionário da língua, mas politicamente reacionário. Essa foi uma visão míope e agora tentamos trazer à tona o elemento político que está presente nesse romance difícil. Através da nossa montagem, tentamos mergulhar nesse romance de 500 páginas, que muitos estudantes não conseguem terminar de ler, experimentamos como isso funciona na prática.

2:15: 18-2:15:29 – H1: Ihr habt das Stück vor einer Woche in Frankreich aufgeführt, gibt es darüber etwas Interessantes zu sagen?

Há uma semana, vocês se apresentaram na França, tem algo interessante para falar a respeito?

2:15:38-2:17: 03 – Willi: Ja das war ein Zufall. Als die Unruhen in der Banlieue von Paris begannen hatten wir schön zwei Einladungen nach dort bekommen. Bevor wir führen, Anfang November haben wir noch zwei Aufführung in Brasilien gemacht. In der Zeitung „Brasil-Post“ in São Paulo – hier ist ein Exemplar – erschien auf der ersten Seite diese Reportage mit dem Titel „Vom Sertão zu den Vorstädten Frankreichs“.

Sim, isso foi uma coincidência. Nós já havíamos recebido dois convites para nos apresentarmos em Paris antes da revolta da periferia. Antes, no começo de novembro, nós havíamos feito duas apresentações no Brasil. Apareceu no jornal Brasil-Post uma reportagem na primeira página com o título "Do sertão para os subúrbios da França".

2:17:00-2:17:58 – P2: [Faz a pergunta em Português] Sobre o pai do Riobaldo, naquela parte final que ele tenta se impor com aquela resposta, parece que o pai dele não é pai dele, que ele é adotado.

2:18:00-2:20:37 – Willi: Ja, wie ist diese Rolle von Riobaldo? Es gibt natürlich verschiedene Interpretationen, und meine Interpretation ist diese: Riobaldos Rolle ist die problematische Rolle eines Intellektuellen. Wenn sich etwas verändert hat von den 60 Jahren bis heute, so war es nicht nur das

Theater, sondern auch die Intellektuellen. Es gab eine Tendenzwende. Ein französischer Kollege sagte vor wenigen Tagen: Damals standen die Intellektuellen mit einem Fuß im Gefängnis, heute steht er mit einem Fuß im Ministerium. Riobaldo ist von seinem Ursprung her der Sohn einer armen Frau aus dem Sertão und damit auf der gleichen Ebene wie die Jaguncos, die sonst arbeitslos wären. Sie werden aufgewertet, dadurch dass sie Waffen tragen und Gewalt ausführen können. Allerdings steht über ihnen eine andere Gewalt: das System der Grossgrundbesitzer, der wirklich Mächtigen.

Pois é, como é esse papel do Riobaldo? É claro que existem diversas interpretações e a minha interpretação é esta: o papel de Riobaldo é o papel problemático de um intelectual. Se algo mudou dos anos 60 para hoje, não é apenas o movimento do teatro, mas também os intelectuais. De lá para cá ocorreu uma mudança, como disse um colega francês, naquele tempo, o intelectual estava com um pé na cadeia e, hoje, está com um pé no ministério. Riobaldo é o filho de uma mulher pobre do sertão, do mesmo nível dos jaguncos, que só não estão desempregados porque estão todos armados e com isso podem exercer a violência, embora exista acima deles outro sistema de violência que é a dos grandes proprietários, aqueles que realmente tem o poder.

2:20:40-2:21:42 – P3 [Berthold Zilly]: Ich wollte die Akteure bitten, über ihre Aufführung zu sprechen. Was habt ihr dabei gefühlt? Ist Gewalt geil oder abschreckend? Oder seid ihr erschreckt darüber, dass sie geil ist?

Eu gostaria de pedir aos atores que falassem sobre a apresentação. O que vocês sentiram? A violência é algo que atrai ou intimida? Ou será que a gente se assusta quando ela nos atrai?

2:22:21-2:22:27 – M1: Hatte in dieser Situation nicht jeder lieber mit Hermógenes getauscht? *Será que todos não prefeririam nesta situação trocar de papel com o Hermógenes?*

2:24:00-2:25:03 – M2: Ich glaube die Entspannung steht dadurch, in dieser Szene die Gewalt die von oben drückt, und es war für mich dieser Druck, der von oben kommt und dann irgendwann kann man es Rauslassen

Eu acredito que a tensão existe nessa cena e que a violência pressiona de cima para baixo, e foi para mim esta pressão que vem de cima que em algum momento pode-se omitir.

2:26:46-2:27:31 – P3 [Zilly]: Die Tendenz zur Revolte wurde letztlich kanalisiert gegen andere Unschuldige. Es gibt nicht eine wirkliche Gegengewalt. Das hat mich erinnert an die Mechanismen des Faschismus. Die Gewalt wird an dem Unterdrücker vorbei gelenkt gegen andere.

A tendência para a revolta é canalizada em última instância contra outros, inocentes. Não existe uma verdadeira contra-violência. Isso me lembrou os mecanismos do fascismo, onde os opressores se esquivavam de sofrer esta contra-violência e a dirigiam contra terceiros.

Fita 12: Lingen / Stains (dez 2005)

Stains

0:31:22-0:31:59 – H1: [...] dans la région parisienne, il y a des personnes de différentes couleurs, différentes origines, il y a des histoires différentes... [...] dans la banlieue, vous avez la cité du [...] une des plus grandes cités de la région de l'Île-de-France avec, si je ne me trompe pas, plus de cinquante ou soixante nationalités différentes, certes, [...] dans les groupes, il peut y avoir des desaccords, des incompréhensions, mais c'est soixante origines différentes, c'est soixante cultures différentes.

[...] na região parisiense há pessoas de diferentes cores, diferentes origens, há histórias diferentes... [...] na periferia, você tem se não me engano, mais de cinquenta ou sessenta nacionalidades diferentes; certamente [...] nos grupos pode haver desentendimentos, incompreensões, mas finalmente são sessenta origens diferentes, sessenta culturas diferentes.

Lingen

0:14:58-0:15:26 – P1: Also mich würde in diesem Zusammenhang sehr der Probenprozess interessieren. Also wie haben sich die Darsteller gefühlt, hatten sie Spaß an der Arbeit, ist vielleicht irgendetwas von ihnen selbst hinein geflossen. Da bin ich sehr gespannt.

Me interessaria neste contexto o processo de ensaios. Como os atores se sentiram, se se divertiram com o trabalho, ou se contribuíram com algo de si. Isso me deixa muito curiosa.

0:15:41-0:16:24 – M1: Also um ehrlich zu sein entsprach das nicht meinem Verständnis von theaterpädagogischer Arbeit. Ich glaube da auch im Namen von mehreren sprechen zu können, weil das eigentlich eine Inszenierung von Herrn Bolle gewesen ist, der uns eigentlich ganz genau gesagt hat, was wir tun sollen. Und ja, die Szene war dadurch perfekt inszeniert, aber also ich kam mir da ein bisschen vorgeführt vor. Tut mir Leid. [Applaus]

Para ser sincera, aquilo não correspondeu ao meu entendimento de um trabalho de teatro pedagógico. Eu acredito falar em nome de vários, porque na verdade foi uma encenação do Senhor Bolle, o qual nos disse exatamente o que deveríamos fazer. E desta maneira a cena foi perfeitamente encenada, mas eu me senti um pouco 'ensaiada' demais. Sinto muito [Aplausos].

0:16:25-0:18:50: [Willi fala sobre a passagem, Riobaldo, o romance]

0:18:52- 0:19:10 – P2: Also, Herr Bolle, ich glaube das Stück haben alle verstanden, jedenfalls die Szene. Aber die Frage war zu Ihrer Arbeitsmethode mit unseren Leuten hier. Aber es gibt noch weitere Wortmeldungen. Alle, die sich hier zu Wort melden, wollen etwas über Ihre Methode hören und nicht über das Stück, das wir gesehen haben. Ihre Methode mit der sie hier gearbeitet haben.

Bem, Senhor Bolle, eu acredito que todos entenderam a cena que foi apresentada. Mas a pergunta foi referente ao seu método de trabalho com as nossas pessoas aqui. Existem mais pessoas pedindo a palavra. Todos aqui que pedem a palavra, querem saber algo sobre o método e não sobre a peça que assistiram. Querem saber sobre o método com o qual o senhor trabalhou.

0:19:12-0:21:12: [Willi fala sobre o método de discussão da cena e a transformação de atores da violência em atores do diálogo.]

0:21:14-0:21:38 – M2: .Also, ich habe daran teilgenommen und es war überhaupt nicht so. Es wurden gleich klare Direktiven und Motive gegeben. Da wurde gleich gesagt, du stehst dann da und du sagst das. Es war also klar gesagt, was zu tun ist. Es ging also nicht darum etwas zu entwickeln, sondern es wurde sofort gesagt, das ist die Aufführung und das machen wir dann da. Mehr war das nicht.

Bem, eu participei e não foi assim. Desde o início foram dados diretrizes e motivos claros. Foi dito, você fica aqui e fala isso. Foi dito claramente o que era para fazer. Não se tratava portanto de desenvolver algo, mas foi dito está é a apresentação e é isso o que é para fazer. Nada mais.

0:21:44-0:22:03 – P2: .Okay, also es gab dann noch mehr Workshops, die dauern alle drei Stunden und vielleicht sehen wir uns einfach auch andere Beispiele an, was in drei Stunden von den Spielern noch erspielt wurde.

Ok, foram realizados mais workshops, todos com duração de três horas, e, talvez possamos ver outros exemplos para saber o que nessas três horas foi realizado pelos atores.

0:22:05-0:22:28 – P1: Diese zweite Frage, die Ihnen noch gestellt wurde finde ich für mich noch spannend. Wie arbeiten Sie in Brasilien? Also ist das auch ein Konzept, das Sie auch in bestimmten Situationen in Brasilien in dieser Form machen, in bestimmten sozialen pädagogischen Situationen. Das hätte ich gerne nochmal erklärt.

Esta segunda pergunta que foi feita ao senhor eu acho interessante. Como o senhor trabalha no Brasil? Será que essa é também uma concepção que o senhor usa dessa forma em situações específicas no Brasil de pedagogia social. Eu gostaria de uma explicação complementar.

0:22:30-0:24:15: [Bolle fala sobre sertão de Rosa, das apresentações, das experiências]

0:24:17-0:24:57 – P1: Wir haben jetzt über die Vorbereitung und Aufführung diskutiert. Meine Frage, wie gestaltet sich die Nachbereitung? Ich möchte darauf hinweisen, wir haben wenig Zeit und das ist dann auch die letzte Frage gewesen. Sie haben das Wort.

Nós já discutimos sobre a preparação e a apresentação. Minha pergunta, como será feito o pós trabalho? Eu gostaria de observar que nós temos pouco tempo e que esta foi a última pergunta. O Senhor tem a palavra.

0:25:00-0:27:02 – Willi Bolle: Ich finde genau so, wie wir es hier gemacht haben. Die Reaktion war für uns unerwartet. Und wir möchten den Kollegen jetzt nicht auch noch mehr Zeit wegnehmen. Wenn wir dann genau diese Debatte führen, hat das Publikum das Wort. Wir hören uns das als Resultat an, auch wenn es unerwartet für uns kommt, dafür sind wir ja da. Wir sind zum ersten Mal in einem Kulturraum außerhalb Brasiliens – freilich ist es meine Ursprungskultur. Aber, dass wir jetzt, und die Akteure von den Kollegen hier sozusagen Gewalt erfahren, das werden wir dann verarbeiten.

Pelo que eu vejo, trabalhamos no Brasil exatamente como fizemos aqui. A reação foi para nós inesperada e não desejamos tomar mais tempo dos colegas. Se realizamos este debate é para o público ter a palavra e nós escutamos isso como um resultado, mesmo que seja para nós inesperado. Por isso estamos aqui. Nos apresentamos pela primeira vez num espaço cultural fora do Brasil, embora se trate de minha cultura de origem. Mas agora que nós e os atores experimentamos, por assim dizer, uma violência por parte dos colegas, é um fato sobre o qual iremos refletir.

Fita 13: Stains – França (dez 2005)

[Após a apresentação, Frédéric Pagès solicita depoimentos e impressões dos participantes sobre a encenação.]

0:40:31- 0:41:06 – H1: À travers ce travail [...] [je prends] conscience que la violence est universelle, que ça peut avoir lieu au Brésil ou en France, mais que le dialogue l'est un peu aussi, à travers ce genres d'activité, c'est aussi une manière de dialoguer, de poser le problème.

Através deste trabalho [...] [eu tomo] consciência de que a violência é universal, que isso pode acontecer no Brasil ou na França, mas que o diálogo também o é um pouco, e através deste tipo de atividade, é também uma maneira de dialogar, de colocar o problema.

0:41:16-0:41:57 – H2: Ben, je pense que [ce qu'on a essayé tous] c'est un petit peu la détresse d'un jagunço, [...] une certaine fierté d'être jagunço, [...] de piller, de tuer [...] on a remarqué [que pour certains amis] ça plaisait pas [...], l'épidémie qui passe inaperçue dans un village [...].

Bom, eu penso que [o que experimentamos todos] é um pouco a miséria de um jagunço, [...] [e também] um certo orgulho de ser jagunço, [...] de pilhar, de matar [...] percebemos [que para alguns colegas] isso não agradava [...], a epidemia que passa desapercebida em uma vila [...].

0:42:09-0:42:48 – M3: Pour moi, participer de cet atelier c'était bien parce que la mécanique, les gens même, ça m'a fait réfléchir maintenant [...]. Nous sommes des jagunços et là il y a un système à qui [duquel] on fait partie, c'est un système violent, cruel, et après on s'étonne [parce que] on a cette force de violence à l'intérieur, mais il est venu aussi pour ce mécanisme de violence du système même à qui on fait partie [sic].

Para mim, participar desta oficina foi bom porque a mecânica, as pessoas mesmo, isto me fez pensar agora [...]. Nós somos jagunços e há um sistema do qual fazemos parte, um sistema violento, cruel, e depois nós nos surpreendemos [porque] percebemos esta força de violência no interior, mas ela vem também [d]este mecanismo de violência do próprio sistema de que fazemos parte.

0:42:48-0:42:58 – Frédéric Pagès: D'accord, c'est parce que on fait partie du système que notre côté violent se révèle. [...].

Certo, é porque fazemos parte do sistema que nosso lado violento se revela. [...].

0:43:0-0:43:48 – M3: Oui, je pense qu'on a cette force, on a une force qui peut être utilisée comme des créations, n'importe comment, on a une force intérieur, mais ça dépend d'où nous sommes et comme nous [y] sommes, cette force, elle est travaillée dans une direction et dans ce système malade où on est, cette force, elle est devenue une violence. Donc, ce n'est pas... La violence, je pense qu'elle n'existe pas, ce qui existe c'est une force qui existe en nous, à l'intérieur. Elle devient une violence

quand on ne sait pas travailler avec cette force, force humaine. Et comme le système est très malade, on transforme cette force, cette belle force, qui peut être de création... dans une sauvagerie...

Sim, eu acho que a gente tem essa força, nós temos uma força que pode ser utilizada como criação, não importa como, nós temos uma força interior, mas isso depende de onde estamos e de como estamos, essa força, ela é trabalhada em uma direção e nesse sistema doente em que estamos, esta força, ela se tornou uma violência. Então, não é... A violência, eu penso que ela não existe, o que existe é uma força que existe em nós, no interior. Ela se torna uma violência quando não sabemos trabalhar com esta força, força humana. E como o sistema é muito doente, nós transformamos esta força, esta bela força, que pode ser de criação... em uma selvageria...

0:43:48-0:43:51 – Frédéric Pagès: Tu dis le système, tu veux dire quel système?

Você disse o sistema, que sistema você quer dizer?

0:43:55-0:44:00 – M3: Le système social.

O sistema social.

0:44:58-0:45:27 – H1: [...] c'était juste une illusion, en fait... on voit bien à travers les extraits que... on a vu hier que quand un Brésilien [...] décide de devenir un jagunço c'est pour fuir la misère, la pauvreté et [...] il pense [...] de l'argent, du pouvoir, etc. et encore c'est faux, finalement, c'était toujours une promesse [...] On vous promet le pouvoir, on vous promet l'argent [...] Il était finalement peut-être plus asservi qu'un simple paysan qui travaille.

[...]era apenas uma ilusão, na verdade... a gente vê bem através dos trechos que... n's vimos ontem que quando um brasileiro [...] decide se tornar um jagunço para fugir da miséria e da pobreza [...] dinheiro, poder, etc. e ainda isto é falso, finalmente, era sempre uma promessa [...] Prometem poder, prometem dinheiro [...] Ele [o jagunço] era finalmente talvez mai servil que um simples camponês que trabalha.

0:45:46-0:46:00 – H4: Ce qui m'avait particulièrement surpris à la lecture de la pièce, à lecture de la petite scène, c'était le contenu de violence.

O que me tinha surpreendido particularmente na leitura da peça, na leitura da pequena cena, foi o conteúdo de violência.

0:47:16-0:48:00 – M3: je suis dans un conflit tel, parce que là, j'ai parlé dans un regard ailleurs, [...] quand j'ai parlé de système social [...] et c'est vrai qu'on sent du plaisir avec cette violence [...] c'est dur de voir ça en nous, et ce "décontrôle", c'est vraiment une force qui vient [sic]

Eu estou em um conflito, porque agora há pouco, eu falei a partir de um olhar distanciado, [...] quando eu falei de sistema social [...] e é verdade que nós sentimos prazer com esta violência [...] é duro ver isto em nós, e este descontrolo é realmente uma força que vem.

0:48:04-0:48:06 – Frédéric Pagès: On est aspiré par ça...

Somos aspirados [dominados] por isto...

0:48:07-0:49:15 – H1: Le système des jagunços, etc., c'est un système qui demande une forme d'évolution de l'être humain, c'est-à-dire qu'aujourd'hui on a des personnes violentes, de toute façon c'est pareil, [...] de la violence qu'ils pratiquent entre eux [...] alors que là, dans ce système-là il se sont réunis, [ils sont devenus] plus forts et plus cruels, finalement c'est quelque chose qui peut arriver n'importe où, c'est arrivé dernièrement en France [...], c'est un système qui est présent partout dans le monde.

O sistema dos jagunços, etc., é um sistema que pede uma forma de evolução do ser humano, quer dizer que hoje existem pessoas violentas, de qualquer forma é parecido, [...] violência que eles praticam entre si [...] por outro lado, aí, neste sistema, eles se reuniram, [eles se tornaram] mais fortes e mais cruéis, finalmente é algo que pode acontecer em qualquer lugar, aconteceu recentemente na França [...], é um sistema que está presente em todo o mundo.

0:49:18-0:49:43 – M2: C'est vrai que, en fait très rarement on écoute parler de la banlieue d'une façon positive... Donc peut-être que ces gamins ils ont fait ça [...] pour attirer l'attention, parce que comme on n'arrive pas à attirer l'attention sur les choses positives, alors il faut brûler des voitures pour montrer que ces gens existent.

É verdade que, de fato muito raramente ouvimos falar da “banlieue” de uma maneira positiva. Então talvez esses garotos fizeram isso [...] para chamar a atenção, porque como não se consegue chamar a atenção para as coisas positivas, então é preciso queimar os carros para mostrar que essas pessoas existem.

0:50:26-0:50:33 – M2: C'est pas la faute à la banlieue, c'est la faute au système qui nous exclut d'une certaine façon.

É culpa da periferia, do sistema que nos exclui de certa forma.

0:50:34-0:51:40 – P1: C'est ce qu'on appelle la violence symbolique. C'est la violence physique, l'affrontement, etc. [...] Il y a une violence [...] pernieuse, c'est la violence symbolique. C'est-à-dire que, effectivement, selon le lieu où vous habitez, selon comment vous êtes habillé, là vous êtes étudié, forcément vous avez un regard négatif de la part de ce côté dominant, et il exerce une violence sur vous [...]. Ça existe par rapport à la banlieue. [...] Nous, on résiste, on subit cette violence. Donc, c'est vrai que la violence [...] est partout [...], elle nous domine.

É o que chamamos violência simbólica. É a violência física, o enfrentamento, etc. [...] Existe uma violência [...] pernicioso, é a violência simbólica. Quer dizer que efetivamente, segundo o lugar em que você mora, segundo o modo como você se veste, você é estudado, forçosamente você recebe um olhar negativo da parte deste lado dominante, e ele exerce uma violência sobre você [...]. Isto existe com relação à “banlieue”. [...] Nós resistimos, nós sofremos esta violência. Então, é verdade que a violência [...] está em toda a parte [...], ela nos domina.

0:51:54-0:52:56 – P2: Par exemple, nous avons monté un spectacle [...] qui s'appelle “Évidemment”, [...] nous avons travaillé avec un groupe de jeunes qui étaient leurs aînés et on était revenu un petit peu aux origines des mots; “banlieue” [...] les populations qui vivent dans la “banlieue” sont mises au “ban” à une “lieue” [...] des villes importantes [...] et pour rentrer dans les capitales ou dans les villes importantes il y avait la zone, les murs érigés qui empêchaient que les gens du peuple puissent entrer dans la cité des riches, et il fallait payer. Et on a gardé toutes ces appellations, [...] lorsqu'on dit “racaille”, c'est-à-dire la violence des mots qui sont presque un dénigrement et une stigmatisation permanente des gens qui ne sont pas dans un état de pouvoir, qui ne sont pas en rapport de domination. *Por exemplo, nós havíamos montado um espetáculo [...] que se chama “Evidentemente” [...] nós tínhamos trabalhado com um grupo de jovens que eram seus antecessores e nós tínhamos revisto um pouco a origem das palavras; “banlieue” (periferia) [...] as populações que vivem na “banlieue” são “banidas” a uma légua [lieue] [...] das cidades importantes [...] e para entrar nas capitais ou nas cidades importantes, havia uma zona, os muros erguidos que impediam que as pessoas do povo pudessem entrar na cidade dos ricos, e era preciso pagar. E nós conservamos todos esses nomes, [...] quando dizemos “escória” [“racaille”], quer dizer, a violência das palavras que são quase um rebaixamento e uma estigmatização permanente das pessoas que não estão em um estado de poder, que não estão na relação de dominação.*

0:52:57-0:53 29 – Frédéric Pagès: Il y a l'autre chose, hier j'ai noté que quand on a fait [...] l'attribution des rôles, les rôles neutres vous intéressaient pas tellement, par contre les rôles violents, les rôles séditieux, vous êtes tous précipités dessus, hein? [rires].

Há uma outra coisa, enfim, Ontem eu notei que quando distribuíamos os papéis, os papéis neutros não lhes interessavam muito, por outro lado, os papéis violentos, sediciosos, foram muito disputados por vocês, hem? [risos].

0:53:32-0:54:06 – H4: Un rôle neutre, entre guillemets, c'est un peu [...], alors que avec un rôle violent [...] on a l'impression d'exprimer quelque chose en fait [...], c'est un peu ce qu'on n'a pas avec un rôle plus sensible.

Um papel neutro, entre aspas, é um pouco [...], enquanto que com um papel violento [...] nós temos a impressão de expressar alguma coisa de fato [...], é um pouco o que não se tem com um papel mais sensível.

0:54:05-0:54:18 – Frédéric Pagès: C'est pas aussi une forme de... simplement dans les mots, hein, [...] gestuel [...], c'est pas pareil à une forme aussi de fascination, de puissance? Enfin...

Não seria também uma forma de... simplesmente nas palavras, hem, [...] gestual [...], não seria parecido com uma forma de fascinação, de poder? Enfim...

0:54:30-0:55:48 – H1: Je pense que on l'a tous [cette fascination par la violence]. Regardant un film où il y a un meurtrier... On a tous à un moment donné dans sa vie une pulsion négative, une pulsion violente, de toute façon. [...]. C'est-à-dire que c'est vrai mais ça peut changer. Ça peut changer. C'est clair que la meilleure façon c'est pas de prendre une voiture et d'agresser les gens, mais c'est justement de s'asseoir comme aujourd'hui et de dialoguer, et à partir du dialogue il [ne] peut y avoir qu'un message fort et qui ne peut pas ne pas être entendu. [...] Il faut pas tomber dans la fatalité. Les choses peuvent changer.

Eu acho que nós todos temos isto [essa fascinação pela violência]. Vendo um filme onde há um assassino... Temos todos em algum momento da vida uma pulsão negativa, uma pulsão violenta, de qualquer maneira. [...]. Quer dizer, é verdade mas isso pode mudar. Isso pode mudar. Está claro que a melhor maneira não é pegar um carro e atropelar as pessoas, mas é justamente se sentar como hoje e dialogar e, a partir do diálogo, só pode haver uma mensagem forte o suficiente que não possa não ser escutada [...] Não devemos ser fatalistas. As coisas podem mudar.

0:55:52-0:57:10 – H2: Vous avez fait allusion à une certaine puissance quand on parle de violence. [...] C'est vrai que quand on fait face à une certaine réalité politique, malheureusement, on va revenir à un problème vieux comme le monde, pour se faire entendre c'est très difficile [...]. Employer la violence, c'est vrai que c'est un moyen d'attirer les médias [...], on attire les médias, on attire tout le monde. Donc je pense que ça a été plus un "ras-le-bol" général qui a été suscité quand même. [...] C'est vrai que brûler les voitures, ils n'ont pas employé les bonnes méthodes.

Vocês fizeram alusão a um certo poder quando falamos de violência. [...] É verdade que quando enfrentamos uma certa realidade política, infelizmente, caímos em um problema velho como o mundo, é muito difícil se fazer escutar. [...] Empregar a violência, é verdade que é um meio de atrair a mídia [...], quando se atrai a mídia, se atrai todo o mundo. Então eu acho que isso foi um "saco cheio" geral que foi provocado, de qualquer forma. [...] É verdade que queimar carros... eles não empregaram os melhores métodos.

0:57:12-0:58:15 – H1: Moi j'ai un exemple, si tu permets, [...] qui a écrit un bouquin qui vient de sortir qui s'appelle "L'ascenseur social est en panne, moi, j'ai pris l'escalier", [rises] moi je conseille à tout le monde ce livre, parce que, d'une manière assez simpliste, il démontre que c'est vrai qu'il y a des problèmes dans notre société, et il y a en partout dans le monde. Là par exemple vous parlez du mot "banlieue", mais au Brésil c'est peut-être la même chose: au centre-ville on des riches qui commence à s'enfermer et il y a plein de caméras, il y a des gens qui prennent un hélicoptère pour aller de leur maison à leur travail, et il y a des pays où c'est encore pire. Donc, maintenant [...] l'état [...] est fait, il faut réfléchir à comment on pourrait changer les choses ensemble et ça commence d'abord, franchement j'y tiens, les élections, surtout pour les jeunes là qui vont avoir 17 ans, 18 ans, [...] je pense que c'est super important, je pense que c'est par là qu'on change [...] montrer à ceux qui nous dirigent qu'on est pas d'accord avec eux.

Eu tenho um exemplo, se você me permite, [...] que escreveu um livro que acabou de sair que se chama "O elevador social quebrou, eu peguei a escada", [risos] eu o recomendo a todos, porque, de uma maneira um pouco simplista, ele demonstra que é verdade que há problemas em nossa sociedade, e no mundo inteiro. Vocês falaram por exemplo da palavra da palavra "banlieue", mas no Brasil é talvez a mesma coisa: no centro tem os ricos que começam a se fechar e um monte de câmeras, tem gente que pega helicóptero para ir de casa pro trabalho, e tem países onde é ainda pior. Então, agora [...] o estado de [...] está feito, é preciso pensar em como podemos mudar as coisas juntos e isso

começa, eu creio francamente, as eleições, principalmente para os jovens que vão fazer 18 anos, 17 anos, [...] eu acho que é muito importante, acho que é por aí que mudamos [...] mostrar àqueles que nos dirigem que não estamos de acordo com eles.

0:58:47-0:59:04 – M5: Je pense que la société est tellement mal faite, moi, je sais pas si je suis pessimiste [...], et puis un moment où tu as beau vouloir, mais je sais pas, quoi...

Eu acho que a sociedade é tão mal-feita, não sei se sou pessimista [...], e então há um momento em que não adianta querer, mas não sei...

0:59:05-1:00:16 – H4: La volonté, ça fait partie du jeu. Vous avez un bon exemple. Une certaine fois, j'étais parti à [...] une réunion organisée par la mairie de Stains [...] et [quelqu'un] a dit: "ouais, pour ceux qui brûlent les voitures, pourtant il y a des expositions qui s'organisent à Stains, il y a aussi des conférences sur des oeuvres littéraires et aussi des expositions à la bibliothèque" et moi j'ai répondu que des jeunes qui avaient été descolarisés [...] qui n'ont pas eu accès à la culture, qui n'ont pas appris des trucs, ils vont pas se dire: "L'après-midi, qu'est-ce qu'on va voir?", "Ah, tiens, si on allait voir un vernissage à la mairie". Il y a quand même des facteurs, tu vois [...] On ne peut pas tout faire avec la volonté, ça c'est pas vrai. Toi [pour P1] comme moi, on sait qu'on est d'accord.

A vontade faz parte do jogo. Temos um bom exemplo disso. Uma vez, eu tinha ido paticipar [...] de uma reunião organizada pela prefeitura de Stains [...] e [alguém] diz: "é, para esses que queimam carros, no entanto há exposições em cartaz em Stains, tem também conferências sobre obras literárias e também exposições na biblioteca" e eu respondi que jovens que vinham tendo um ensino ruim [...] que não tiveram acesso à cultura, que não aprenderam certas coisas, não vão se dizer: "O que a gente vai fazer à tarde?", "Ah, e se a gente fosse ver uma "vernissage" na prefeitura". Tem, de qualquer forma, certos facteurs, sabe [...] Não podemos fazer tudo com a vontade, não é verdade. Você [para P1] como eu, nós sabemos que concordamos.

1:00:20-1:03:45 – P2: Il faut dire une chose... effectivement les gens y allaient voir des vernissages à la mairie, si ça passe à la télé. Une fois, il y avait un spectacle ici, et ça se passe à la radio ou se je ne sais pas quoi, et des gens étaient en train de consommer au bar en face et puis ils sont sortis comme des poules, ils sont venus ici et ils m'ont dit: "Ah, il y a un théâtre ici. Vous êtes passés à la radio", et ils étaient en face. Donc, il y a aussi de notre part à nous qui vivons et qui travaillons dans les banlieues, au moins un regard positif sur la banlieue, parce que, moi, je suis peut-être simpliste et optimiste, je trouve que quand on parle de trouble et de violence à Stains, je trouve qu'il y a beaucoup plus de choses positives qui se passent pour notre ville, que des choses négatives, et je parle en tant qu'artiste, en tant qu'animateur, vous savez, vous me connaissez, je ne suis pas politisé [?]. Donc, je trouve que c'est nous même qui devons porter sur notre banlieue et la ville dans laquelle nous sommes un regard positif. [...] C'est à gagner au près de la population, c'est-à-dire, parce que, d'une manière générale, ils se disent: "s'il y a quelque chose qui se passe à Stains, c'est forcément pas bien, par contre, si c'est à la mairie de Paris, c'est forcément bien". Il faut inverser ce processus, parce que sinon on donnera toujours raison à ceux qui rejettent sans arrêt tout ce qui se passe [...] C'est formidable ce qui se passe ici. [...] Il n'y a que nous qui le savons. Si vous demandez à un journaliste de l'autre côté du périph de venir ici pour voir ce qui se passe, il dira: "je n'ai rien à faire à Stains". Par contre, si on réfléchit, ce groupe ce soir [si c'était un groupe célèbre, dirigé par quelqu'un célèbre], on les aurait tous là, on serait obligés de fermer les portes, d'appeler la police pour ne pas qu'il y ait pas une émeute: "Attends, il faut que j'aille voir les brésiliens parler de la violence" etc. [...]. Mais ici on les voit pas. C'est contre ça, c'est cette violence symbolique: parce que c'est à Stains, forcément ça n'a pas de valeur pour eux. Le même spectacle, le même travail avec vous, avec les mêmes animateurs, [au centre] [...], c'est bourré. Et vous avez tout le monde, toutes les télés, *Le Monde*, *Libération*, [...] Il y a ceux qui ont le pouvoir d'un côté et, de l'autre côté du périph, c'est tous ceux qui n'ont pas de pouvoir; à nous d'acquiescer ce pouvoir, justement faisant un travail comme ce soir et continuant à affirmer qu'à Stains, s'il y en a qui brûlent les voitures, il y en a qui brûlent les planches.

É preciso dizer uma coisa... efetivamente as pessoas iriam ver 'vernissages' na prefeitura, se isso passasse na televisão. Uma vez, tinha um espetáculo aqui, e passaou no rádio ou sei lá o quê, e as pessoas que estavam no bar em frente saíram procurando, vieram aqui e me disseram: "Ah, tem um

teatro aqui. Vocês passaram no rádio”, e eles estavam em frente. Então, existe de nossa parte, nós que vivemos e trabalhamos nas periferias, ao menos um olhar positivo sobre a periferia, porque eu talvez seja simplista e otimista, eu acho que quando se fala de problema e de violência em Stains, eu acho que há muito mais coisas positivas que acontecem em nossa cidade do que coisas negativas, e eu falo como artista, como agente cultural, vocês sabem, vocês me conhecem, eu não sou politizado [?]. Então, eu acho que somos nós mesmos que devemos levar sobre nossa periferia e a cidade em que estamos um olhar positivo [...]. Só temos a ganhar junto à população, quer dizer, porque, de uma maneira geral, eles dizem: “se tem alguma coisa acontecendo em Stains, é necessariamente ruim, por outro lado, se é na prefeitura de Paris, é necessariamente bom”. É preciso inverter esse processo, porque se não, a razão será sempre dada àqueles que rejeitam sem parar tudo o que acontece [em Stains]. É formidável o que está acontecendo aqui [...]. Só nós sabemos. Se você pede a um jornalista do outro lado da ‘fronteira’ para vir aqui ver o que está acontecendo, ele dirá: “eu não tenho nada o que fazer em Stains”. Por outro lado, se pensarmos, esse grupo essa noite [se fosse um grupo conhecido, dirigido por alguém famoso], nós os teríamos todos aqui. Precisaríamos fechar as portas, chamar a polícia para evitar uma revolta: “Escuta, eu preciso ir ver os brasileiros falar sobre a violência” etc. Mas aqui, nós não os vemos. É contra isso, é essa violência simbólica: porque é em Stains, isso necessariamente não tem valor para eles. O mesmo espetáculo, o mesmo trabalho com vocês, com os mesmos agentes culturais [no centro] [...], estaria lotado. E estaria todo o mundo, todas as televisões, Le Monde, Libération, [...] Tem uns que têm o poder de um lado e, do outro lado da ‘fronteira’, estão todos aqueles que não têm poder; a nós de conquistar esse poder, justamente fazendo um trabalho como este dessa noite e continuando a afirmar que em Stains, se tem uns que queimam carros, tem outros que queimam os palcos.

1:03:50-1:04:01 – Willi Bolle: J’ai une question sur le concept de banlieue. Et j’ai cette question pour être aujourd’hui avec vous ici, et demain nous allons faire une lecture dramatique, la même, à la Sorbone. Alors, je vous demande quelle est la différence d’identité comme habitants de la banlieue, [...] qu’est-ce que vous sentez comme habitants de la banlieue?

Eu tenho uma questão sobre o conceito de “banlieue” [periferia]. E tenho essa questão por estar hoje com vocês, e amanhã nós vamos fazer uma leitura dramática, a mesma, na Sorbone. Então, eu pergunto a vocês qual é a diferença de identidade como habitantes da “banlieue”, [...] o que vocês sentem como habitantes da ‘banlieue’?

1:04:51-1:07:35 – H2: Alors, donc, j’étais admis à la Sorbone cette année, c’est vrai que ça reste assez différent [...]. Ils ont une image de la banlieue qui est toute faite. C’est à dire, elle est vraiment toute faite, elle est rentrée, on ne pourra pas la changer. Alors, moi, je dis qu’à Stains [...]. Ce qui se passe, pourtant, c’est qu’on dit: “tu sors la nuit?”, des questions complètement débiles. [...] [Intervenção: “Ils avaient la télé là-bas?”]. [...] Même les professeurs là-bas ont une image de la banlieue, c’est à dire, en ayant le bac en banlieue ce n’est pas le même, [...] vous êtes moins qualifié, vous avez moins d’expérience en tel ou tel domaine, et ça reste dommage parce que [...] quand même il y a eu même des mentions très bien en banlieue, il y a eu des phénomènes qui sont sortis de la banlieue. Ça reste vraiment dommage. C’est vraiment un blocage que les gens font. Je pense que, un projet que serait bien à l’occasion [...] de toute cette thématique de la banlieue qui s’en sort en fait. Parce que, franchement, vous voyez maintenant la télé d’aujourd’hui elle n’est pas du tout... Je pense à Chirac qui disait qu’il allait faire [...] engager plusieurs personnes de type maghrébines ou africaines à la télé, vous regardez la télé, c’est vrai que ce n’est pas le portrait de la société, je suis désolé. [...] C’est dommage, parce que je pense les gens pourraient beaucoup apporter à ce pays, donc notamment dans le domaine politique. [...]. Et c’est vrai que on pourrait donner plus.

Então, eu fui admitido na Sorbone este ano, é verdade que é bastante diferente [...]. Eles têm uma imagem da ‘banlieue’ que está formada. Quer dizer, ela está realmente fixa, cristalizada, ela está assimilada, não se poderá mudá-la. Então, eu digo que em Stains [...]. O que acontece, no entanto, são perguntas: “você sai à noite?”, perguntas completamente idiotas [...] [Intervenção: “Tem televisão lá?”]. [...] Mesmo os professores de lá têm uma imagem da ‘banlieue’, quer dizer, sendo o bac [“vestibular”] na ‘banlieue’ não o mesmo, [...] você é menos qualificado, você tem menos experiência em tal ou tal campo, e isso é uma pena porque [...] mesmo assim tem notas muito boas na

“banlieue”, houve fenômenos que saíram da “banlieue”. Isso é realmente uma pena. É realmente um bloqueio que as pessoas fazem. Eu penso que um projeto que seria bom na ocasião [...] de toda essa discussão seria sobre a “banlieue” que se vira. Porque, francamente, você vê a televisão hoje, ela não é absolutamnte... Penso em Chirac que disse que faria [...] com que se contratasse pessoas de tipo magrebino [verificar grafia em português] ou africano na televisão, você vê televisão, é verdade que não é o retrato da sociedade, eu sinto muito. [...] É pena, porque eu acho que as pessoas poderiam contribuir muito com este país, principalmente no campo político. [...] E é verdade que poderíamos dar mais.

1:07:50-1:09:13 – H1: C’est la réalité des choses. [...] Quand on dit qu’on habite à Stains, qu’on habite en banlieue, il y a toujours plein d’a priori: “Comment ça se passe? Tu n’as pas peur quand tu rentres le soir? Il y a des transports?” Voilà, ça c’est une image qui ne peut changer que si justement les gens qui ont eu la chance de pouvoir se déplacer [...] changent les choses. Amènes ces gens-là ici pour leur montrer comment les gens vivent. Moi, j’ai fait l’expérience dernièrement, j’ai dans le cas de mes études réalisé un reportage sur la banlieue et j’ai demandé à ce qu’un camarade de ma classe, qui n’est pas du tout de Paris [...], qui est monté sur Paris, je l’ai ramené une fois ici. Et sa réplique a été: “Vous vivez comme nous etc., ça ne change pas” [...] Mais ça montre aussi l’état des choses, il disait “comme nous”, c’est-à-dire qu’auparavant il y avait quand même l’idée de dire: “j’étais dans un endroit où on ne me ressemble pas”.

É a realidade das coisas. [...] Quando dizemos que moramos em Stains, que moramos na ‘banlieue’, tem sempre um monte de inquietações: “Como é a vida por lá? Você não tem medo quando volta tarde para casa? Tem transporte?”. É isso, essa é uma imagem que apenas pode mudar se justamente as pessoas que tiveram a sorte de poder se deslocar [...] mudarem as coisas. Traga essas pessoas aqui para lhes mostrar como as pessoas vivem. Eu fiz uma experiência recentemente, por conta de meus estudos, eu fiz uma reportagem sobre a “banlieue” e perguntei a um colega da minha classe que não era de Paris [...], que estava em Paris, eu o trouxe uma vez aqui. E sua reação foi: “Vocês vivem como nós etc., não é diferente” [...] Mas isso mostra também o estado das coisas, ele disse “como nós”, quer dizer que antes tinha mesmo uma ideia de dizer: “eu estava em um lugar onde não se pareciam comigo”.

1:09:15-1:11:10 – M1: Moi, je ne suis pas tout à fait d’accord. Parce que en fait l’impression que ça donne quand tu parles comme ça c’est [que] on ne fait pas l’effort de leur montrer ce qu’on peut faire ici. Alors, moi aussi récemment j’ai fait l’expérience, et j’en ai parlé à plein de personnes [...], c’était de proposer, comme nous savons on présente une pièce sur Baudelaire, d’ailleurs j’ai l’ai vue et je l’ai trouvé très bien et j’ai pensé que ce serait très intéressant pour eux, pour les gens là qui sont dans ma classe, [...] une classe dite d’élite, surtout portée à la même spécialité [...]. J’ai pensé que ce serait vraiment très intéressant pour ma classe de venir voir cette pièce. [...] C’est pour préciser que c’est vraiment des jeunes qui sont censés être un niveau dessus, avoir une culture au dessus, et normalement être débarrassés des préjugés qu’on peut avoir sur la banlieue, [...] on peut dire qu’ils ne sont pas trop au courant de ce qui se passe ici, alors bon, je suis désolée, je suis arrivée avec mes affiches, mes petits cartons, je leur ai proposé, alors voilà, je leur ai expliqué [...], et je leur ai bien expliqué [...]. je leur ai dit que ce serait très enrichissant pour eux, on m’a dit “moi, j’adore Baudelaire, c’est magnifique”, mais après on m’a dit “mais attends, c’est à Stains”. Alors, maintenant ils savent, ils savent ce qui se passe ici, ils savent que c’est génial, ils savent que c’est bien, le problème c’est qu’il y a un rejet systématique. Je suis désolé, moi, j’ai dit “c’est à Stains, il y a des navettes, il y a un moyen de venir, il y a même des représentations le dimanche après-midi”, donc il n’y a pas de problème, je veux dire [...], et on m’a dit: “C’est à Stains! [...] Je ne vais pas à Stains, moi!”. Ah oui, il y avait même un tarif préférentiel, ce n’était même pas une question d’argent [...]. Ce n’est même pas des gens qui avaient des problème d’argent, [des gens] qui n’avaient aucun problème. Et quand je leur ai dit de venir, il y a eu beaucoup qui m’ont dit “mais c’est super intéressant, c’est vrai que c’est enrichissant”, et puis après “mais c’est Stains. C’est Stains, quoi?”.

Eu não estou totalmente de acordo. Porque na verdade a impressão que dá quando você fala assim é [que] não fazemos o esforço de mostrar o que podemos fazer aqui. Então, eu também recentemente fiz a experiência, e disse a muitas pessoas [...], eu propus, como sabemos, estão apresentando uma peça

sobre Baudelaire, que eu vi e gostei muito, e pensei que seria muito interessante para eles, para as pessoas que estão na minha classe, [...] uma classe dita de elite, sobretudo por estar na mesma especialidade [...]. Eu pensei que seria realmente interessante para a minha classe ver ver essa peça. [...] É para precisar que são realmente jovens que esperadamente deveriam estar um nível acima, ter uma cultura elevada, e normalmente estar livres de preconceitos que poderiam ter sobre a “banlieue”, [...] podemos dizer que eles não estão a par do que acontece aqui, então, bem, eu sinto muito, eu cheguei com meus cartazes, minhas filipetas, e propus a eles, expliquei a eles [...], expliquei bem a eles [...]. Eu lhes disse que seria muito enriquecedor para eles, e me disseram: “eu adoro Baudelaire, é magnífico”, mas depois me disseram: “mas espera, é em Stains”. Então, agora eles sabem, eles sabem o que acontece aqui, eles sabem que é genial, eles sabem que é bom, o problema é que há uma rejeição sistemática. Eu sinto muito, eu disse: “é em Stains, tem vans, tem meios de chegar, tem até apresentações domingo à tarde”, então não tinha problema, eu quero dizer [...], e me disseram: “É em Stains! [...] Eu não vou em Stains!”. Ah é, tinha até uma tarifa especial, não era nem uma questão de dinheiro [...]. Não eram nem pessoas que tinham problema de dinheiro, [eram pessoas] que não tinham nenhum problema. E quando eu disse a elas para vir, muitas me disseram: “mas é muito interessante, é verdade que é enriquecedor”, e depois: “mas é em Stains. Em Stains, meu!”.

1:11:11-1:11:58 – H1: C’est des cons, c’est tout. Maintenant, [...] mais attention, tu as quand même fait l’effort et c’est ça qui est important. Tu as fait l’effort. Il y en a beaucoup d’entre nous qui ne le font pas. C’est-à-dire, oui il se passe des choses à Stains qui sont formidables [...], il y a plein de pièces exceptionnelles, mais voilà [...]. C’est clair que tout les temps les gens ne vont pas dire “oui, oui, vas-y, je viens”, c’est sûr, c’est comme tout, mais au moins tu as fait l’effort. Et justement si cet effort-là, si c’est tout le monde qui le fait en même temps, je te promets que les choses changeraient, parce que on aura peut-être deux ou trois, cinq, six qui diront non, mais on aura peut-être quinze qui viendront et alors d’autre qui en parleront [...].

São idiotas, é tudo. Agora, [...] mas cuidado, você mesmo assim fez o esforço e é isso que é importante. Você tentou. Tem muitos entre nós que não fazem. Quer dizer, sim, acontecem coisas em Stains que são formidáveis [...], tem um monte de peças excepcionais, mas é isso [...]. É claro que nem sempre as pessoas vão dizer “é mesmo, vamos lá, eu vou”, é claro, como tudo, mas ao menos você tentou. E justamente se esse esforçocet, se todo mundo o fizesse ao mesmo tempo, eu te prometo que as coisas mudariam, porque nós teríamos talvez dois ou três, cinco, seis que dirão não, mas teríamos talvez quinze que viriam e então outros que comentariam [...].

1:11:59-1:12:01 – P3: Ce n’est pas aussi facile.
 Não é tão fácil assim.

1:12:02-1:12:32 – M1: [...] Toi, tu rentres chez toi en disant: “oui, bon, allez, bon j’ai raté tout, mais demain ça ira”. [rires] [...] Moi, je me le dis aussi, je suis positive, je me dis “oui, c’est bon, ça va se passer mieux la prochaine fois” [...]. Mais n’importe quel jeune, il va faire l’effort d’aller dire à son lycéee, même pas forcément à Paris, et il va dire de venir voir ce qui se passe à Stains, et on va lui répondre comme on m’a répondu: “mais attends, c’est à Stains!”. Le mec, il va être dégoûté, il va rentrer chez lui et tu crois vraiment qu’il va réessayer un autre jour [...]?

[...] Você volta para casa dizendo: “bom, tudo bem, deu tudo errado, mas amanhã vai dar tudo certo”. [rires] [...] Eu me digo isso também, eu sou positiva, eu me digo “certo, tudo bem, vai ser melhor da próxima vez” [...]. Mas qualquer jovem, ele vai tentar ir dizer no seu colégio, e não necessariamente em Paris, e ele vai dizer para virem ver o que acontece em Stains, e vão responder com me responderam: “mas espera, é em Stains!”. O cara vai ficar arrasado, ele vai voltar para casa e você acha realmente que ele vai tentar de novo outro dia [...]?

1:13:11-1:14:02 – H1: Je comprends ce que tu veux dire, je comprends tous les deux, mais [...] c’est un peu ce qui s’était passé pour la Seconde Guerre Mondiale. [...] La majorité des français n’était pas dans la résistance [...], il y a une minorité qui s’est levée et qui a dit non. Et voilà, il y a quand même cette minorité. C’est sûr que sur les trente, les trente ne vont pas dire “oui, c’est exceptionnelle [...]”.

Eu compreendo o que você quer dizer, eu compreendo vocês dois, mas [...] é um pouco o que aconteceu na 2ª Guerra Mundial. [...] A maioria dos franceses não estavam na resistência [...], tinha uma minoria que se levantou e que disse não. E então, existe mesmo assim essa minoria. É claro que sobre os trinta, os trinta não vão dizer “sim, é excepcional [...]”.

1:14:03-1:14:05 – H4: Il n’y a même pas de minorité!
Não tem nem minoria!

1:14:06-1:14:05 – H1: Mais au moins tu as fait l’effort. Ça ne marchera pas la première fois, ça ne marchera pas la deuxième. Au bout d’un moment, ils vont peut-être se dire, [...] “juste pour qu’il arrête de nous faire chier, on va y aller voir cette pièce” [...]. Et là tu auras gagné, parce que là, ils auront fait le point de venir vers ici. Tu vois ce que je veux dire? Après, à chaque’un sa conception du monde.
Mas ao menos você tentou. Não funcionará da primeira vez, não funcionará da segunda vez. Depois de um tempo, eles talvez se digam, [...] “só para que ele pare de nos encher, nós vamos ver essa peça” [...]. E aí você terá ganhado, porque aí, eles terão se disposto a vir aqui. Você entende o que eu quero dizer? Depois, a cada um sua concepção do mundo.

1:14:05-1:15:52 – Willi Bolle: Pour cette question de banlieue, on a vu que plusieurs d’entre vous pourraient être parfaitement, ou peut-être tout le monde, éventuellement, dans les deux places: ici à Stains et à la Sorbone. Ne serait-ce pas un profil intéressant de faire ce dialogue? Parce que ça, ça me rappelle la proposition poétique et politique de notre auteur, Guimarães Rosa. Ce qui le caractérise c’est le suivant: il dit que la langue brésilienne, telle comme elle est parlée, ne fonctionne plus. Il y a une inflation des mots, par l’usage des politiciens. Alors, cette langue, il faut la purifier, il faut réinventer le portugais, il faut le recomposer, le remonter à partir des éléments de ce qui s’appelle la norme culte, et on peut aussi abolir ce terme, et ce que quelques uns appellent le code restreint. Alors, [...] il faudrait prendre du vocabulaire, de la grammaire des périphéries, des banlieues, des centres, de la Sorbone... Ça serait un peut l’idée du projet poétique et politique de Guimarães Rosa. Je vous demande ce que vous en pensez.

Para essa questão de “banlieue”, nós vimos que muitos dentre vocês poderiam perfeitamente estar, ou talvez todos, eventualmente, nos dois lugares: aqui em Stains e na Sorbone. Não seria esse um perfil interessante de fazer esse diálogo? Porque isso, isso me lembra a proposta poética e política de nosso autor, Guimarães Rosa. O que o caracteriza é o seguinte: ele diz que a língua brasileira, tal como ela é falada, não funciona mais. Há uma inflação de palavras, pelo uso dos políticos. Então essa língua, é preciso purificá-la, é preciso reinventar o português, é preciso recompô-lo, remontá-lo a partir de elemento do que chamamos a norma culta, e podemos também abolir esse termo, e o que alguns chamam o código restrito. Então, [...] seria preciso pegar o vocabulário, a gramática das periferias, das “banlieues”, dos centros, da Sorbone... Isso seria um pouco a ideia do projeto poético e político de Guimarães Rosa. Eu lhes pergunto o que vocês acham disso.

1:15:54-1:17:00 – P4: On a l’impression que ça fait bien, et c’est le meute du meute d’avoir un petit côté racaille, c’est s’encanniller. Ça s’appelle de la récupération, parce que c’est toujours dans le même sens, vous comprenez, qui prend à qui? C’est toujours les mêmes qui prennent aux mêmes. Que ce soit la langue, ou le tag, enfin, des styles musicaux, dans les arts graphiques [...]. La banlieue c’est un vivier. C’est forcément là où les gens sont opprimés, qui naissent les plus belles choses. Donc forcément c’est là qu’il y a un vivier. Donc c’est forcément là aussi que ceux qui ont le pouvoir vont venir chercher ce qu’ils peuvent utiliser par la suite. Donc moi, je dis que c’est important l’échange, mais pas la récupération.

Temos a impressão que isso faz bem [a “recuperação”], e é o “meute” do “meute” ter um lado “escória”, isto é, ficar mais “malandro”. Isso se chama “recuperação”, porque é sempre no mesmo sentido, você entende, quem pega de quem? São sempre os mesmos que pegam dos mesmos. Que seja a língua, ou o “tag”, enfim, estilos musicais, nas artes gráficas [...]. A “banlieue” é um viveiro. É necessariamente onde as pessoas são oprimidas que nascem as mais belas coisas. Então necessariamente é aqui que há um viveiro. Então, é necessariamente aqui também que aqueles que

tem poder virão procurar o que les podem usar em seguida. Então, eu acho que é importante a troca, mas não a “recuperação”.

1:17:17-1:21:23 – P3: On parle souvent [...] de faire venir des lycéens issus des villes périphériques dans les grandes écoles parisiennes. [...] On prend quelques uns de nos jeunes et on leur donne les moyens d’être scolarisés à [?]. [...] [?] issue des quartiers populaires, qui était une militante, qui a été nourrie par ses parents dans le militantisme communiste et qui s’est retrouvée à [?]. [...] Quatre années d’études, elle a fini son parcours, ils l’ont réinterrogée sur les valeurs et sur son positionnement social. Et elle disait avec beaucoup d’utilité “je ne réfléchis plus du tout comme avant et je pense même que mes parents ont tort”. Et toute sa fibre de militance, toute sa fibre de dénonciation dominant/dominé a changé. Et sa mère disait “je ne reconnais plus mon enfant”. On ne se pose la question de se dire “est-ce qu’on pourrait décentraliser l’état?”, de faire venir une grande école dans les villes populaires, et on ne dit pas, vous disiez ça. La richesse de leur quotidien et la richesse de [...] l’apprentissage de la langue française dans les écoles, nos jeunes, ils lisent Montaigne, ils lisent l’arabe, certains, parlent l’arabe ou d’autres langues étrangères, on nourrit la culture d’origine et en plus on a [l’héritage culturel] de la France. Si [...] nous avons affaire à un anglais, à un européen, on dirait “la chance que tu as d’avoir cette biculture, cette double nationalité”. On a jamais dit [...] “quelle chance tu as d’avoir des parents d’origine arabe”; ou plutôt, le contraire: “quel désastre”. Donc c’est l’invention d’une norme [...], comme vous disiez, purifiée entre guillemets [...]: qui et comment?. La langue française aujourd’hui, lorsqu’elle est populaire, elle est menée par les médias, “Les guignols de l’info”, les films [...], de divertissement, parce que ça fait rire [...], et parce qu’on sait qu’ils vont payer les billets pour aller remplir les salles [...]. Souvent, dans les oeuvres classiques théâtrales, lorsque nous travaillons ces oeuvres ici, les traductions sont passées au moulinet d’une réflexion classique, un peu édulcorée. Les gens du peuple, dans les textes dramatiques [...] ne parlent pas comme [le peuple] a dû parler. Ils parlent comme l’universitaire a traduit la langue du peuple dans un français classique. Vous voyez ce que je veux dire.

Fala-se frequentemente [...] em possibilitar a entrada de estudantes oriundos das cidades periféricas nas “grandes escolas” parisienses. [...] Nós pegamos alguns dos nossos jovens e lhes damos os meios de ser escolarizados em [?]. [...] [?] saída de bairros populares, que era uma militante, nutrida por seus parentes na militância comunista e que acabou indo [?]. [...] Quatro anos de estudos, ela terminou seu percurso, e eles [os pais] perguntaram sobre seus valores e sobre seu posicionamento social. E ela disse com muita utilidade “eu não penso absolutamente com antes e até acho que meus pais estão errados”. E toda a sua fibra militante, toda sua fibra de denúncia “dominador/dominado” mudou. E sua mãe disse “não reconheço mais minha filha”. Não se coloca a questão de se dizer “será que poderíamos decentralizar o estado?”, fazer vir uma “grande escola” nas cidades populares, e não nos perguntamos, você dizia isso... A riqueza do seu cotidiano e a riqueza da [...] aprendizagem da língua francesa nas escolas, nossos jovens, eles leem Montaigne, eles leem árabe, alguns falam árabe ou outras línguas estrangeiras, nós alimentamos a cultura de origem e além disso tem-se [a herança cultural] da França. Se [...] estivéssemos falando com um inglês, um europeu, diríamos: “a sorte que você tem de ter essa dupla cultura, essa dupla nacionalidade”. Jamais disseram [...]: “que sorte você tem de ter pais de origem árabe”; mas antes, o contrário: “que tragédia”. Então, é a invenção de uma norma [...], como você dizia, purificada entre aspas [...]: quem e como?. A língua francesa hoje, quando é popular, é conduzida pela mídia, “Os palhaços do noticiário”, os filmes [...] de entretenimento, porque isso faz rir [...], e porque se sabe que eles vão comprar os ingressos para encher as salas [...]. Frequentemente, nas obras clássicas teatrais, quando trabalhamos essas obras aqui, as traduções passam no moedor de uma reflexão clássica, um pouco edulcorada. As pessoas do povo, nos textos dramáticos [...] não falam como [o povo] de fato falava. Eles falam como o universitário traduziu a língua do povo em um francês clássico. Você compreende o que quero dizer.

1:21:25-1:22:46 – Willi Bolle: Oui, oui. Pour Guimarães Rosa c’est un peu semblable... Il y a la question des espaces. [...] Les jagunços dans le roman ne parlent pas comme parlaient les jagunços dans la réalité brésilienne, mais l’auteur a ouvert un espace dans le public traditionnelle de la culture établie pour que ces gens du peuple aient une voix là, et c’est une invitation pour que les lecteurs se déplacent où sont les origines de cette langue. Parce que j’ai entendu de divers personnes de ce

groupe, il y a cette capacité et la connaissance de deux codes. Alors là, je trouve que c'est une chance, et pour une grande école, c'est peut-être une question de temps, vous le saurez certainement mieux que moi, d'établir une grande école en banlieue parisienne.

Sim, sim. Para Guimarães Rosa é um pouco parecido... Há a questão dos espaços. [...] Os jagunços no romance não falam como falavam os jagunços na realidade brasileira, mas o autor abriu um espaço no público tradicional da cultura estabelecida para que essas pessoas do povo tivessem uma voz ali, e é um convite para que os leitores se desloquem para onde estão as origens dessa língua. Porque eu ouvi de diversas pessoas desse grupo, existe essa capacidade do conhecimento de dois códigos. Aí então, eu acho que é uma sorte, e para uma "grande escola", talvez seja uma questão de tempo, vocês o saberão certamente melhor que eu, estabelecerem uma "grande escola" na "banlieue" parisiense.

1:22:47-1:23:08 – H4: Mais même quand ils ouvrent [...], leur but c'est de ressembler à Paris. Donc [...] c'est pour faire comme à Paris et non pas pour faire un modèle qui s'établit dans la banlieue.

Mas mesmo quando abrirem [...], o objetivo será de se parecer com Paris. Então [...] é para fazer como em Paris e não para criar um modelo que se estabeleça na "banlieue".

1:23:09-1:23:10 – H3 (Henrique Groke): Une colonisation à peu près...

Uma espécie de colonização...

1:23:10-1:23:10 – Frédéric Pagès: C'est vrai que la référence qu'on a [...] survalorise ce qui est à Paris et l'établit comme un modèle.

É verdade que a referência que temos [...] sobrevaloriza o que está em Paris e o estabelece como um modelo.

Fita 16: São Bernardo do campo (ago 2006)

0:44:58- 0:45:15 – M1: Eu vejo assim, uma situação... a sociedade vê o problema mas porém, não se inclui no problema, acha que o problema está distante.

Fita 17: São Bernardo do Campo (set 2006)

1:28:13-1:29:40 – M2 – Comigo foi assim, eu terminei a minha faculdade em 2005 e o tema do meu TCC no começo era Grande Sertão: Veredas. Então, nós iríamos fazer uma transposição do cinema, do filme para o livro. Isso se tornou muito difícil, conturbado, mas a coordenadora do curso não deixou a gente fugir de Guimarães Rosa. Então nós continuamos fazendo com Guimarães e o livro ficou em casa, tinha o livro, aquela bíblia enorme, eu não conseguia ler. Eu tentei as primeiras páginas, mas foi difícil e tentamos várias vezes, desistimos do livro do Guimarães Rosa, do Grande sertão. Então, de repente me deu, depois que eu terminei o curso, eu resolvi abrir o livro, comecei a ler o livro e aí eu me encantei pelo livro, depois que já tinha terminado. Só que de repente entro no meu e-mail e ta lá Guimarães Rosa, obra, 50 anos, sabe quando você nem se liga, mas recebi o e-mail e me interessei para participar do workshop. E de repente eu estava com o personagem. Foi muito legal, eu já estava querendo mesmo me aprofundar mais. Eu achei muito legal, ele [Bolle] é de uma grandiosidade....e a gente aprende muito lendo. Aconselho ler porque é maravilhosa a obra.

1:29:41-1:30:34 – M3: Vocês abrem o livro e acham difícil a leitura de Guimarães Rosa né?, porque ele usa neologismos, palavras inventadas e tudo mais. Mas assim, no decorrer do nosso *workshop* e da apresentação [...]. Eu tive dificuldade de ler o livro, mas depois comecei a entender o espírito dele e aí eu ainda to lendo o livro e cada vez mais eu me admiro com o fato, eu não sei ele conhece o espírito dos personagens dele de uma forma assim... se os personagens existiram ou se são inventados, é muito mágico isso e a gente lendo o livro a gente começa a ter uma outra percepção do mundo. Ele mostra uns caminhos assim ... do medo, que a gente se identifica muito com as coisas que acontecem no livro.

1:31:50-1:32:43 – M4: Acho que tem um fator importante do trabalho que é a construção. Quando a gente ia vendo os jagunços, cada um que tinha um aspecto, cada um tinha um jeito, era de muita

proximidade. Não era uma história de um jagunço no sertão de Minas do Guimarães, era ou da violência ou como foi caracterizada. Cada jagunço tinha seu jeito ou uma sensibilidade do seu modo, ou uma violência do seu modo. Então, tudo isso, eu acho, não é distante, não é de um conto distante [...]. Nós comentávamos hoje à tarde o descobrimento do trabalho, o descobrimento de cada jagunço, de cada parte disso e ver a materialidade disso foi uma descoberta muito importante, eu acho que emocionante mesmo, de verdade.

1:32:45-1:34:24 – H1: Por parte minha eu diria que Grande Sertão: Veredas é um dos livros que ficam me desafiando, assim como ele, Dostoiévski, James Joyce, Ulysses também são livros que desafiam. [...]. Nesse trabalho que a gente fez específico desse workshop, eu acho muito interessante para se um dia eu for ler esse livro, lógico que eu vou fazer isso, agora está mais fácil, [risos de todos] é a questão de me atentar para o prazer que esses jagunços tem pelo fato da violência. Que assim, esses trechos que foram falados mostra por exemplo que tem um menino de dez anos que sente prazer em ver sangue, ver morte. Mas só que se for parar para prestar atenção, isso acontece todo dia com a gente se você ver esses programas policiais que passam hoje em dia, passam essas situações todos os dias, só que é passado como se fosse novela, de forma banal. Então ter um trabalho como esse, pelo menos eu quando ler eu vou me atentar para a gravidade dessa violência e ter indignação por isso, não é comum essa violência.

1:34:25-1:34:59 – H2: O importante, o interessante para mim que não li o livro [risos] é assim, a proximidades desses personagens comigo ou com as pessoas que viviam ao meu redor no meu mundo e assim, quantos Hermógenes, quantos seu Habão... a história se repete, foi muito lindamente contada pelo, ousado dizer, pelo Guimarães [risos], mas é muito próximo da gente, isso é o que a gente vive hoje aqui, é muito forte.

1:35:00-1:36:49 – P1: Deixa eu fazer uma pergunta para você [para M2], você falou que a primeira vez que você leu Guimarães Rosa, você achou difícil, seu trabalho de TCC, e logo após um espaço de tempo, você achou... chegou a essa mesma dificuldade, mas mesmo assim se viu disposta a vencer o desafio, pois estava descompromissada da obrigação. Conta um pouco mais sobre isso, porque a academia, ela nos remete a pressões... eu mesmo passei pela faculdade de publicidade e muitas coisas foram jogadas, eles jogam mesmo. A faculdade é castrante, eu falo o que passei, é horrível [risos, alguma participante diz: é o sertão, né?]. Dentro do meio acadêmico, a gente, você vê muitas pessoas indo pela cabeça dos mestres, tomando os mestres como deuses e não com referência. Então assim, é muito bom um questionamento por parte dos alunos e dos professores também terem a cumplicidade, mas assim, conta um pouco essa sua segunda experiência com Guimarães Rosa fora a obrigação, compromisso com a academia.

1:36:50-1:41:14 – M2: Foi assim, na verdade o meu TCC tornou-se Guimarães Rosa porque nós fizemos A hora e vez de Augusto Matraga. Então nós fizemos todo o trabalho que a gente ia fazer com o Grande Sertão: Veredas nós fizemos com A hora e vez de Augusto Matraga. Passamos do livro para o filme como era todo aquele processo. As falas, a leitura, o estudo daquilo começou a despertar um gosto por Guimarães, porque eu fui lendo partes pequenas. E a gente tem livros de Guimarães que a gente tem uma visão melhor, ensina como você fazer essa leitura. Então eu tive acesso a esses livros, onde eu comecei a entender melhor o que Guimarães fazia e pude perceber, quando eu comecei a ler o livro de novo, que as palavras que estavam ali não eram muito difíceis, que quando ele fala Nonada, eu achei que era um monstro e eu já fui logo procurar no dicionário [risos], sabe, aquele desespero, então pra gente pegar logo de cara e começar a ler foi muito difícil. Depois que eu comecei, peguei outros fragmentos onde fui entendendo como é a maneira dele escrever, a forma de escrita dele, o porque ele escrevia assim, onde ele foi buscando, então a gente foi buscando todas essas coisas, esses suplementos, esses subsídios, isso aí foi me dando mais clareza. Quando não era mais pra fazer Grande Sertão: Veredas, aí que alívio, isso tirou um peso. Quando eu retornei agora em 2005, em 2005 voltei a ler, parei. Tinha um ano que eu tinha terminado a faculdade, li cem páginas parei. Aí um dia eu vi uma reportagem que uma crítica falou: quando você começar a ler Guimarães Rosa, lê as primeiras dez páginas cantando, em voz alta para você. E aquilo me direcionou o trabalho, me direcionou a leitura

através disso. E geralmente quando chegava em alguma parte que eu não entendia muito aí eu lia alto, eu retornava novamente. Às vezes eu estava lendo no ônibus e ria de alguma coisa que estava acontecendo no livro... A leitura para você tem que se tornar prazerosa. Você não tem que ler porque é obrigado a ler. Justamente concordo com você que a faculdade joga pra gente um monte de coisa, mas porque é assim, quando você entra na faculdade todos os professores pensam que você já leu quase todas as obras, que você já conhece todas as obras. Mas eu particularmente entrei na faculdade sem conhecer obra nenhuma. Porque quando eu terminei o meu antigo ginásio, eu fui logo fazer magistério, eu estudei coisas para dar aula de 1 a 4 série, então eu não tive contato nenhum com livros. E, quando eu cheguei aqui depois de quase 18 anos que eu tinha terminado o magistério, entrei na faculdade, a professora me jogou tudo aquilo lá, Sócrates, não sei o que... eu quase morri, levei um choque. Édipo eu nunca tinha ouvido falar isso. Sabe foi uma loucura, aquilo me deixou quase louca. Mas eu fui atrás, eu investiguei, eu procurei. Eu não fiquei ali na faculdade eu fui além da faculdade. Porque se você não for além da faculdade, você realmente em paranóia e desiste da faculdade. Uma coisa que eu descobri foi assim, quando eu fiz a faculdade, foi um transtorno, é cansativo, desgastante, eu trabalhava, tinha minha casa, meus filhos, mas eu aprendi assim que quando você conhece um pouquinho você, se você está no seu mundo, você acostuma com aquilo, e se você vai a luta você sempre pensa que você sabe menos e que quer aprender muito mais e isso é o que eu descobri quando eu fiz faculdade. eu conheci um pouquinho e agora eu quero conhecer muito mais, por isso que eu estou aqui hoje.

1:48:44-1:50:08 – M5: Eu sinto medo de estar aqui, não conseguir... Posso dizer que eu senti medo, uma hora eu não conseguia... No primeiro dia, eu saí um momento da roda e não conseguia voltar. Me assustei com esse mundo. Disse pro seô Habão, que não é seô Habão [referindo-se ao ator que faz o seu papel] que eu tinha medo desse mundo e que eu não conseguia entrar de novo na roda. Se ele não tivesse me pego pela mão e me trazido para a roda e depois eu não tivesse segurado na mão da Nice [colega de cena], eu fiquei um bom tempo segurando a mão da Nice pra conseguir perceber essa... conseguir, não é bem suportar, mas pensar [...] nesse mundo de violência, de seres que oprimem e que são oprimidos e saber que eu também faço parte desse círculo.

1: 53:22-1:54:04 – M5: A academia me aparece de um outro jeito, ela não me aparece com esse elemento castrador. São as aulas mais mágicas, encantadas, uma aula que me repercute, me ressoa. Eu digo que se a academia tem esse elemento castrador e muita gente comenta que tem, eu digo que para mim estar onde estou, é onde eu aprendo a falar. É onde eu aprendo a ouvir o que vem daqueles que estão lá, mas é onde eu aprendo a falar, onde eu tenho a liberdade de colocar aquilo que eu recebi da obra, esse contato genuíno com a obra. Se essa é a regra, copiar, ficar processando folhas, eu tenho que dizer que eu não tenho recebido essa ordem. As pessoas, os professores que eu tenho contato eles me dizem que é pra eu dizer aquilo que a obra me diz. Não se trata de sentimentalismos, mas de dizer aquilo que a obra me diz, quais são as questões, quais são as minhas questões, quais são as questões que ela me traz e como é que ela responde e conseqüentemente me faz perguntar como é que eu respondo a essas questões.

2:04:55-2:05:20 – Ana Célia (organizadora): Eu gostaria de agradecer muito mesmo, porque eu acho que esse é o único trabalho assim digamos de formação, fora as palestras, mas que propõe que as pessoas atuem né?, que façam interferências, é um workshop prático diria né? Ele cruza o teatro e a literatura, mas com esse objetivo de ter uma compreensão melhor da obra e também do nosso contexto social.