

NHÔ GUIMARÃES: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O TEATRO

Edinilson Mota Dias (Edinilson Motta Pará)¹

Cilene Nascimento Canda²

Resumo: Refletir sobre o processo de adaptação de um texto literário para o teatro se constitui como escopo primordial do artigo, mediante a reconstituição da trajetória criativa da montagem teatral do texto *Nhô Guimarães*, do escritor baiano Aleilton Fonseca, pelo Núcleo Criaturas Cênicas, da cidade de Salvador, Bahia. Para isso, a investigação assume como horizonte metodológico a pesquisa qualitativa, com enfoque nas subjetividades dos sujeitos, partindo da escuta dos principais profissionais envolvidos na adaptação: o autor do romance, a atriz e o diretor do espetáculo. Alguns resultados parciais das entrevistas revelam que a experiência de adaptação de uma linguagem artística para outra é um ato criativo em si mesmo, já é, em si, outra obra de arte. O texto visa contribuir para provocar reflexões e ideias e estimular ações e projetos de pesquisadores e criadores do teatro e da literatura que desejem abrir o diálogo entre uma obra já construída, criando outra.

Palavras-chave: Literatura; Teatro; Adaptação.

1 Introdução

Cada vez mais, observa-se que, na realidade cultural do território baiano, há uma tendência contemporânea de imbricamento de diversos tipos de linguagens artísticas, bem como experiências de tradução de obras literárias para outros campos artísticos, como o teatro, o cinema, a telenovela e as artes visuais. Dar visibilidade às experiências de alargamento e de desdobramento artístico do texto literário é salutar na medida em que pensamos atualmente arte como produção, conhecimento e experiência sem limites determinados e sem contornos pré-estabelecidos.

1 Diretor do espetáculo *Nhô Guimarães*, do Núcleo Criaturas Cênicas. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Universidade Federal da Bahia (UFBA). Diretor de audiovisual do Instituto de Radiodifusão do Estado da Bahia/ TV Educativa da Bahia. Integrante do Coletivo Canduras e Artes. E-mail: nilsinho67@hotmail.com

2 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA). Professora adjunta do Mestrado Profissional em Educação (MPED) e do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEUD), da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) Atriz e poeta do Coletivo Canduras e Artes. E-mail: cileneanda@yahoo.com.br

No entanto, pouco refletimos acerca do seu processo de criação, de como foi feita a adaptação de uma linguagem para outra: quais os impasses, estranhamentos e buscas do processo de recriação? Quais as peculiaridades de cada linguagem tanto do processo de produção, quanto do ato de apreciar o produto artístico pelo receptor da obra? À medida em que tecemos questões problematizadoras do objeto de estudo, salientamos a relevância da produção intelectual e acadêmica a respeito das produções artísticas do estado da Bahia, evidenciando a complexa relação entre literatura e outras artes.

Pesquisar a adaptação de um texto literário para o teatro constitui-se como escopo do artigo, de modo a mostrar peculiaridades de um processo de recriação. Para isso, tomamos como objeto de investigação o processo de adaptação do romance *Nhô Guimarães* (2006), de autoria do escritor baiano Aleilton Fonseca, pelo Núcleo Criaturas Cênicas,³ de Salvador (Bahia). O espetáculo foi produzido no período de nove meses, mediante constante trabalho de leituras, reescritas, recriações e adaptações para o teatro, transformando palavras em corpo, voz, imagem, som, gesto e luz.

O livro *Nhô Guimarães* foi publicado em 2006 pela Editora Bertrand Brasil, em homenagem a Guimarães Rosa e aos 50 anos de lançamento do livro *Grande Sertão: Veredas*. São 36 histórias contadas ao longo de 176 páginas, adaptadas para um espetáculo de 1h15 de duração, apresentado em cidades do estado da Bahia, além de temporadas em alguns teatros de Salvador e festivais nacionais e internacionais.

Na publicação de Aleilton Fonseca, o sertão é apresentado pela ótica feminina, por meio de “causos” narrados por uma personagem octogenária, inspirados no imaginário popular e no universo de Guimarães Rosa. Em *Grande Sertão: Veredas*, a apresentação de um sertão “vivo” se dá mediante relatos de Riobaldo, protagonista da narrativa; já em *Nhô Guimarães*, o leitor conhece um pouco do universo sertanejo através do ponto de vista de uma senhora, cujo nome não é revelado.

O trabalho de adaptação da obra literária para a cênica é, sem dúvida, um novo ato de criação, não sendo, portanto, uma mera reprodução, pois cada linguagem apresenta peculiaridades. O teatro é mobilizado por processos artísticos corpóreos, efêmeros e cênicos; e a literatura lida com materialidade da palavra, seu ritmo, estrutura, fruição; são modos específicos de produção. Assim, uma adaptação jamais será tradução exata e completa; e, sim uma recriação que utiliza de outros códigos e símbolos para a sua apreciação, de modos e em contextos distintos de partilhas. A autora Denise Najmanovich afirma uma possível incompatibilidade de tradução completa, porém:

3 Núcleo Criaturas Cênicas criado em 2001 por Edinilson Motta Pará, Deusi Magalhães e Marcos Machado. Espetáculos: *O Aprendiz do Sonho* (2001), texto de Júlio Góis; *Escorial* (2002), do escritor belga Michel de Guelderode; *O Circo dos Insetos* (2003), espetáculo infanto-juvenil, de autoria de Graça Meurray; *Corpo e Cordel – Uma Coreografia Nordestina e Sua Saga* (2003), com roteiro e direção de Marta Bezerra; *A Pedra do Meio Dia – Ou Artur e Isadora* (2005), texto do escritor paraibano Bráulio Tavares. *Nhô Guimarães* (2008), adaptação da obra homônima do escritor baiano Aleilton Fonseca. Em, 2010, *A Farsa da Grande Fortuna*, com direção de Deusi Magalhaes e Alda, texto de Ilma Nascimento.

A incompatibilidade não implica na incomunicabilidade, mas indica a impossibilidade de uma tradução completa entre a ordem corporal e a linguagem. Entre ambas há uma articulação, uma possibilidade de tradução parcial, que permite falar da experiência corporal. (NAJMANOVICH, 2001, p. 9).

O teatro destina-se à produção de um tipo de conhecimento singular e pessoal, impossível de ser mobilizado e investigado somente pelas vias do discurso verbal e do intelecto, por conta da complexidade do fazer cênico, marcadamente pela presença, pelas subjetivações, no aqui e agora, ou seja, na experiência vivida de natureza efêmera. Evidentemente, a literatura, como qualquer experiência estética, provoca e amplia o universo imaginário do leitor e o seu processo de criação não segue uma lógica rígida e meramente intelectual; ao contrário, o/a escritor/a lida com um material sensível e existencial: suas memórias, seus valores e sua potência imaginativa são ativadas. A literatura (em sentido amplo, presente no teatro, no cinema e na novela), uma necessidade humana, conforme Antonio Candido nos provoca a pensá-la como um direito:

Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui como direito. (CANDIDO, 2011, p. 177).

O direito à literatura, à estesia e ao fabular é uma necessidade, assim como é o pleno exercício de recriação, de reinvenção e de ampliação das fronteiras artísticas. Produzir arte e refletir sobre ela é uma necessidade. Na interpretação de Jean Jacques Roubine, “[...] toda prática artística se desenvolve a partir de motivações teóricas implícitas ou explícitas. Ao mesmo tempo toda teoria se alimenta da prática por ela fundada” (ROUBINE, 2003, p. 9). Assim, quem faz teatro também faz pesquisa, afinal teoria e prática “[...] contribuem mutuamente para sua evolução e sua transformação” (ROUBINE, 2003, p. 9). Refletir e criar são processos complementares que se retroalimentam na experiência de sujeito.

O registro analítico da adaptação de *Nhô Guimarães* adotou uma atitude reflexiva sobre o processo de montagem teatral, apoiado na memória e em registros históricos, do mesmo modo em que conclama um rigor outro. E é a este propósito que apresentamos a escolha da abordagem metodológica e a sistematização dos resultados da investigação.

2 Metodologia da pesquisa

Ao definir o campo metodológico da pesquisa, optamos pela pesquisa qualitativa, com enfoque nas subjetividades dos sujeitos, mediante a escuta dos principais profissionais envolvidos na adaptação: o autor do romance (Aleilton

Fonseca), a atriz (Deusi Magalhães) e o diretor (Edinilson Motta Pará). Além disso, foi efetuada a revisão textual e imagética da obra teatral gravada, subsidiando a seleção de cenas analisadas.

Como não foi efetuado um registro escrito ou em audiovisual do processo de adaptação em si, foi necessária a constituição das memórias dos sujeitos do processo, favorecendo a composição dos procedimentos de levantamento, seleção e análise dos dados, a saber: a) apreciação estética criteriosa do registro em vídeo do espetáculo, analisando as peculiaridades da transposição da obra literária para o teatro; b) entrevistas com os sujeitos envolvidos a respeito da obra e do processo de adaptação do texto literário para o discurso cênico; c) análise do texto final da adaptação que foi digitalizado pelos integrantes do *Núcleo Criaturas Cênicas*.

Com vistas a recompor uma memória coletiva a respeito do processo artístico estudado, elaboramos as seguintes questões para as entrevistas com o escritor do texto: 1. Qual foi sua primeira impressão ao assistir à peça? 2. Como você enxergou possibilidades teatrais no livro? 3. Como enxergou o processo de transposição dos contos das páginas do livro para a linguagem teatral? 4. Você, como autor, visualiza a fisicalização da personagem fictício criado por você na criação da personagem do romance? 5. Qual a sua conclusão sobre a adaptação do seu texto para o teatro?

Já para o diretor e a atriz do espetáculo, foram efetuadas as seguintes perguntas: 1. Qual foi sua primeira impressão ao ler o livro *Nhô Guimarães*? 2. Como você enxergou possibilidades teatrais no livro? 3. Como foi o processo de transposição dos contos do livro para a linguagem teatral? 4. Quais foram as técnicas utilizadas para a criação da personagem? 5. Qual a sua conclusão ao final de todo processo? As respostas foram abordadas ao longo do artigo, iniciando pelo processo de definição do texto literário que seria adaptado para o teatro, para, em seguida, tratarmos dos resultados das entrevistas semiestruturadas, bem como a análise do processo de adaptação da literatura para o teatro, mediante a revisão imagética do espetáculo.

3 Reflexões sobre a escolha do texto literário

Partiremos da reflexão de que existem diferenças entre texto literário e texto dramático. Alguns textos literários despertam o leitor como campo de experiência, deleite, busca por aprofundamento de conhecimentos, bem como seu complemento de apreciação e compreensão das ideias. Aquele que lê imagina as personagens, os cenários, as descrições das paisagens; visita locais e conhece pessoas sem nunca ter estado lá ou conhecido fisicamente, realçando o “poder dessa construção, *enquanto construção*” (CÂNDIDO, 2011, p. 179, grifos do autor). Para entender melhor esse lugar de construção, destacamos a polissemia do texto literário, bem como o lugar de autonomia do leitor no contato com a obra literária, recorreremos a Regina Zilberman, ao afirmar que

[...] o leitor que decifra tudo, mas não pode impedir que parte de si mesmo comece a se integrar ao texto, o que relativiza para sempre os resultados de sua interpretação, abrindo, por conseguinte, espaço para novas e infindáveis perspectivas. (ZILBERMAN, 1988, *apud* MATE, 2010, p.89).

Assim, o receptor da obra literária é o ponto de chegada da escrita, mas não ponto final, pois as ideias contidas ganham sentidos e magnitudes subjetivas, sendo incapaz de ser mensurado, medido e categorizado. O ato de fruição entre o leitor e a obra, seja literária ou cênica, é imensurável.

Quando o texto entra em situação de ensaio, ele pode sofrer diversas mudanças, cortando, alongando, propondo cenas, ritmo, exercícios diversos, experimentando linguagens, textos que podem, inclusive, suprimir elementos demasiados do texto ou até mesmo a sua completa reescrita ou adaptação. Por tal razão, é importante assegurar que a representação cênica de um texto deve-se dar em um contexto de plena liberdade, embora nem sempre este clima harmonioso seja garantido no processo de criação cênica, o que não diminui a importância do papel de quem escreve o texto dramático. (CANDA, 2020, p. 28).

A escrita dramática para se concretizar precisa ser encenada (senão permanece como uma escrita literária e não como teatro) e utiliza, para isso, todos os elementos, que forem necessários, para realização teatral, sendo o mínimo, ator, espaço cênico e plateia.

Assim como o texto literário, o teatral também é passível de leitura, entretanto, o fenômeno teatral (que pressupõe a junção de público, atores e texto) caracteriza-se em linguagem, cujo acontecimento, aparentemente irrepetível, incide no tempo e no espaço. (MATE, 2010, p. 90).

Desse modo, a obra literária permite ao leitor “voltar” para rever algum trecho não muito claro ou descobrir algo que escapou de sua leitura, mas, no caso do texto encenado, essa possibilidade só é capaz de se realizar, se houver, uma nova apresentação ou gravação do espetáculo. E ainda, afirmamos que algumas obras dramáticas, antes de ser teatro, podem ser apreciadas como obras literárias. Mas o surgimento do interesse de uma adaptação para os palcos do universo rosiano, por parte do *Núcleo Criaturas Cênicas*, brotou de uma forma, talvez, às avessas.

O diretor artístico do grupo afirma que, ao perceber a riqueza cênica e literária de duas montagens de teatro, com base em textos de Guimarães Rosa (*Vau da Sarapalha*,⁴ do grupo Piollin da Paraíba, com direção de Luís Carlos Vasconcelos;

⁴ *Vau da Sarapalha*, estreou em 1992, em João Pessoa, com direção: Luiz Carlos Vasconcelos e no elenco, integrantes do Grupo Piollin: Escurinho, Everaldo Pontes, Nanego Lira, Servílio Holanda e Soia Lira.

e *Meu Tio, O Iauaretê*,⁵ com direção de Roberto Lage), foi despertada a necessidade de conhecer os contos que serviram de inspiração e apreciar mais de perto a obra de Guimarães Rosa. Fruto de anotações e de pesquisa, a obra do escritor mineiro resulta do contato vivo e dinâmico com culturas do interior do sertão, quando o autor costumava ir de casa em casa nos lugarejos – por muito tempo ele atuou como médico no interior de Minas Gerais – conhecendo de perto a vivência de mundo das pessoas, eternizando-as em forma de personagens, prosas e narrativas.

Ao utilizar e recriar termos regionais, ele inventava uma linguagem no limite entre a prosa e a poesia, com constantes mudanças de cadências, aliterações e símbolos, compondo um repertório poético consagrado na literatura brasileira. O universo de vida, de saberes, lendas, mitos do homem do sertão, mediante a leitura da obra de Guimarães Rosa, representava uma fonte constante de pesquisa e de buscas de temas para as encenações do *Núcleo Criaturas Cênicas*. E a possibilidade de usar um dos contos de Guimarães Rosa como base para uma nova montagem sempre foi almejada.

4 Resultados da pesquisa

A leitura do romance *Nhô Guimarães* chamou a atenção do grupo pela linguagem acessível, de rápida absorção, contendo elementos do cotidiano do povo sertanejo, não deixando de lado a comunicação verbal peculiar à obra de Guimarães Rosa. Mediante a leitura da obra, o universo literário de Aleilton Fonseca foi pesquisado, por meio da leitura de textos, contos e outros meios de conhecer e obter mais conhecimento sobre a sua produção e a trajetória do romance.⁶ Ao se referirem ao estilo da escrita de Aleilton Fonseca, as autoras Adna E. Couto dos Santos e Silvia La Regina afirmam que:

Nota-se que suas obras privilegiam as experiências da vida. Isso faz com que a escrita se aproxime mais do leitor. Essa característica permite uma forte interação entre o leitor e a obra, facilitando, conseqüentemente, o processo comunicativo que deve existir na leitura de textos, e conseqüentemente promove uma maior acessibilidade e interesse por parte de um grupo da população que não está ligado ao contexto acadêmico literário. (SANTOS; LA REGINA, 2014, p. 2).

A forma como o romance se apresenta transportou os integrantes do Núcleo Criaturas Cênicas para um universo do interior mineiro, de uma cultura brasileira

5 *Meu Tio, O Iauaretê* estreou em agosto de 1986 em São Paulo, com direção de Roberto Lage. No Elenco, Cacá Carvalho e Paulo Gorgulho.

6 O romance *Nhô Guimarães* surgiu primeiramente no formato de um conto, publicado em uma de suas obras intitulada como *Desterro dos Mortos*, em 2001, pela editora *Via Litterarum*, que teve mais duas edições, em 2010 e 2012. Ainda não satisfeito, Aleilton foi “aprimorando” o conto, para transformá-lo em uma novela. Ainda não satisfeito, trabalhou ainda mais na novela, até se tornar o romance lançado em 2006, pela Editora Bertrand Brasil.

rica, mas pouco apreciada pela população como um todo, tão lida na voz de Rosa, mas ainda pouco investigada do ponto de vista da espetacularidade cênica. O livro *Nhô Guimarães* apresenta a vivência de uma senhora octogenária que mora sozinha em um lugar distante no sertão e recebe a visita de um entranho. Em uma cadência de prosa, ela começa a contar histórias suas e do sertão, algumas líricas, outras, tenebrosas; algumas tristes, outras alegres, com uma linguagem que remetia diretamente aos escritos de Guimarães Rosa. O romance *Nhô Guimarães* tem suas raízes na literatura rosiana, como o próprio título se remete ao autor mineiro, confirmados por estudos na área de literatura:

Partindo de registros sobre as viagens de Guimarães Rosa pelo sertão, o autor ficcionaliza essas anotações e as apresenta em meio às recordações de uma velha senhora, numa prosa bem ao estilo rosiano, no aconchego de uma humilde casa sertaneja, ao sabor da água fresca “do pote de barro” e do café coado na hora, um contexto tipicamente sertanejo, inclusive citando aspectos climáticos que caracterizam o sertão. (SANTOS e LA REGINA, 2014, p. 5).

Com a definição do romance, composto por contos que podem ser lidos de forma independente ou integrada, passamos a investigar os caminhos de adaptação para o teatro. Apresentaremos três condutores metodológicos da adaptação do texto literário *Nhô Guimarães* para o teatro: itinerários de pesquisa e concepção cênica; o processo de criação e montagem teatral; Resultados da adaptação do texto *Nhô Guimarães* para o teatro.

4.1 Itinerários de pesquisa e concepção cênica

Absorvidos pela leitura do romance, o diretor e a atriz decidiram pelo monólogo, para a adaptação, após conversas e interpretações dos contos do romance. Ao perguntar à atriz, em entrevista, sobre o impacto da sua primeira leitura do romance, ela relata:

O que me chamou atenção de imediato foi a personagem anciã, plena de nuances, também me remetia a minha avó e a um tio meu que era contador de causos. Gostei muito da estrutura em contos do romance, porque para adaptar ficava orgânico, pudemos juntar três contos num só, para deixar a narrativa dramática mais coesa. Me encantei com a personagem e com a temática rosiana. (MAGALHÃES, 2021, entrevista)

O primeiro passo foi a reescrita do texto em uma única narrativa apresentada pela anciã, que facilmente remetia a memórias pessoais e afetivas dos profissionais envolvidos, conforme também destaca Edinilson Motta Pará, o diretor do espetáculo: “A organicidade da protagonista remetia, tanto a mim quanto a Deusi, a alguém que a gente já conhecia, no caso dela a avó e a um tio, no meu caso, a minha avó

materna” (PARÁ, 2021, entrevista). Segundo o diretor, essa assimilação da personagem a um universo próximo facilitaria muito a transposição para os palcos. Tal fato é corroborado pela pesquisadora Adna Evangelista Couto dos Santos:

A narradora está sempre unindo os relatos, as histórias, os fatos, as imagens a fim de manter o encadeamento da narrativa atrelado ao espaço do sertão como um lugar de representações políticas, sociais, culturais e linguísticas, que ampliam a percepção do leitor e possibilitam interpretações diversas sobre o tema. Nesse sentido, além do texto do livro, Nhô Guimarães foi inspiração para uma peça de teatro, que recebeu o mesmo título do romance. (SANTOS, 2018, p. 49).

A autora, ao analisar o romance *Nhô Guimarães*, cita a montagem para o teatro. Cabe salientar que um processo criativo de adaptação não significa apenas se apropriar do texto, memorizar, criar ações e encenar para um público. Durante o processo de criação, existem percalços, dúvidas, soluções cênicas que precisavam ser confrontados. Escutar os envolvidos na montagem cênica representa um caminho significativo para estimular a produção intelectual no campo das artes. Assim, ao perguntar ao autor do romance sobre as possibilidades teatrais que ele vislumbra no livro, responde:

Ao ler o romance, já editado, vislumbrei suas possibilidades na tela, com passagens que seguramente dão um bom filme. Mais adiante, comecei a perceber que a história central, a trajetória da personagem principal, a narradora, mostrava um grande potencial para o palco, talvez num monólogo que reunisse, em torno do núcleo narrativo, algumas narrativas mais significativas da cultura popular sertaneja. De fato, a peça trabalhou com essa lógica, o que deu uma perfeita circularidade à narrativa. (FONSECA, 2021, entrevista).

Segundo o grupo, o autor do romance, ao ouvir a proposta de adaptação, se mostrou surpreso e comentou que, quando escreveu esse livro, viu que existia uma carga dramática e o ofereceu para alguns diretores e dramaturgos, porém sem sucesso. Quando lançaram a proposta, imediatamente a ideia foi acatada por ele, autorizando a adaptação para o teatro.

O ponto de partida foi a criação de uma estrutura de texto para a encenação, cujas “memórias da idosa senhora são o fio condutor da narrativa” (SANTOS; LA REGINA, 2014, p. 6). Adaptar esse texto para o teatro não se constituiu em uma tarefa simples, pois o ato cênico reivindicava uma reestruturação antes mesmo de representá-lo com o corpo e a voz da atriz; isto porque foi lançado o desafio de abordar vários dos 36 contos em uma mesma narrativa, sem fragmentos, assumindo que “Nhô Guimarães não é uma narrativa linear de uma história de vida, mas uma história de vida intercalada das histórias de outras vidas, entrecruzadas nas veredas do viver, do lembrar, do rememorar”. (SANTOS; LA REGINA, 2014, p. 6),

mas também selecionando imagens e fragmentos, fazendo, portanto, a lapidação de cenas e suas transições.

Era preciso criar uma partitura dramatúrgica de forma a estabelecer uma certa linearidade à história que seria apresentada, para somente então, ganhar vida, por meio da estimulação do imaginário, com base em exercícios, técnicas e experimentos cênicos. No livro, os contos são divididos em histórias que a personagem ouviu e histórias de sua vida. E para criar um discurso linear na cena, era preciso ter um tema que integrasse os contos no espetáculo que, segundo o diretor do espetáculo, seria a solidão:

Ao reler o texto dramático digitalizado a partir da encenação e rever as gravações em vídeo, diante de uma enorme variante de temas abordados nos contos, notei que o tema da solidão era recorrente, que tínhamos investido em uma atmosfera cênica que remetesse a este estado de alma. (PARÁ, 2021, entrevista).

Na adaptação para o teatro, um dos caminhos foi apostar na solidão do ator em um monólogo, por ser um processo interno, vivido, silencioso, mas remexido e rememorado pela personagem. A solidão se torna aspecto expressivo na obra final, por ter sido o fio condutor da montagem, embora, alguns estudiosos afirmem que a vingança, tema recorrente no universo sertanejo, é o que predomina no romance *Nhô Guimarães*.

Em muitos casos contados pela narradora sertaneja, a apropriação da vingança é de suma relevância para a construção da narrativa e, mais ainda, para a concretização e o desfecho de várias histórias. A vingança sendo ela, a própria vindita, configura-se como o cumprimento legítimo de uma promessa que tem o valor de lei para os sujeitos deste contexto. Mas uma lei que, antes de tudo, é cultural, e não, institucional e individualista. (ROCHA; DIAS, 2012, p. 291).

Apesar de ser possível notar em pelo menos cinco histórias a presença de temas que relatam revanches, pagamentos de rixas ou vingança, identificamos que no espetáculo *Nhô Guimarães*, a solidão e a saudade da presença de alguém que jamais retornaria se constituíram como sentimentos significativos à proposta de montagem cênica, demarcadas em fatos como “[...] a amizade da personagem octogenária e do seu falecido marido com Nhô Guimarães e a esperança que ela tem de poder encontrar, ao menos uma última vez, o filho que se perdera na cidade e também o amigo Nhô Guimarães” (SANTOS, 2012, p. 67- 68).

De fato, o tema isolamento aparecia nos contos de forma muito cíclica e recorrente, por isso, o texto adaptado, de vez em quando, recorre às perdas da personagem e aos seus momentos de solidão: o filho que quase morre precocemente, o marido que morre de malária, o fato de morar sozinha em um lugar isolado no

sertão, um visitante que aparece após longas horas de estrada a esmo, dentre outras passagens de recordações lembranças expressas no corpo e na voz da personagem.

Além da decupagem do texto, transformando-os em atos e cenas, foi necessário contar com o conhecimento dos diversos elementos do fazer teatral: cenografia, iluminação, direção de elenco, sonoplastia, entre outros, para se estabelecer um diálogo entre a direção artística e outros profissionais. Segundo Gláucio Machado, é de suma importância o vasto conhecimento na formação intelectual do diretor teatral, porque:

Entre outras tarefas, a direção teatral inclui a tarefa de mobilizar e reapropriar um conjunto de recursos expressivos através dos atores, indumentária, cenografia e elementos sonoros, entre outros, para solucionar com pertinência e eficácia uma série de situações do cotidiano do processo de ensaios por meio de estratégias do diretor (MACHADO, 2017, p. 126).

Influenciado pela leitura de uma dissertação de mestrado de Daniel Martins Alves Pereira,⁷ o diretor Edinilson Motta Pará afirma ter encontrado um caminho para desenvolver a encenação da peça *Nhô Guimarães*, tendo como referências as pesquisas sobre o teatro do irlandês Samuel Beckett.⁸ Na dissertação de Daniel Pereira é apresentado um paralelo entre obra de Beckett, principalmente ao que remete a personagens solitários, que contam histórias como forma de fazer o tempo passar. Com isso, o diretor refletiu que poderia fazer uma adaptação de *Guimarães Rosa* com o ritmo *beckettiano*, inspirado em uma cenografia do vazio, na busca do sentido das ações e das palavras em um estado de isolamento. Segundo Célia Berrettine, as personagens de Beckett se revelam:

[...] sem família, sem vínculos com a sociedade, sem nome (a partir de um determinado momento), seus seres solitários procuram vencer o isolamento em que vivem, apegando-se à palavra; falam todo o tempo, para preencherem o vazio da existência, tentando vencer a solidão (BERRETTINE, 2004, p. 14-15).

Tais atos são justificados pelo fato da palavra falada dar sentido à experiência, bem como por proporcionar um estado menos solitário, como se alguém estivesse a escutar, uma vez que “contar histórias, criar seres de ficção, poder ser outros, é um recurso para sentir-se acompanhado. E isso, desde os romances iniciais até o final da obra beckettiana” (BERRETTINE, 2004, p. 16). Assim, ao rever o texto da peça *Nhô Guimarães*, vislumbramos uma personagem octogenária sem nome (as personagens *beckettianas*, em sua maioria, são velhos e sem identificação), um ser

7 PEREIRA, Daniel. *Fragments de um discurso Absurdo: O Diálogo entre Esperando Godot, de Samuel Beckett e “Sarapalha”, de João Guimarães Rosa*, da Universidade Estadual de Londrina, de 2005.

8 Samuel Beckett (1906 – 1989) foi um escritor e dramaturgo irlandês, um dos expoentes do chamado *Teatro do Absurdo*, que entre outras questões, buscava entender o real propósito do ser humano no pós-guerra no século XIX.

que convive com a solidão, desde a partida de seu filho para a cidade grande e a morte de seu marido, Manu. Ela aguarda o possível retorno do filho ou a ocasião de se unir com o marido “em outra vida”. Eis um trecho do texto adaptado, transportado para a obra teatral, que mostra essa relação:

Naquela noite senti que ele se amofinava, seus olhos foram se deslembrando, adormeceram solenes, fecharam para o sono dos justos, na hora mesma de sua derradeira viagem. Velei seus últimos suspiros, contrita, conformada. E tudo se consumou. Chorei muito, por todos os cantos, minhas lágrimas banhavam meu rosto e se encontravam na boca, trazendo o sal de minha dor, dia após dia. Manú... se foi... Aceitei minha sina. Tratei de conservar sua imagem de homem vivo, trabalhador e companheiro. É como se ele estivesse sempre por perto, ali na horta, na estrada; é como se daqui a pouco fosse chegando pra tomar um café, beber água ou um trago, contar um causo. (NHÔ GUIMARÃES, texto digitado da encenação, 2009, p. 20).

A personagem confunde um visitante com um certo Nhô Guimarães, amigo do falecido esposo, passando a contar histórias como medida de preencher o vazio, além de inventar ou confirmar a presença de um visitante, sendo que na encenação esse visitante é representado pelo espectador. Segundo a atriz Deusi Magalhães, o conhecimento de quem seria o interlocutor desse monólogo foi importante para a adaptação, pois:

O romance de Aleilton é muito bem estruturado, é poético, e conta uma estória maravilhosa, assim que acabei de ler já tinha imagens fortes na minha cabeça, bem como achava perfeito para encenação teatral, um final surpreendente, apenas precisávamos reorganizar para enfatizar a dramaticidade, formatar para a linguagem teatral. (MAGALHÃES, 2021, entrevista).

As imagens fortes citadas pela atriz surgiram das leituras repetidas dos contos do romance e da elaboração do espaço cênico com a utilização de poucos elementos que se transformam em outros objetos. Para acompanhar a encenação e as mudanças de nuances das cenas, o cenário foi se decompondo em outros ambientes de características também mínimas emolduradas pelo gesto corporal e simbólico produzido pela interpretação da atriz. Dessa forma, um fogão a lenha se transforma, no transcorrer da peça, em um baú de roupas e artefatos diversos; uma mesa se dobra e vira um oratório, banquinhos flexíveis se transforma em cercas e jardins do quintal; e caixas de madeira viram uma sepultura. Esse ambiente minimalista leva-nos a retomar os estudos de Berrettine, ao afirmar o quanto Beckett propôs espaços físicos vazios aliando a momentos de “vazios” sonoros – silêncios, alternando narrativas e pausas longas.

Beckett, *o dramaturgo da palavra* – palavra banal e derrisória, muitas vezes –, é também, e sobretudo, *o dramaturgo do silêncio*. Empregado em diferentes dosagens e com diferentes matizes, é o silêncio um importante ingrediente em sua obra. Se é predominante nas pantomimas – o que é óbvio –, notável é ainda o seu emprego em outras peças, vindo indicado por *travessões*, quando não por rubricas, mediante os termos *pausa, um tempo, em tempo longo, um longo silêncio*, ou simplesmente *silêncio* (BERRETTINE, 2004, p. 104).

Para o diretor do espetáculo, foi importante criar momentos de “silêncios” na encenação para se compor uma dinâmica mais eficiente, por parte do espectador, ao acompanhar o desenrolar dos relatos. Os silêncios e as pausas representam os momentos de reflexões da personagem, marcadamente pelo respiro mental ou um suspiro de tristeza, sem lugar para a palavra para traduzir tal sentimento. Eis um trecho da peça em que a protagonista relata a saudade do filho que foi para a cidade grande:

Cidade Grande é assim encanta, enreda e prende a pessoa em suas entranhas. Filhos da gente pra lá se vão, nunca mais voltam, às vezes, só nas festas. Viram outro tipo de pessoa. Muitos vivem e se acabam por lá mesmo, tiram os parentes da memória. O Sr. é de lá? Ou foi desses que se bandeou? O que traz o sr. a neste fim de mundo? (*A velha senta em um dos banquinhos ao lado da cerca de flores. Puxa um cachimbo do bolso, acende-o e enquanto fala solta fumaças no ar observando o desenho formado por ela*). A cidade arrebatou nosso único filho. Era um menino traquino, buliçoso, um pouco avoadado, mas cumpridor de seus afazeres, ajudava o pai nas labutas miúdas. (NHÔ GUIMARÃES, texto digitado da encenação, 2009, p. 11-12).

Outra característica da montagem foi a ausência de música gravada. Os elementos sonoros musicais se resumem a duas estratégias específicas: a presença de um instrumento musical tocado pela atriz – uma sanfona de oito baixos que pontua a abertura e o findar da peça; e, em outros momentos, a protagonista entoava cantos religiosos e populares (à capela) de domínio público, enquanto desenvolve ações. Em outras ocasiões, surgem sons da natureza gravados como galinhas, grilos e trote de cavalos, como forma de criar uma ambientação sonora para a encenação. Um trecho do texto adaptado revela essas intenções na encenação:

O moço pegou trilha boa, não foi? Por aqui mesmo não passava a trilha certa, só pelos arredores. De longe se avistava a boiada, como um rio se arrastando na terra. De cá a gente via poeira, chifreria de gado, uns peões a cavalo, tocando aboios pro gado não dispersar. Era por lá a passagem. Vez por outra um aboio vinha manejar no nosso terreiro. (*Sons de boiadas e cavalos*). (NHÔ GUIMARÃES, texto digitado da encenação, 2008, p. 9).

Como dito, o teatro do irlandês Beckett é permeado pelos temas de solidão e morte; geralmente seus cenários são minimalistas e as personagens, para

driblarem os momentos de isolamentos, deixam-se levar pelas narrativas de outros. O depoimento do diretor do espetáculo articula as reflexões a respeito de sua concepção cênica:

Reconheço que não posso rotular o resultado final da adaptação do romance Nhô Guimarães como um produto *beckettiano*, mas, posso afirmar, que ao rever e buscar elementos que estiveram presentes no processo, a influência do tema da solidão e o sentimento de perda foram decisivos para a criação de uma dramaturgia, criada a partir de contos, tivesse um elemento de alinhavo. (PARÁ, 2021, entrevista).

Contudo, a adaptação para teatro não se deu apenas no campo dramatúrgico, mas também na composição dos elementos físicos de construção da personagem e da montagem teatral propriamente dita. A dramaturgia e a encenação foram criadas concomitantemente, como veremos nas explicações a seguir, a respeito do processo criativo de encenação.

4.2 O processo de criação e montagem teatral

Segundo o diretor e a atriz, enquanto estudavam os contos, criavam o corpo e voz da personagem e utilizavam os textos na cena, surgiu um empasse: o texto tinha um formato feito para ser lido e não encenado; era, portanto, literatura; no palco, soava falso. Então, começaram a trabalhar com leituras repetidas vezes do conto escolhido, um por ensaio; faziam improvisações a partir da leitura, depois a atriz escrevia o que ficava de lembrança da improvisação, descartando o excesso de mecanismos da linguagem literária e deixando a essência do texto na memória da personagem. Decidiram investir no que ela lembrava para contar do que na memorização do texto literário; em seguida, recriavam as cenas a partir deste novo texto. A atriz relembra como foi esse processo:

Chegamos à conclusão de que o processo de criação partiria da personagem. Começamos construindo essa personagem com várias improvisações para compor o corpo, a voz, os trejeitos dessa anciã. Já com a personagem criada começamos a improvisação utilizando cada conto, para tirar a essência, o mote principal de cada conto. Aí tinha tarefa de casa, reescrever o conto de forma sucinta, trazendo até o mote de outro conto que coubesse neste primeiro. Já com ele escrito, voltava para a cena com ele decorado, novamente tornava a reescrevê-lo, aparando arestas desnecessárias, que o olhar do diretor percebia ao encená-la, ou mesmo eu como atriz percebia que não funcionava, assim seguiu-se sucessivamente por meses, até a formatação final do texto dramático e da encenação da peça. (MAGALHÃES, 2021, entrevista).

Nesse processo coletivo de criação em teatro, a obra vai se compondo à medida em que se experimenta, errando, descobrindo acasos, dando corpo à poesia

do texto. Ainda assim, até o momento, o texto continuava a ser literário, por isso “buscamos a teatralidade que a narrativa solicitava” (PARÁ, 2021, entrevista). Assumindo uma via de construção da personagem, o grupo desenvolveu ações físicas e sensoriais, para expressar vontades e motivações interiores. Realizaram uma série de exercícios técnicos que conduzissem a modos de interpretação do ator na identificação de particularidades físicas, sociais e psicológicas para a personagem em construção, optando por técnicas psicofísicas e irradiação e dilatação, desenvolvidas por Michael Chekhov, discípulo do russo Constantin Stanislavski,⁹ que propõe:

Mediante os exercícios psicofísicos sugeridos, o ator pode aumentar seu vigor interior, desenvolver suas aptidões para irradiar e receber, adquirir um sutil sentido de forma, enriquecer seus sentimentos de liberdade, desenvoltura, calma e beleza, vivenciar o significado do seu interior e aprender a ver as coisas e os processos em sua integridade. (CHEKHOV, 1996, p. 23).

Com base nessas técnicas, foram desenvolvidos exercícios sensoriais e físicos que permitissem a elaboração de uma personagem, com corpo e voz de uma senhora octogenária, cujas ações refletissem o passado revisitado em sua memória. A atriz apresentou elementos do sertão mineiro, de suas origens, e o diretor, do interior da Bahia. Atividades com terra e galhos secos, por exemplo, auxiliaram a descoberta do sentir a textura, o cheiro, as memórias sensoriais que pudessem compor a atmosfera das lembranças da personagem. Outro estímulo se deu na criação de ações físicas, como o gesto de coar café que se incorporou à cena: aos visitantes (público) era servido um café coado na hora; o cheiro do café envolvia os espectadores, levando-os às memórias de afeto, de magia do interior e da intimidade, compondo uma atmosfera de acolhimento e de retorno à infância. Outra ação física era comer bolinhos de feijão amassados com as mãos, memória da infância do diretor da peça de sua mãe dando-lhe bolinhos à boca (também incorporado à encenação). Em cena, a personagem idosa oferece a uma pessoa da plateia um bolinho de feijão amassado com farinha, como quem alimenta um filho.

Nesse processo de provocação da memória emotiva, os contos eram selecionados e experimentados como ações cênicas que, aliadas ao texto poético, lírico e de pujante potência estética, resultou em uma obra artística original. Ao dar vida ao texto e, ao notar a leitura da cena como experiência efêmera, a atriz endossou a capacidade de despertar a sensibilidade e a memória afetiva dos espectadores, como também de seus fazedores: “[...] tenho muito orgulho desse trabalho, muito prazer em fazê-lo, muita alegria do cruzamento entre linguagens. O processo

9 Constantin Stanislavski (1863 – 1938) foi um dos maiores encenadores do início do século XIX. Um dos reformadores do teatro ocidental. Desenvolveu técnicas, entre outras, de construção de personagens com base na memória emotiva e ações físicas pessoais dos atores.

todo foi muito rico, muitos aprendizados, muita admiração por nossa cultura”. (MAGALHÃES, 2021, entrevista).

Além do texto, os demais elementos de encenação¹⁰ – o figurino, adereços, cenário, trilha sonora, iluminação – traduziram o vazio da personagem, criando a estrutura de representação de sua tristeza e solidão. Foi proposto um cenário enxuto, minimalista, em que todos os elementos em cena fossem manipulados pela personagem, tornando-se um espetáculo em que o espectador pudesse ver mudanças de cenário e adereços, a cada momento, executadas pela atriz, como se observa na rubrica sobre o ambiente cênico:

A luz em crescimento vai revelando o cenário: uma reprodução minimalista de um pequeno casebre no sertão brasileiro, com painéis presos por cordas representando paredes rústicas preso nelas se encontra um velho candeeiro, uma muda de roupa e um velho chapéu; a esquerda um fogão a lenha; no centro, uma mesinha dobrável com um arranjo de flor; à esquerda e no centro dois banquinhos dobráveis de madeira; o chão coberto por uma superfície barrenta. (NHÔ GUIMARÃES, 2009, p. 3).

Considerando todos esses elementos importantes para uma encenação, os estudos de Pupo realçam a natureza do trabalho educativo em teatro, afirmando a sua complexidade, uma vez que

A atividade teatral é vista como um sistema de significação com múltiplos códigos – gestualidade, cenário, figurino, iluminação [...]. A representação é constituída por um conjunto de sistemas de signos que só adquirem significado uns em relação aos outros. (PUPO, 2005, p. 1).

Cada código foi detalhadamente discutido em diálogo entre diretor e os profissionais da área, sendo testadas e experimentadas a partir da segunda metade do processo de criação.

4.3 Resultados da adaptação do texto Nhô Guimarães para o teatro

Após narrar o processo de concepção cênica e de investigação dos elementos para a adaptação do texto para o teatro, deu-se o início à série de ensaios e treinamentos, até chegar à composição plástica da cena, quando, na data proposta, foi realizada uma apresentação para o autor do romance Aleilton Fonseca e alguns convidados. Na primeira apreciação do espetáculo, o escritor se mostrou surpreso e afirmou que não esperava que o resultado seria tão diferente do que ele imaginava, afirmando:

10 Com recursos próprios do grupo, foram confeccionados cenários, figurinos e adereços. A concepção do cenário e figurino ficou por conta de Hamilton Lima e cenotecnia de Haroldo Garay. A iluminação foi criada pelo diretor, com apoio Valter Bispo e operação de Leandro dos Reis e a trilha sonora foi criada e coletada por Edinilson Motta Pará e Deusi Magalhães.

Minha primeira impressão ao assistir à peça foi de um **estranhamento encantado**. Era uma outra coisa: para além das palavras havia as cenas, corpo, voz, trajes, luzes...e era a mesma história que ganhava vida e cor no palco. Foi uma sensação forte e contínua, com a qual só me acostumei depois de assistir à peça umas dez vezes. (FONSECA, 2021, entrevista).

Aleilton Fonseca, ao revelar o seu ‘estranhamento encantado’ ao assistir ao espetáculo adaptado do seu texto, reforçou a premissa de que as artes em questão – a literatura e o teatro – apresentam naturezas diferentes tanto em termos de sua linguagem, quanto em seu processo de produção até o resultado final. Isso fica nítido no trecho do escritor “Era uma outra coisa: para além das palavras havia as cenas, corpo, voz, trajes, luzes”; e era, de fato, outra arte, fruto de outra experiência, não sendo, portanto, uma mera transposição do texto para a cena; consolidava-se um produto dinâmico, flexível e efêmero. Era teatro!

O texto – um dos elementos utilizados na encenação – se transformava em cena, ou como disse o autor em entrevista “ganhava vida e cor no palco”. O lugar do estranhamento de ver um texto não apenas íntimo, mas também estar no lugar de criador que conhece o texto desde a sua gênese, causou um choque inicial, talvez por almejar uma tradução fiel do seu imaginário criado e compartilhado. Confrontava-se ali o lugar do escritor e espectador, como também do seu horizonte de expectativas e a realidade cênica recriada por outros fazedores ali representada.

Tal situação oportuniza-nos a refletir sobre a experiência estética vivida pelo autor, ao afirmar que “[...] só me acostumei depois de assistir à peça umas dez vezes”. Essas epifanias do processo de adaptação da literatura para o teatro enriquecem o entendimento a respeito do espetáculo em si e do contato direto e imediato com o espectador, não mais distante e diante de um livro impresso, mas perante um objeto móvel e ativo, que é o teatro, como destaca o autor do texto original:

Romance, filme, peça teatral – são meios estéticos para dar corpo a uma história. Cada um tem sua técnica, sua linguagem, seu formato. Ou seja, cada um tem seu modo próprio de mobilizar os elementos que compõem a história. Por isso vale a pena transpor enredo e personagens, levando-os do formato escrito para a encenação. São experiências estéticas diferentes e complementares, porque expandem os sentidos da história e comunicam suas diferentes nuances ao leitor/espectador (FONSECA, 2021, entrevista).

Com base nesse depoimento, destacamos a relevância do diálogo entre o autor do texto e o grupo de teatro – no caso, o diretor e a atriz – no ato de adaptação. Refletir sobre as nuances e os sentimentos que atravessaram a experiência estética é, sem dúvida, uma oportunidade para pensarmos a experiência em arte, em seu sentido mais pleno e vigoroso, levando-nos a uma mudança de estados de sensibilidade, ora de encantamento, pavor, revolta, estranhamento etc. No caso da adaptação de Nhô Guimarães para o teatro, ao perguntar a Aleilton Fonseca

como via a personagem de seu livro no palco, aparece novamente o sentimento de estranhamento, conforme nota-se no depoimento a seguir:

Ao ver a personagem-narradora viva no palco, tive um estranhamento. E daí começou em um processo de reconhecimento e adaptação, de modo que a personagem teatral assumiu o lugar da projeção mental que eu tinha da personagem do romance. Hoje, ao ler o romance, visualizo a personagem do teatro. (FONSECA, 2021, entrevista).

É interessante notar essa apreensão do autor que imaginou, inicialmente, uma personagem e que hoje a contempla com outros olhos impregnados pela encenação, por já ser, de fato, outra obra. Isso nos sugere que a tradução nunca é completa, e principalmente ao que tange à realização cênica a completude da obra deriva de vários fatores que é subjetivada a cada nova apresentação. Por outro lado, a personagem, ao ganhar voz, corpo e vida, é reinventada, a ponto de substituir a imagem produzida pelo escritor, sob outra tonalidade de voz, de cor, de dinâmica, enfim, de encenação: “[...] a personagem teatral assumiu o lugar da projeção mental que eu tinha da personagem do romance. Hoje, ao ler o romance, visualizo a personagem do teatro” (FONSECA, 2021, entrevista). Ele estava diante de outra obra que agregava e transformava a sua em outro resultado artístico, demonstrando o quanto o campo da experiência em artes é vasto, diversificado, versátil e precisa ser assegurado como exercício de direito à liberdade à expressão e à criação.

Não obstante o estranhamento inicial, afirmamos que o depoimento do autor, na ocasião do que chamamos de apresentação-teste, provocou uma sensação no grupo, de que o caminho estava sendo trilhado com êxito e sensibilidade, apesar do estranhamento inicial do autor. Em conversa entre Aleilton Fonseca e o *Núcleo Criaturas Cênicas*, sobre o espetáculo em construção, o escritor propôs ajustes no texto, sendo acatado prontamente, com a inserção de mais um trecho poético que teria sido, a princípio, excluído da montagem. Esse fato é lembrado pela atriz desta forma:

Ele sentiu falta de uma passagem extremamente importante e linda, que prontamente incorporamos na adaptação e que foi fundamental. A conclusão é que conseguimos fazer um belo monólogo de uma hora e vinte minutos e que as pessoas não percebiam que tinha esse tempo todo, quando perguntadas achavam que tinha apenas 45 minutos. (MAGALHÃES, 2021, entrevista).

Segue o trecho do romance que foi incluído na peça a pedido de Aleilton Fonseca:

A natureza sabe ser bonita, e tudo isso pertence aos olhos da gente!
Nhô Guimarães aprendia e ensinava coisas de espantar.

-Escutem, estão sentindo os barulhinhos da mata? Isso é a vida acontecendo desde que existe o mundo! A gente faz parte deste mistério mesmo sem saber os segredos!

-Tão ouvindo esta zoadas das águas deslizando nas pedras? Isso é um rio cochichando uns versos!

-Tão ouvindo as águas soltas entre os dedos das montanhas? Isso é uma canção de só existir! Há uma certa hora, no meio da noite, em que a água dorme, todas as águas dormem; no rio, na lagoa, no açude, nos brejos, nos olhos d'água e até nos grotões profundos. E quem ficar a noite inteira acordado na barranca, a de ouvir a cachoeira parar o choro e a queda, por que a água foi dormir! (NHÔ GUIMARÃES, texto digitado da encenação, 2015, p.11).

A cena foi criada após releituras e reflexões sobre o “novo” trecho, ensaiado e inserido na montagem. A atriz ressalta um dos resultados do trabalho cênico da adaptação de um texto não-dramatúrgico, para o teatro, a dimensão do tempo da apresentação. O depoimento, a seguir, de Aleilton Fonseca demonstra a sua percepção sobre o trabalho de adaptação e de montagem cênica, ao endossar que:

Eu percebo que houve um cuidadoso trabalho de laboratório e de experimentação. A adaptação das personagens, das falas, do sotaque, dos gestos, dos textos – tudo isso é um processo de recriação que aproveita muito da lógica da personagem, das entrelinhas do romance, do conhecimento de suas raízes culturais. Considero que esse trabalho de pesquisa foi necessário e foi muito bem sucedido (FONSECA, 2021, entrevista).

Depois de encenada e com ajustes feitos por sugestão do autor do romance, o espetáculo participou de uma série de apresentações em teatros para públicos diversos. Foi apresentado em festivais e mostras nacionais de teatro e de feiras literárias, além da realização de rodas de conversa presenciais e transmissões online, em tempos de pandemia.¹¹ O diretor do espetáculo também apresenta o seu testemunho afirmando que:

Avalio que, ao rever a montagem e adaptação de Nhô Guimarães em outros tempos e com olhares diversos me surpreendeu, principalmente pelo fato de que nesta pesquisa eu mesmo ter sido um dos principais sujeitos da adaptação. Isso levou-me a rememorar e analisar o meu fazer teatral. (PARÁ, 2021, entrevista).

11 Nhô Guimarães foi a uma das montagens vencedoras do Programa BNB Cultural/2008. No ano seguinte esteve em cartaz no Teatro do SESI-Rio Vermelho por dois meses, agosto e setembro. Ainda em 2009 excursionou para as cidades do sertão da Bahia: Uauá, Senhor do Bonfim, Canudos, Euclides da Cunha, Feira de Santana e Conceição do Coité. Em 2010 o Núcleo Criaturas Cênicas realizou o projeto Mostra de Repertório: 3 x Criaturas Cênicas, vencedor do Prêmio Funarte Myriam Muniz 2008, que consistiu na apresentação das peças: *Escorial*; *A Pedra do Meio Dia ou Artur e Isadora* e *Nhô Guimarães*, nos meses de abril e maio em diversos teatros em Salvador. Em 2011, foi convidado para participar da Feira Literária da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS. Em 2015, do II Festival Itinerante de Teatro Latino-americano ÂMBAR – FITLÂ. Em março de 2021, durante a pandemia do Corona vírus, Aleilton Fonseca, Deusi Magalhães e Edilson Motta Para participaram de uma *live* falando sobre a adaptação teatral de *Nhô Guimarães*, um dos eventos do Festival SSA Adapta!.

Para a atriz, Deusi Magalhães, a experiência de adaptar o texto é colocada da seguinte forma:

Conseguimos levar a literatura para os palcos de forma muito digna, trazendo toda beleza desse romance. Cada apresentação foi muito gratificante, as pessoas emocionadas e encantadas com a mítica, a riqueza, a beleza do nosso sertão. (MAGALHÃES, 2021, entrevista).

Por fim, os depoimentos coletados por meio de entrevistas endossam a satisfação e o êxito de criação do espetáculo, emocionando espectadores na encenação, pela sua beleza, ritmo e tom poético do texto e da ambientação cênica.

5 Considerações finais

Concluimos essa escrita reiterando o pensamento referente à importância do processo de adaptação de uma linguagem artística em outra como um ato necessário à criação em artes. Adaptar não é apropriar-se de determinada obra, tampouco simplesmente discorrer com ela. Não é tributar essa obra como fato absoluto, uma obra final, mas abrir campos dialógicos a novas criações, colocando-a em circulação, em contato direto com o público, expandindo-a. Adaptar é, também, um ato cercado de emaranhados e um ato essencialmente criativo.

Os depoimentos obtidos por meio de entrevistas salientam que a experiência de adaptação de uma linguagem artística para outra é um ato criativo em si mesmo, já é, em si, outra obra de arte. Considerando tal consigna e mediante a análise de todo o processo cênico, por meio das verbalizações do autor do texto, da atriz e do diretor do espetáculo, sistematizamos algumas reflexões produzidas na investigação: a) a natureza de um processo de adaptação cênica exige a composição dos elementos próprios da outra linguagem a ser adaptada; no nosso caso, o teatro; b) os sentimentos de expectativas: encanto *versus* estranhamento durante a recriação do autor levam-nos a compreender que o espetáculo encenado não é uma mera tradução de linguagem, mas uma reconstrução autônoma e criativa; c) a ampliação das fronteiras artísticas como base para novas criações.

O texto, na cena, está condicionado aos elementos teatrais, como a interpretação do ator, iluminação, cênica, cenário, figurino, sonoplastia e não somente a signos literários. Nota-se que esse texto já não é um produto da literatura, uma vez que a sua encenação envolve uma ressignificação semiótica e o surgimento de um novo produto artístico: A peça teatral Nhô Guimarães. Esperamos que o presente texto contribua para provocar reflexões e estimular ideias, ações e projetos de pesquisadores e criadores do teatro e da literatura que desejem abrir o diálogo com uma obra artística já consolidada.

NHÔ GUIMARÃES: REFLECTIONS ABOUT THE ADAPTATION PROCESS FROM LITERATURE TO THEATRE

Abstract: Reflecting about the literary text adaptation process to a theatrical work is the article primary scope, through the creative trajectory reconstitution of the Nhô Guimarães text, written by Aleilton Fonseca, an author from Bahia, to theatrical montage by the Núcleo Criaturas Cênicas, a theatre group from the city of Salvador, at Bahia. For that, the investigation assumes the qualitative research as a methodological horizon, focusing on the subject's subjectivities, starting from the listening of the main professionals involved in the adaptation: the novel's author and the play's actress and director. Some interviews partial results reveal that the experience of adapting from an artistic language to another is a creative act in itself and an another work of art, empirically demonstrating. The text aims to provoke reflection and ideas and stimulate actions and projects by researchers and theatre and literature creators who wish to open a dialogue between an already constructed work, creating another.

Keywords: Literature; Theatre; Adaptation.

Referências

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2001.

BERRETINNI, Célia. *Samuel Beckett: Um Escritor Plural*. São Paulo. Perspectiva, 2004.

CANDA, Cilene Nascimento. *Ensino de teatro: fundamentos e didática*. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: Vários escritos. 5ª ed. Rio de Janeiro. Ouro sobre azul, 2011.

CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo. Martins Fontes, 1996.

FONSECA, Aleilton. *Nhô Guimarães*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2006.

HELDER, Santos Rocha e DIAS, Márcio Roberto Soares. *A Vingança do Sertanejo no Romance Nhô Guimarães de Aleilton Fonseca*. Fólio: Revista de Letras, v. 1, n 4, jan/jun, 2012. Acesso em: 05 de junho de 2021. Disponível em: <https://core.ac.uk/display/236653352>

MARFUZ, Luiz. *Beckett e a Implosão da Cena: Poética Teatral e Estratégias de Encenação*. São Paulo/Salvador. Editora Perspectiva/PPGAC, 2013.

OLIVEIRA, J. M. de. *Do íntimo ao público: adaptação de textos não dramáticos para o teatro*. 2012. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2012. Disponível em: http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/2925/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O_%c3%8dntimoP%c3%bablicoAdapta%c3%a7%c3%a3o.pdf Acesso em 12 de janeiro de 2021.

PEREIRA, Daniel Martins Alves. *Fragmentos de um Discurso Absurdo: diálogo Entre Esperando Godot, de Samuel Beckett, e “Sarapalha”, de João Guimarães Rosa*. Londrina, 2005. Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras (dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000110055> Acesso em 16 de maio de 2021.

SANTOS, Adna Evangelista Couto dos. *O Processo criativo de Aleilton Fonseca em Nhô Guimarães: Edição Genética e Estudo Crítico*. Salvador. 2018. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (tese de doutorado), Universidade Federal da Bahia (UFBA). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28683> Acesso em 10 de junho de 2021.

SANTOS, Adna Evangelista Couto dos Santos; LA REGINA, Silvia. *Nhô Guimarães, de Aleilton Fonseca: A Gênese, o Texto Literário e a Memória*. In: Anais do XVIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia, Universidade Estácio de Sá, 2014. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xviii_cnlf/completo/Nh%C3%B4%20Guimar%C3%A3es%20-%20ADNA.pdf Acesso em 13 de abril de 2021.

SANTOS, Gláucio Machado. *Iniciação a Direção Teatral: Sugestões Práticas e Aspectos Teóricos*. São Paulo. Hucitec Editora, 2019.

Recebido em 20 de outubro de 2021

Aprovado em 10 de dezembro de 2021