

Dossiê entre mídias:  
Dramaturgia e Tradução

---

A narração oral de Guimarães Rosa:  
do papel para a voz

**Maria Elisa Pereira de Almeida**

Narradora oral especializada em literatura;  
Co-diretora do Grupo Miguilim de Cordisburgo;  
Doutora em Artes pelo PPG-Artes/UFMG

## Resumo

Para Meschonnic (1989), a literatura é, por excelência, morada da oralidade, fluxo iluminador de sentido. Em Zumthor (2014), vemos que, mesmo em leitura silenciosa, o texto literário é performático, provocando reações diversas em nosso corpo. O Grupo Miguilim (Cordisburgo/MG) há 25 anos forma jovens para a arte da narração oral de textos de Guimarães Rosa. As narradoras diretoras do Grupo atuam também como dramaturgas, produzindo as versões dos textos rosianos que são levados à cena da narração oral por meio do procedimento dramaturgicamente denominado Recorte. Ainda que o Recorte implique em uma interferência menor no texto original, ele não deixa de ser fruto de escolha pessoal, como acontece em qualquer outra dramaturgia.

Palavras-chave: Literatura, Narração oral, Oralidade, Guimarães Rosa, Dramaturgia.

## Abstract

*For Meschonnic (1989), literature is, par excellence, the abode of orality, an illuminating flow of meaning. In Zumthor (2014), we see that, even in silent reading, the literary text is performative, provoking different reactions in our body. Grupo Miguilim (Cordisburgo/MG) has been training young people for the art of oral narratives of texts by Guimarães Rosa for 25 years. The group's director narrators also act as playwrights, producing versions of Rosa's texts that are brought to the scene of oral narratives through the dramaturgical process they named Clipping. Although Clipping implies a minor interference in the original text, it is still the result of personal choice, as in any other dramaturgy.*

*Keywords: Literature, Oral narration, Orality, Guimarães Rosa, Dramaturgy.*

## A literatura: poder performativo e domínio da oralidade

O que chamamos aqui de literatura ou texto literário ou ainda, de forma mais ampla, texto poético, refere-se àquela literatura que nasce da escrita. Como noção historicamente demarcada no espaço e no tempo, de acordo com o estudioso medievalista Paul Zumthor (2014), o termo literatura refere-se basicamente à produção da civilização europeia, no período entre os séculos XVII ou XVIII e os dias de hoje. A partir de uma escrita poética que foi aos poucos se instaurando e se desenvolvendo, os textos literários passam a ser fabricados ao mesmo tempo em que vão construindo a comunidade de leitores, convidando-a a se expandir.

Especialista na poesia oral medieval e seus desdobramentos, Zumthor (2014) estendeu seus estudos também para a história da literatura, buscando pensar como se deu a recepção do texto poético ao longo dos anos. Para o autor, mesmo em leitura silenciosa, o texto literário mostra o seu poder de falar diretamente com o nosso corpo, de aguçar os nossos sentidos e o prazer a eles associados. Conforme explicita em seu livro dedicado a esse tema:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá (ZUMTHOR 2014: 55).

A leitura de literatura, assim conectada diretamente com o corpo do leitor, constitui-se como uma experiência individual e única, uma vez que o corpo é da ordem do indizivelmente pessoal (ZUMTHOR 2014).

Por outro lado, o poeta e ensaísta francês Henri Meschonnic (1989) que também se dedicou ao estudo da poesia, toma a literatura como lugar de ins-

criação de uma singularidade. Entre outras coisas, Meschonnic aprofundou-se na questão do ritmo, dissociado de sua concepção tradicional, mas ligado à linguagem e à oralidade. O autor apresenta o ritmo como o “gosto do sentido”, que se encontraria não em uma palavra em separado, mas em todas elas, conjuntamente. Conforme escreve Jolly no verbete sobre o ritmo do “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo”, se referindo aos estudos de Meschonnic: “[...] *um ritmo propriamente linguístico* – etimologicamente um ‘fluxo’ – que ilumina e constitui o sentido de todo discurso, como inscrição da singularidade de uma fala” (SARRAZAC 2012:162, *grifos do autor*).<sup>1</sup> Nessa perspectiva, constata-se logo de início a associação direta do ritmo com a oralidade.

Na verdade, em suas reflexões, Meschonnic (1989)<sup>2</sup> traz vários elementos para repensar a própria noção de oralidade que, para ele, não deveria ser tomada como uma mera propriedade da voz, nem confundida com aquilo que vai da boca ao ouvido – isso seria o falado (ou a oralização). A partir daí, o autor propõe romper com a dualidade habitualmente estabelecida entre o oral versus escrito, em que o oral irremediavelmente costuma ser reduzido à sua acepção negativa, ou seja, àquilo que não é o escrito.

Ora, a oralidade tem as suas características próprias, a sua positividade e importância, e não deve ser reduzida ao contrário do escrito. A oralidade (ou o oral), essa organização do discurso regida pelo ritmo, um fluxo que dá luz ao sentido, não é necessariamente nem o falado, nem o escrito, mas pode realizar-se tanto em um como em outro (MESCHONNIC 1989). O autor apresenta e desenvolve assim a noção de oralidade baseada em suas características positivas, propondo, ao mesmo tempo, uma teoria crítica do ritmo que se ampara na tripartição das instâncias: o oral, o escrito e o falado. Conforme escreve ele, a oralidade, esse fluxo que traz luz ao sentido, deve também ser entendida como:

A manifestação de um gestual, de uma corporalidade e de uma subjetividade na linguagem. Com os meios da fala, na fala. Com os meios da escrita, na escrita. E, se alguma coisa mostra que *há o oral no escrito e que o oral não é o falado*, isso é bem o que faz a literatura.<sup>3</sup> (MESCHONNIC, 1989, p. 246, *grifo do autor*)

A entonação, acrescenta Meschonnic, é um modo da oralidade se manifestar na fala. No âmbito do escrito, conforme citação acima, a escrita literária é a melhor ilustração da oralidade, o lugar por excelência onde ela se realiza. O ritmo que rege a oralidade aí é o próprio movimento da fala na escritura.

---

1 Em tradução de André Telles.

2 Quando não mencionado o tradutor, a tradução é de nossa responsabilidade.

3 [...] une organisation du discours régie par le rythme. La manifestation d'une gestuelle, d'une corporalité, d'une subjectivité dans le langage. Avec les moyens du parlé dans le parlé. Avec les moyens de l'écrit dans l'écrit. Et si quelque chose montre qu'il y a de l'oral dans l'écrit et que l'oral n'est pas le parlé, c'est bien la littérature. Tradução de responsabilidade da autora.

Uma relação pode ser estabelecida aqui entre a visão dos dois autores, Zumthor e Meschonnic. Entendemos que, não é por acaso que a leitura do texto poético, ainda que realizada de maneira silenciosa, fala diretamente com o nosso corpo, apura nossos ouvidos, aguça nossos sentidos, pois ele é o mesmo em que o ritmo, a prosódia, a oralidade tem papéis fundamentais. De um ou de outro lado — no que se refere à constituição do texto literário e em sua recepção via leitura silenciosa — isso por si já nos autorizaria a pensar que os textos literários naturalmente encontram seu lugar cativo na voz, ou seja, eles podem e devem sempre ser narrados em voz alta ou “realizados” por meio da arte da narração oral.

No que tange às diferentes modalidades das artes da cena que lançam mão da palavra oral, tanto nos processos que envolvem a fabricação do espetáculo, como a sua recepção, Meschonnic destaca a importância fundamental do ritmo. O autor entende que, tanto no teatro como em outra *performance*<sup>4</sup> poética oral, o ritmo age mais do que as palavras, justamente por se dirigir diretamente ao corpo do espectador (SARRAZAC 2012:162).

A narração oral de literatura é a performance poética oral que nos interessa investigar mais de perto neste artigo, ao lado da produção dos textos literários que a alimentam. Ambos — a narração oral enquanto acontecimento<sup>5</sup> e o processo de fabricação dos textos para serem trabalhados pelo narrador oral (sua dramaturgia) — têm relação íntima com o ritmo, com os acentos melódicos das palavras e a entonação, isto é, com a oralidade impressa no texto, fluxo iluminador de sentidos poéticos.

## A narração oral de Guimarães Rosa e o Grupo Miguilim

A narração oral em sua vertente artística é uma arte da cena ou *performance* poética, em que o narrador compartilha com seu público estórias<sup>6</sup> variadas narradas de cor.

A partir de suas investigações de cunho filosófico, o teórico do teatro Dubatti (2007) inclui a narração oral em sua vertente artística (também chamada por esse autor de teatro do relato) como uma arte convivial. Tendo o teatro como o seu principal representante, as artes conviviais são aquelas que, para se da-

---

4 Nesse artigo, tomamos o sentido da palavra *performance* a partir da visão anglo-saxã: “a *performance* é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, p. 69). Zumthor em tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz.

5 Para o estudioso Dubatti (2007), o teatro e a narração oral, entre outras artes da cena, acham-se inseridos na cultura vivente, se dando assim no fluir do tempo, como “acontecimentos”.

6 Utilizaremos aqui o termo estória grafada com e, a partir da diferenciação introduzida pelo escritor João Guimarães Rosa (1979), que nos apresenta as estórias como aquelas que são inventadas, domínio da ficção. As outras, as histórias, referir-se-iam ao relato dos fatos acontecidos.

rem, necessitam do encontro presencial entre artista e espectador em uma mesma encruzilhada espaço-temporal. Nesse encontro, a poesia é produzida e compartilhada, instaurando-se assim o que o autor nomeia de convívio poético. Dessa maneira, na perspectiva de Dubatti (2007), pode-se dizer que, na narração oral, o convívio poético é estabelecido a partir de ações físico-verbais do artista narrador (que não é outra coisa senão a sua narração em si) que fabricam *poiesis*, por sua vez compartilhada com o espectador.

A narração oral pode ganhar contornos bem específicos quando se volta para trazer para a cena textos literários, acompanhados da opção por uma relação de fidelidade com esse texto. Isso quer dizer que o narrador aqui não intenciona narrar utilizando as suas próprias palavras, mas busca, o tanto quanto possível, preservar as palavras e frases do texto, memorizando-as conforme a versão para a narração que tem em mãos (que pode ser uma versão/réplica do texto original do escritor ou um Recorte realizado pela dramaturgia). A partir de um treinamento específico, o narrador oral precisa não só memorizar a versão do texto em questão, como deve também se apropriar dele, para que a sua *performance* poética narrativa, que se alimenta de uma estória que é de outrem, possa soar o mais natural possível, como se a estória fosse sua (Almeida, 2019).

Em quase todas as suas etapas, o treinamento ou ensaio da arte da narração oral de literatura visa buscar reproduzir vocalmente a versão para a narração com a qual se está trabalhando. O “Grupo Tudo Era Uma Vez”<sup>7</sup> de Belo Horizonte (MG) especializou-se na narração oral de textos literários (no sentido explicitado acima). Nesse caminho, nós, as narradoras orais integrantes do Grupo, realizamos um trabalho constante de pesquisa, buscando textos literários de autores variados que possam ser transpostos para a cena da narração oral. Ao longo dos anos, desenvolvemos um determinado método de narrar literatura apoiado na reprodução oral dos textos em uma dicção clara e ao mesmo tempo natural buscando sempre a trabalhar a expressividade dos trechos poéticos. Podemos dizer que, na *performance* da narração, o narrador empresta-se em voz, gestos e expressão a fim de que, de alguma maneira, a palavra poética autoral ganhe o centro da cena.

Na experiência construída pelo Grupo “Tudo Era Uma Vez” na narração oral, experimentamos textos de autores brasileiros e estrangeiros mas, principalmente, da obra de João Guimarães Rosa. A preferência pelos textos rosianos foi se delineando logo no começo do nosso trabalho de narração de literatura e pode-se dizer que ela se deu principalmente por dois motivos. Primeiro, pelo grande prazer experimentado por nós, narradoras do Grupo, em narrar tais textos. Apesar de, à primeira vista, tais textos exigirem de nós maior disciplina

---

7 O Grupo “Tudo Era Uma Vez” (1993-2012) teve como integrantes/fundadoras as narradoras orais Dôra Guimarães e Elisa Almeida, autora desse artigo.

em seu preparo, uma vez memorizados e bem ensaiados, os textos nos trazem a sensação prazerosa de “escorregarem” em nossa voz, atualizando de forma natural a grande poesia e oralidade ali presentes. Com isso, trazem-nos a sensação de que de fato teriam sido escritos para serem ditos em voz alta.

Ora, é sabido que Guimarães Rosa sempre se preocupou com a oralidade em seus textos e, talvez mesmo em nome dela, desafiou inclusive as regras da sintaxe da língua, buscando fazer caber em sua obra, com maestria, a cadência do falar de seus personagens plantados, na maioria das vezes, no sertão mineiro (mas também goiano e baiano). A respeito disso, Oliveira escreve em um de seus ensaios sobre a inovadora escrita do escritor mineiro: “[...] com soberano desprezo pela sintaxe gramatical, inclina-se pela sintaxe expressiva, integrando os falares brasileiros, articulando brasileirismo e arcaísmo numa síntese nova” (OLIVEIRA, 1986, p. 503).

Ao fazer poesia, em sua escrita artística – poesia em prosa, para alguns, prosa poética, para outros – Guimarães Rosa demonstrou e confirmou por meio de cartas que trocou com alguns de seus tradutores e também em conversas que teve com alguns especialistas (e que foram registradas), que era um tipo de escritor que sempre esteve atento ao ritmo do seu texto e que priorizava a questão das sonoridades impostas às frases e palavras. Sobre isso, vejamos, por exemplo, um trecho da correspondência do escritor com a sua tradutora para o inglês Harriet de Onís, em 11 de fevereiro de 1964:

A meu ver, o texto literário precisa de ter gosto, sabor próprio — como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa — isto é, de vida. Assim, penso que nunca se deverá procurar, para a tradução, expressões já cunhadas, batidas e cediças, do inglês. Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de ‘música subjacente’. Daí o recurso às rimas, às assonâncias, e principalmente, as aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente (ROSA, 1964a).

Na busca por trazer e alimentar o poder oral e a poesia em sua escrita, sabe-se que Guimarães Rosa, trabalhava e corrigia incansavelmente seus textos. Ele próprio menciona isso também em carta a De Onís: “Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado”. (ROSA 1964a).

E, como se fosse preciso mais uma etapa de avaliação, e talvez ao mesmo tempo ciente do enorme valor oral de seus textos, depois desse incansável debruçar-se sobre a escrita, ainda não satisfeito, o escritor realizava uma última prova. Pedia a alguém próximo que lhe fizesse uma leitura em voz alta do texto, a título de derradeira correção, para poder, quem sabe, ainda detectar algum detalhe que tivesse ficado desapercibido e que pudesse se mostrar no

crivo final da escuta. Disso ficamos sabendo, pelo relato de seu amigo o Cônsul William Agel de Mello (2003), a quem Rosa solicitou que lesse em voz alta para ele o seu último livro, *Tutaméia*, antes que fosse enviado ao prelo para publicação, o que aconteceu ainda em 1967, meses antes do escritor vir a falecer.

Mas, retomemos agora os fatores que nos levaram a aprofundar a experiência com o texto rosiano para a narração oral. O segundo motivo que orientou essa nossa escolha mostrou-se tão ou mais importante que o primeiro e praticamente exigiu um mergulho mais concentrado na literatura de Guimarães Rosa com vistas à narração oral: a criação do Projeto Grupo Miguilim, em 1996, com o qual nos vimos envolvidas desde o seu começo, assumindo pouco a pouco o processo de formação e direção do grupo, como um todo.

O Grupo Miguilim de Contadores de Estórias integra um Projeto na pequena cidade mineira de Cordisburgo, no meio de Minas Gerais, que se dedica à formação de jovens residentes nessa cidade que aprendem a narrar de cor trechos da obra do grande escritor conterrâneo no Museu Casa Guimarães Rosa e em outros espaços<sup>8</sup>. Assim, partindo da experiência no Grupo “Tudo Era Uma Vez”, com inúmeras montagens de narração de literatura, principalmente trechos da obra de Guimarães Rosa, com produções de espetáculos de narração e preparo de textos para tais montagens, estendemos o trabalho para a formação e direção dos jovens do Grupo Miguilim, que trabalham exclusivamente com a obra rosiana, projeto em que continuamos até o presente cada vez mais mergulhadas.

## Procedimentos dramartúrgicos para a narração oral de Guimarães Rosa

Se o texto literário é o domínio por excelência da oralidade e se a escrita rosiana mostra-se exemplar na realização dessa oralidade, podemos dizer que praticamente não haveria necessidade de qualquer procedimento dramartúrgico para levar a obra do papel para a voz. O texto já não está pronto para ser dito em voz alta?

De certa maneira, sim. Entretanto, a partir de nossa experiência com a narração oral de literatura e do contato mais próximo com o texto rosiano em uma leitura voltada para a dramaturgia dos mesmos, nos deparamos às vezes com trechos mais obscuros ou então demasiadamente descritivos, o que, a princípio, nos levou a tomá-los como menos adequados. De maneira geral, priorizamos aqueles trechos que nos parecem mais fluidos, capazes de ser apreendidos

---

8 Criado por Calina Guimarães o Grupo tem 25 anos de existência e cerca de 200 jovens já passaram pelo projeto durante o período de suas adolescências (dos 11 aos 17 anos, em média). Todos eles, uns mais e outros menos, levam para suas vidas a bagagem de uma privilegiada formação amparada pela literatura do grande escritor conterrâneo, com a experiência de enfrentar públicos variados, divulgando de maneira viva a obra literária consagrada.

auditivamente com mais facilidade. Às vezes, isso se dá, pelo fato mesmo dos conteúdos dos trechos se revelarem mais claros de imediato, à primeira leitura silenciosa ou em voz alta; às vezes também, por sua sonoridade e poesia que transborda e nos emociona, sem que isso signifique necessariamente naquele momento seja esgotada a pluralidade de sentidos que o texto oferece.

Aos poucos, acabamos por desenvolver algumas diretrizes na produção das versões para “narrações solo”, referindo-nos aqui aos textos a serem narrados em um único bloco, como daqueles grupos de textos conectados entre si em torno de um tema, que compõem uma mesma apresentação, geralmente realizada por um grupo de narradores. A essas diretrizes que norteiam a escolha dos trechos e a produção das versões para serem trazidas à cena, via narração oral, denominamos aqui dramaturgia ou procedimentos dramatúrgicos da narração oral de literatura.

Qualquer procedimento que de alguma forma interfira no texto original com vistas a produzir uma nova versão que será oralizada, deve levar em conta o ritmo desse texto. Conforme mencionamos anteriormente, na grande maioria das vezes, utilizamos o procedimento que denominamos Recorte. A princípio, o Recorte consiste basicamente em se localizar na obra o trecho que se julgue “próprio” para a narração oral, definindo onde deverá ser o começo e o fim do trecho, para em seguida pinçá-lo. Lembramos aqui que pode acontecer também dessa opção se dar em cima de um conto inteiro por exemplo, do livro *Primeiras Estórias* que, por avaliação da dramaturgia, nem precise de corte.

O procedimento do Recorte desdobra-se também nas ações de ajuntar dois ou mais trechos já recortados em diferentes partes da obra, mas que entre si de alguma maneira trazem um elo de sentido. Em outras palavras, “garimpar” na obra trechos que tratam de um mesmo assunto ou que se referem a uma mesma história, mas que estão espalhados de forma não-linear na história maior e agrupá-los para a narração oral. Às vezes, o Recorte envolve suprimir trechos, frases, expressões ou palavras, que por algum motivo se julgue que não favorecerão o entendimento do ouvinte.

Pode acontecer de a pesquisa do texto para a narração se dar a partir de uma determinada demanda de dramaturgia para criação de uma apresentação em torno de um tema específico. Nesses casos, muitas vezes leva-se em conta também a quantidade de narradores que participarão da apresentação e o seu perfil – se são iniciantes ou já maduros. Aqui, os critérios utilizados para o Recorte além de ligarem-se ao tema que se deseja naquele momento, ligam-se também à clareza e audibilidade (Dubatti, 2007) que se avalia os trechos terão.

Dubatti desenvolveu esse conceito em seus estudos sobre as artes conviviais, refletindo sobre os caminhos da palavra enquanto som articulado e instrumento de comunicação oral estabelecido no convívio poético. Para o autor, trata-se de um critério importante que deve ser observado quando se trata de transpor um texto literário (que, inicialmente, presume-se que tenha sido escrito para ser lido em leitura silenciosa) para a cena (no nosso caso, para a arte cênica da narração oral). Assim, a audibilidade liga-se diretamente ao po-

tencial que cada trecho tem para ser ouvido, entendido e lembrado. Nesse sentido, o trabalho de dramaturgia para a narração deveria ser orientado para os trechos avaliados como de maior audibilidade.

Recorta-se o trecho do autor que se entende possa se oferecer mais claramente à audição. Busca-se suprimir os trechos mais herméticos, de compreensão mais difícil. Sem dúvida, são critérios subjetivos, esbarra-se aqui com o ponto de vista e sensibilidade específicos do dramaturgo, aquele que está fazendo o Recorte do texto.

Para Jara (2019), “La dramaturgia es un procedimiento, esto es, es una decisión ideológica que afecta el modo de manifestarse de la obra escénica” (2019: 164). É seguramente o que sentimos no exercício da dramaturgia da obra rosiana para ser levado à cena, narrado em voz alta. A todo momento nos vemos diante da difícil tarefa de interferir no texto do autor, suprimir trechos da obra, escolher o que não será mudado. Por mais que possamos tentar nos guiar pelo critério da clareza ou audibilidade, entendemos que tais critérios serão sempre subjetivos; o Recorte como procedimento dramatúrgico sempre implicará em uma determinada escolha, em uma decisão ideológica, como escreve Jara.

É preciso destacar que as decisões para o Recorte envolvem também um fator de grande importância, que nem sempre anda de mãos dadas com a clareza ou com a compreensão imediata do trecho. Trata-se da poesia do texto literário que, ao contrário, muitas vezes pode se esconder ou ser apenas sugerida em determinadas passagens que, justamente a princípio, nos parecem mais enigmáticas ou mais obscuras. Se a nossa tendência natural no exercício da dramaturgia é a de preferir os trechos mais obscuros, os que nos soam difíceis na leitura, muito obscuros e às vezes até prolixos, esse critério não deve ser absoluto. Às vezes acontece de nos depararmos com algum trecho que, justamente por nos parecer assim em um primeiro momento, revela-se como aquele que mais nos intriga e que nos convoca a lembrá-lo. De repente, ele se ilumina para nós, transbordando em poesia. Há que se preocupar com a audibilidade, sim, mas sem se esquecer de que a poesia nem sempre anda de mãos dadas com a clareza. Mais uma vez deparamo-nos aqui com a escolha/fator subjetivo, fruto da experiência da leitura literária que é sempre única.

Busco, ao mesmo tempo, não perder de vista que tenho à minha frente um texto poético com o qual interajo de maneira diversa, a cada nova leitura. Nesse sentido, elementos subjetivos ligados à minha maneira de pensar e sentir o texto no processo da edição, sem dúvida, interferirão e, sendo assim, sempre poderá haver variações nas escolhas feitas em momentos diferentes, para um mesmo trecho da obra. É importante estar atento para o fato de que aqueles trechos que forem escolhidos e editados para a narração, ainda que nem sempre possam ser mantidos na íntegra como na versão original, não deixem de ter o elemento do inusitado e do misterioso inerente à própria poesia (ALMEIDA 2019: 160-161).

O texto rosiano transborda em ritmo, em oralidade. Conforme destacamos anteriormente, Guimarães Rosa rompe com a sintaxe tradicional da língua e traz para o seu texto uma nova sintaxe atrelada ao modo de falar de seus personagens, de seus narradores. Sobre esse tema escreve Oliveira: “É na matriz mineira de arquétipos linguísticos que Guimarães Rosa busca os ingredientes de sua revolução sintática” (1986: 504). Isso traz uma tal vitalidade a seus textos que, não raro, a sua leitura silenciosa desperta no leitor o desejo da sua leitura em voz alta. Muitas vezes, inclusive, ela é o caminho recomendado para o leitor conduzir a sua viagem e acessar a poesia até mesmo de trechos mais obscuros (privilegiando aqui os leitores brasileiros que podem degustar essa literatura no original e, dentre eles, mais ainda os mineiros?). Também no caminho da produção dramática, a leitura em voz alta é um ótimo instrumento para elucidar os trechos com maior potencial para a narração oral.

Há que acrescentar — apesar de não ser o tipo de dramaturgia que focalizamos aqui — que há também casos da criação de textos específicos para a narração oral, produções dramáticas especialmente concebidas para serem levadas à cena nessa circunstância, como nos relata a narradora oral argentina Bovo (2012). Conforme vimos, nosso intuito é apresentar o procedimento dramático do Recorte utilizado por nós para a produção do texto para a narração oral. Partindo do texto rosiano já existente, supostamente escrito para ser lido, o Recorte não envolve acréscimo de trechos. No máximo, algumas poucas vezes, o que se faz é acrescentar alguma preposição ou expressão mais neutra que favoreçam a ligação de alguns dos trechos.

## À guisa de conclusão

O texto literário não é um texto qualquer. Ele carrega a inscrição da singularidade de uma fala com seu ritmo e oralidade característicos. Ao mesmo tempo e, em certa medida justamente por isso, o texto literário fala diretamente com o nossos sentidos, com o nosso corpo; ele traz em si uma dimensão de *performance*, conforme escreve Zumthor. Assim, em se tratando de literatura, mesmo em leitura silenciosa, além de leitores, somos também espectadores, pois somos afetados sensorialmente pelo texto e sua poesia.

Quando um artista narrador se põe a realizar o texto literário através da narração oral, podemos dizer que, de alguma maneira, o texto (re)toma a posse de um lugar que é o seu lugar de direito: a voz. No acontecimento da narração oral, aquela oralidade que foi trazida/concebida pelo autor por meio de sua escrita literária e que portanto já mora lá no próprio texto literário transpõe-se do papel para o narrador. Ao ganhar o corpo do narrador, ela se renova em seu modo único de falar e de expressar o texto, em seus gestos que acompanham e sustentam a fala. Na voz do narrador oral, toda a oralidade da escrita literária é renovada e recriada em um timbre próprio com sua cadência e pausas, em sua entonação e prosódia.

Quando a versão do texto literário narrada é fruto de algum procedimento dramatúrgico, ao lado do escritor, que criou o texto e do narrador oral, que inventa uma forma nova de dizê-lo, entra em cena um terceiro criador: o produtor do texto ou dramaturgo. Pode acontecer do trabalho da dramaturgia ser o de identificar, dentro do todo de um conto, ou de uma novela, ou do romance, o começo e o fim do trecho, sem cortes, que será transposto para a narração oral. Nesse caso, podemos dizer que o narrador trabalhará com um trecho praticamente cem por cento autoral, cuja única interferência realizada pela dramaturgia foi a de identificar o seu começo e o seu fim dentro de um contexto maior.

E pode acontecer também da versão para a narração vir a ser criada por meio do procedimento do Recorte. Conforme dito anteriormente e como o próprio nome já diz, a técnica do Recorte consiste na supressão de algumas partes do texto e no re-arranjo de outras com vistas à criação da nova versão para a narração oral. Não há adição de trechos e, nesse sentido, podemos dizer que, até certo ponto, a obra original é preservada.

As decisões de onde iniciarão e terminarão cada texto e também quais trechos sofrerão cortes, por pequenos que eles possam ser, implicam em uma escolha pessoal e, nesse sentido, não deixam de ser ideológicas. Sem dúvida aqui entram em jogo a clareza e a audibilidade dos trechos que, diga-se de passagem, não devem corresponder a critérios absolutos. Isso porque o ritmo e a poesia — ingredientes fundamentais do texto literário — devem ser poupados, preservados, ainda que em alguns momentos isso possa comprometer parte do entendimento imediato do texto.

A obra rosiana representa de fato um grande manancial de possibilidades para a narração oral. O dramaturgo da narração oral de Guimarães Rosa para preparar as suas versões não deve perder de vista o ritmo do texto, buscando preservar a música que subjaz nessa literatura, aliando a sua vivência de leitor/espectador da obra rosiana com a experiência da arte da narração. No fundo, é como se, para realizar sua dramaturgia, ele precisasse trazer em si um pouco dessas duas outras experiências que aí se encontram e se completam: a do escritor e a do narrador oral.

## Referências

ALMEIDA, Maria Elisa. *O acontecimento da narração oral de Guimarães Rosa: o Grupo Miguilim de Cordisburgo* (MG). Mariana Lima Muniz (orientadora). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2020.

BOVO, A. M. *Narrar, ofício trémulo: conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel, 2002.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro I: Convívio, Experiência y Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

JARA, Mauricio Barría. Dramaturgia: Genealogías de una categoría, estatuto de un concepto. In: *AISTHESIS*, nº 65, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, p.153-167, 2019. ISSN 0568-3939.

MESCHONNIC, H. *La Rime et la vie*. Lagrasse: Verdier, 1989.

MESCHONNIC, H. *Poética do Traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

OLIVEIRA, Franklin. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, A.; COUTINHO, E. (. ). *A literatura no Brasil (volume V)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 475-526.

ROSA, João Guimarães. *[Correspondência]*. Destinatário: Harriet de Onís. Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1964. 1 carta. Arquivo IEB - USP, Fundo João Guimarães Rosa, código de referência: JGR-CT-03,061. 1964a.

ROSA, João Guimarães. *Cartas a William Agel de Mello*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ROSA, J. G. *Tutaméia: terceiras estórias*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

SARRAZAC, J.-P. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosacnaif, 2012.

ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2014.