

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NATASHA CENTENARO

HISTÓRIAS DE SILÊNCIO PARA ENCENAR
ROMANCE-PEÇA

Porto Alegre
2014

NATASHA CENTENARO

**HISTÓRIAS DE SILÊNCIO PARA ENCENAR
ROMANCE-PEÇA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras – Área de Concentração Escrita Criativa – do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Professor Dr. Antônio Carlos Hohlfeldt

Porto Alegre
2014

NATASHA CENTENARO

**HISTÓRIAS DE SILÊNCIO PARA ENCENAR
ROMANCE-PEÇA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras – Área de Concentração Escrita Criativa – do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 19 de março de 2014.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Cleise Furtado Mendes – UFBA

Prof.^a Dr.^a Márcia Ivana de Lima e Silva – UFRGS

Prof. Dr. Antônio Carlos Hohlfeldt – PUCRS

Porto Alegre
2014

AGRADECIMENTOS

Às mulheres da minha vida, que me formaram como pessoa e mulher: mãe Martha Regina, vovó Therezinha, dinda Hilda Rosana, titita Nilza Maria. Ao vovô Avelino (*in memoriam*). Ao meu pai, Silvio. Aos tios Raul Roberto, Paulo Renato e Avelino Pedro (Neco). Aos primos-irmãos Camila, Paula, Verônica, Francielli, Aline, Wagner, Pedro e Ariane. A família que me cuida e protege, me ama e incentiva.

Aos meus anjos e anjas em Porto Alegre. Querida amiga chilena-cubana-do mundo, Carolina Díaz (saudades). Eu teria desistido se não fosse por você, Carol. Ao amigo que muito admiro, Plínio Mósca, artista de abraço aconchegante e de palavras verdadeiras. A mão acolhedora e olhar terno da amiga e colega Giselle Cecchini, que me faz amar o teatro em cada fala apaixonada sua.

Aos meus sonhadores amados: grupo Teatro dos Sonhos. É para cada um de vocês que dedico esse trabalho. Tem um pedacinho de vocês nessas páginas e tem os meus sentimentos de gratidão, aprendizagem, acolhida e amor por nossa diretora de tantas imagens (ao menos, cinco) Patrícia Silveira, pelo elenco determinado, vibrante e lindo, Anderson Moreira Sales (mineiro muso pão-de-queijo), Fernanda Moreno (a eterna Laura) e Franciele Aguiar (bolinho de chocolate protagonista). Nossas piadas internas, agora reveladas! Ao músico mais músico e artista gráfico de todos, Daniel Soares Duarte. Ao companheiro de viagens e ensaios, Ismael Goulart. Ao Áquila Mattos, nosso oitavo sonhador. A vocês, sonhadores, que, junto com o Plínio e a Giselle, toparam a missão de transformar essas cenas escritas em uma leitura encenada. Obrigada por tudo e muito mais que vai acontecer daqui pra frente!

À Isabella Smith Sander, amiga, confidente, conselheira, companheira de horas de Gtalk e consultora de frases e personagens desse Romance-peça. Por vezes, minha inspiração dedicada e meu abraço apertado. Tu me ajudou a respirar nesses parágrafos.

Ao Tiago Horácio, à Fabiana Gomes e ao Ricardo Alves, à Raíssa Genro e ao Laion Espíndula, à Nayara Britto. Amigos sempre prontos para me socorrer, me animar com risadas, para os dedos de prosa, os copinhos esperando, os beijos e abraços carinhosos.

Aos famequianos do coração, inesquecíveis, Bárbara Arena, Camila Cunha, Fernanda Nascimento, Maria Helena Sponchiado (sempre presente, ainda que de SP) e Tiago Vasques.

Ao pessoal do Celin, minha primeira acolhida na Faculdade de Letras: professora Maria Tereza Amodeo, Gisele Bandeira, Alana Vizentin, Aline Schneider, Mariane Tarragô e Eneida Mader.

Aos meus colegas, parceiros e desbravadores da Escrita Criativa. A velha guarda: Gilberto Chaves, Nadja Voss, aos Guilhermes Bica e Castro, ao Leonardo Wittmann. Aproveito para nominar o grupo “Leitura e Criação Literária”, coordenado pelo professor Paulo Ricardo Kralik, em especial, pelo espaço da discussão e dos exercícios práticos que foram essenciais ao longo desses dois anos (além dos citados anteriormente): Augusto Paim, Caio Yurgel, Luís Roberto Amabile (e pelas primeiras colaborações para esse projeto), Moema Vilela (e por toda a convivência além-muros PUCRS), Patrícia Silveira, Juliana Grünhäuser, Camila Doval, Josiane Moraes, Cristiano Baldi, Andréia Pires e Reginaldo Pujol. Acrescento a novíssima guarda da EC: Eduardo Cabeda, Davi Boaventura, Vanessa Silla, Mauricio Furlanetto, Ricardo Kroeff, Sandro Mendes e Patrick Holloway. Vida longa à EC!

Ao grupo de pesquisa “Limiares Comparatistas e Diásporas Disciplinares: Estudo de Paisagens Identitárias na Contemporaneidade”, coordenado pelo professor Ricardo Barberena, a todos os integrantes, agradeço os momentos de debate e reflexão.

Ao professor Biagio D’Angelo, em particular, pela troca de conhecimentos, a leitura minuciosa e o olhar apurado, além do estímulo no momento da qualificação desse trabalho. Aos professores Luiz Antonio de Assis Brasil, Charles Kiefer e Ricardo Timm. E à professora Ana Maria Lisboa de Mello.

Ao meu orientador, professor Antônio Carlos Hohlfeldt, que me acompanhou desde a graduação, pela mirada e a mão atentas de revisor, pelo respeito ao meu projeto, pela dedicação e o aprendizado, pela paciência e o apoio.

À Capes, pela oportunidade da bolsa de pesquisa.

À Tatiana Carré, Tati, secretária da Pós, incansável para resolver os meus problemas. E à Isabel Lemos, que se aposentou, mas muito colaborou nesse período na secretaria.

À Didi (Maria Eugênia) Bonocore, pelas aulas particulares e o convívio.

Ao Marcio Abreu e a companhia brasileira de teatro, pelo novo rumo seguido.

Ao Gustavo Herscovitz, pela consultoria musical.

Ao Maurício Fülber, pelo gesto de confiança e as mensagens de incentivo.

Ao Luiz Ruffato, pelos apontamentos cuidadosos que servirão para essa obra literária, daqui em diante.

Ao Gui, por tudo o que não foi e me fez bem. E por tudo o que foi também.

RESUMO

O presente trabalho de mestrado está inserido na área de concentração Escrita Criativa, portanto, é constituído de um texto de carácter literário, uma obra ficcional, e um texto de natureza teórico-reflexiva. O texto literário é um romance-peça intitulado **Histórias de silêncio para encenar**. Como obra de gênero híbrido, busca conectar a ficção em prosa – o romance, com o texto dramático; dessa forma, as cenas da peça teatral estão justapostas aos capítulos do romance, como parte de uma mesma estrutura narrativa. O enredo do romance-peça trata de um grupo teatral formado por cinco integrantes (a diretora e dramaturga, duas atrizes e dois atores) num processo colaborativo de criação e montagem da peça de teatro. Ao longo desse tempo de elaboração e durante os ensaios é que vão sendo construídas as relações internas e externas desse grupo, bem como as situações e os conflitos (desde familiares, sociais, psicológicos até profissionais) que conduzem o romance. O texto teórico-reflexivo complementa o ficcional, no formato de um **Posfácio**, cujo objetivo é suscitar o debate sobre os gêneros híbridos na literatura, iniciado na proposta do romance-peça. O **Posfácio** também apresenta uma autorreflexão sobre o processo criativo, as dificuldades, as influências e inspirações para a confecção da obra literária. Contudo, não pretende ser uma análise interpretativa ou um guia para leitura do romance-peça, aponta, sobretudo, reflexões surgidas durante a escrita do mesmo. No final, encontra-se o material anexo que compõe a obra, como parte do dossiê genético.

Palavras-chave: Escrita criativa; romance-peça; gêneros híbridos; dramaturgia; processo colaborativo.

ABSTRACT

The present master's degree dissertation is inserted in the concentration area of Creative Writing, is constituted of a literary text, a fictional work, and a text of theoretical-reflexive nature. The literary text is a novel-play entitled **Histórias de silêncio para encenar**. As a work of hybrid genre, it aims to connect fiction as prose - the novel, with the dramatic text; this way the scenes from the play are juxtaposed to the chapters of the novel, as part of the same narrative structure. The plot of the novel-play is about a theater group formed by five components (the director and writer, two actresses and two actors) in a collaborative process of creating and assembling the play. Throughout this elaboration time and during rehearsals the internal and external relations of the group develop, such as situations and conflicts (family, social, psychological and professional) that conduct the novel. The theoretical-reflexive text complements the fictional one in the form of a **Postface**, with the objective of raising the debate about hybrid genres in literature, started in the proposal of the novel-play. The **Postface** also presents a reflection on the creative process, the difficulties, the influences and inspirations in the confection of the literary work. However, it does not intend to be an interpretative analysis or a guide to reading the novel-play, it points to reflections that rose in the writing of it. At the end, annexed is the material that composed the work as part of its genetic dossier.

Keywords: Creative Writing; novel-play; hybrid genres; playwright; collaborative process.

SUMÁRIO

1. PRÓLOGO	9
2. ROMANCE-PEÇA	
Histórias de silêncio para encenar.....	12
3. POSFÁCIO	
Conjunto das notas esparsas desse Romance-peça.....	13
4. REFERÊNCIAS DO POSFÁCIO	45
5. FONTE DE INSPIRAÇÕES	
Literárias, teatrais, audiovisuais e musicais do Romance-peça.....	48
6. EPÍLOGO.....	52
7. PÓS-FIM	
Anexos: Armazém diário de tudo o que deixou de ser avulso para compor essa sinfonia de Histórias de silêncio para encenar.....	56

1. PRÓLOGO

Este trabalho de mestrado integra a área de concentração Escrita Criativa. É composto por um texto ficcional, Romance-peça intitulado **Histórias de silêncio para encenar**, e um ensaio teórico-reflexivo no formato de **Posfácio: Conjunto de notas esparsas do Romance-peça**. Como anexo, encontra-se, para fins de crítica genética, um dossiê, chamado de **Anexos: Armazém diário de tudo o que deixou de ser avulso para compor essa sinfonia de Histórias de silêncio para encenar**, com a reunião dos esboços, das anotações e dos papéis nada avulsos que serviram para a construção dessa obra literária (e também o que ficou de fora). O Romance-peça consiste numa obra híbrida, em que as cenas da peça teatral estão imbricadas à narrativa do romance. A trama desse romance enfoca um grupo de teatro formado por cinco integrantes, no processo de criação e montagem da peça. As personagens correspondem à diretora e dramaturga Isadora Dinarte, a Dora, e aos atores: João Pedro Costalucce, o Jotapê; Olívia Hanhuas; Marcelo Bonffito e Ana Beatriz Conrado, a Bhia.

Considera-se a participação dos atores na construção do texto, em processo colaborativo de escrita, que é revelado durante o romance-peça. Dessa forma, com o decorrer do processo criativo das personagens, em atividade conjunta para escrever o texto dramático, elaborar as cenas e durante os ensaios, são constituídas as relações internas e externas desse grupo, as situações, as vivências, os conflitos que movem o romance. É a peça dentro do romance, é o romance sobre a peça. A partir dessa reunião do grupo, surgem os diversos pontos de vista da narrativa, podendo, inclusive, o mesmo episódio ser contado por diferentes personagens. Além de, também, encontrar ressonância na própria peça de teatro. Essa peça funciona como um reflexo (jogo de espelhos) do dia a dia vivido por eles. Portanto, conforme a peça é escrita e criada em conjunto pelas personagens, a narrativa de suas vidas é contada.

Não são apenas os bastidores da criação e a montagem que são narrados, mas a intimidade de cada um deles. Desde a diretora e dramaturga, procuro mostrar o seu processo de criação e como isso interfere na sua vida e na convivência com o grupo, ao conduzir a montagem a partir desse texto, em torno de seu relacionamento com os integrantes do grupo; até alcançar os atores, ao criar, ensaiar e experimentar as alterações nos seus cotidianos profissional e pessoal. As histórias não ficam restritas ao relacionamento no grupo, pois são

retratadas as relações sociais, familiares, as suas vivências em tempos anteriores, os questionamentos, as dúvidas, os conflitos internos.

A obra literária não está estruturada em partes isoladas. Justamente porque as cenas da peça fazem parte do romance, constituindo o todo da narrativa, elas estão justapostas aos capítulos em prosa. A peça está sendo construída ao mesmo tempo pelo grupo e sendo lida pelo leitor. Como em um romance *desmontável*, oferece-se a possibilidade, a esse leitor, para escolher como proceder a sua leitura, pode ser primeiro pelo romance, pela peça, ou seguindo a ordem estabelecida.

Os capítulos em prosa estão divididos de acordo com a vida e a situação de cada uma das personagens, resultando em cinco capítulos (na ordem: “Olívia”, “Jotapê”, “Marcelo”, “Bhia” e “Dora”). Os deslocamentos no tempo (prolepses e analepses) são utilizados para relatar uma história de infância, um acontecimento marcante da juventude, um episódio de quando o grupo foi montado e eles se conheceram, um fato presente na criação ou no ensaio da peça. Assim, ao resgatar eventos, fatos, situações e experiências de seus passados, os capítulos se mantêm conectados pela ação acontecida no momento presente: a criação do texto e a montagem da peça. As reuniões, as discussões, os ensaios, os processos de produção, planejamento e execução funcionam como fio-condutor da trama.

Esse Romance-peça, como sugestão de gênero *híbrido*, intenta fomentar o debate acerca dos gêneros literários, suas possibilidades, aproximações e diálogos. Tomo como premissa que os gêneros são complementares, de forma alguma excludentes, e não precisam ser considerados isolados entre si. Embora autônomos, os gêneros também podem ser trabalhados sob a hipótese do hibridismo, e de que não existem apenas e somente as três modalidades reconhecidas. Se pensarmos nos subgêneros, sobretudo, esse pensamento fica ainda mais evidente. Que o épico (narrativa: prosa) está carregado de elementos do drama, que o drama contém o lírico e no lírico se encontra a épica. Imiscuídos. Imbricados. Mesclados. Conectados.

Para essa parte do trabalho, elaborei um ensaio teórico em formato de **Posfácio: Conjunto de notas esparsas do Romance-peça**, a fim de elucidar aspectos pesquisados e participar do debate que permeia a criação da obra literária. Utilizo autores como Platão, Aristóteles, Vitor Hugo, Benedetto Croce, Georg Friedrich Hegel, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Anatol Rosenfeld, Peter Szondi, Jean-Pierre Sarrazac, Sílvia Fernandes, etc. E deve servir também como aliado para a compreensão do texto ficcional. Escolhi o modelo de ensaio, pois permite determinada liberdade, trânsito amplo entre os conceitos teóricos, as

definições dos autores e os exercícios de criação ficcional, lançando mão, para isso, de recursos imaginativos e autonomia de linguagem.

O **Posfácio** continua, desse modo, o debate do romance-peça, desde a escolha, como se pode verificar no título do projeto, por trabalhar com os dois gêneros, acrescido de elementos teóricos para ratificar a ideia de que nenhum gênero é puro em si mesmo, exclusivo, sem conter traços de outros. A questão dos gêneros literários se originou, de forma primitiva, na Antiguidade clássica, com os escritos de Platão e Aristóteles, e segue ainda hoje, em plena época pós-moderna, cuja tendência ao hibridismo nas artes está em voga. O que se pode verificar é que o hibridismo não é uma ideia nova, visto que diferentes autores já trabalharam e, ou, permanecem realizando seus trabalhos com base nessa perspectiva.

Paralelamente a essa discussão, como eixo principal, apresento o processo criativo da construção do romance-peça, que partiu da ideia de elaborar uma atividade prática baseada na confluência dos gêneros literários. A partir de uma autorreflexão (a reflexão sobre o meu labor literário, porém que não seja identificada como análise interpretativa ou guia de leitura da obra), enfatizo aspectos como a escolha do narrador (permitindo as variações de pontos de vista ou personagens focalizadores), a elaboração conjunta do romance e da peça de teatro, a possibilidade de estabelecer o vínculo entre as duas modalidades, de maneira que se torne o todo de uma narrativa, o tema trabalhado no texto dramaturgico, além das inspirações literárias e do aporte teórico que auxiliaram na confecção dessa dissertação teórico-prática. Apresento, nessa fase do **Posfácio**, as dificuldades, os problemas enfrentados, as tentativas, as soluções, os motivos para a criação e execução da etapa prática.

Por ser a Escrita Criativa uma área recente no Brasil (em especial no âmbito de curso de Pós-Graduação), no **Epílogo**, de forma breve, proponho a discussão da importância de um trabalho com esse caráter teórico-prático, mas, sobretudo, prático, criativo, de exercício ficcional. Pretendo, inclusive, debater a necessidade, e sua consequente relevância, da proposta de uma reflexão (autorreflexão) sobre a obra literária produzida, acompanhando-a, como parte do objeto avaliado. Bem como, abordo alguns aspectos a respeito do curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) – área de concentração Escrita Criativa.

2. ROMANCE-PEÇA

Para preservar o ineditismo da obra ficcional esta versão não apresenta **Histórias de silêncio para encenar – Romance-peça**.

3. POSFÁCIO

Conjunto das notas esparsas do Romance-peça

Si una obra de arte sobrevive es sólo porque nosotros podemos todavía quitarle la rigidez de su forma; disolviendo esa forma dentro de nosotros por um movimiento vital, y entonces la vida se la damos nosotros; y en cada tiempo es distinta, y cambia según seamos unos u otros; muchas vidas, no una sola; como se puede deducir de las continuas discusiones que surgen y nacen por no querer creer en esto: que somos nosotros los que damos la vida, y la vida que doy yo es imposible que sea igual a la de otro. Les ruego me perdonem, señores, por el largo rodeo que he dado para llegar hasta aquí, a donde queria llegar.
EL DOCTOR HINKFUSS – escenador de Esta noche se improvisa¹

NOTA 1 – Antecomeço

Do que é anterior.

E nos precede.

A pedra antecede ao homem.

A representação é exclusiva do homem.

E anterior ao teatro.

Representar uma pedra.

Tradicional exercício teatral (práticas iniciais e jogos teatrais) elaborado para despertar a capacidade imaginativa e imagética, apurar a pantomima dos atores-aprendizes. Seja você, agora, uma pedra. E no imobilismo do inorgânico, conquiste os limites do seu movimento, você, como Ator.

Seja uma semente. E da semente nasce a árvore, com seus galhos, suas raízes fincadas ao solo, suas folhas penduradas, seus frutos crescendo.

Imite.

Represente.

Engane.

Iluda.

¹ Réplica da personagem do diretor, criado pelo dramaturgo Luigi Pirandello na peça **Esta noite se improvisa**, escrita em 1930 (PIRANDELLO, Luigi. **Esta noite se improvisa**. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina,1970).

O Ator se aquece. Corpo. Então, no seu exercício de representar a pedra, ou a árvore, num momentâneo devir a irromper sua concentração, pensa sobre a representação, o sentido de representar, e lhe ocorre, primordialmente, a mimesis grega. Para Platão², no diálogo com Sócrates e na conversa deste com Glauco, o conceito de *representação* significa a reprodução do real pela obra de arte, a reprodução do mundo, sua imagem e suas ideias pelas manifestações artísticas, a forma representativa da natureza (que é, por si mesma, uma representação anterior de Deus) encontrada pelo artista para representá-la, estando distante da verdade divina. A arte configura-se como a cópia da cópia (sem valorização), não sendo matéria em nada original, não passando de mera sombra ou fantasma do real, na acepção de mentira, a imitação, a ilusão, a impossibilidade de ser uma *cópia fiel da realidade*. A poesia, como as demais artes, ao imitar os seres e as coisas, estaria a três graus da verdade, do mundo das ideias, imitando, assim, não as virtudes e a razão, mas, sobretudo, os vícios, a dor e as paixões. Os poetas são, tão somente, produtores de sombra, de fantasmas e, na sua tarefa medíocre, não são úteis ao Estado.

Aristóteles³, por outro lado, recusa as implicações de seu mestre, avança na teorização e estabelece a mimesis como representação da ação e não como simples imitação no sentido de cópia, como afirmava Platão. A obra de arte estaria, então, representando os acontecimentos da natureza, cuja realidade mantém-se como referencial, porém com autonomia e desvinculada à máxima da verdade e do idealismo platônico. Agrega-se às noções de semelhança e verossimilhança (externa: representa o possível e não o que é caracterizado como historicamente verdadeiro; interna: do texto, com relações de causalidade, lógica, necessidade e coesão), e às ordens do representado (objeto), reconhecimento (identificação – catarse) e da representação (tragédia, comédia, epopeia, poemas ditirâmbicos). Atinge, desse modo, uma valorização e valorização em consideração ao postulado anterior. Tem-se, segundo o Estagirita, duas tendências para a representação: representar como algo de exterior e representar como apresentar, mostrar, dar a ver, exhibir. Assim, além da necessidade de representar tipicamente humana (como sujeito atuante, fazendo, praticando), o homem pode sentir prazer (deleite, fruição) com a representação, ao vê-la, presenciá-la, assisti-la (como sujeito *passivo*, espectador, observador). Conforme

² As discussões estão tratadas nos Livros III e X de PLATÃO. In **A república**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

³ ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.

aponta Guénoun⁴: “Essa dualidade recorta, no geral, nossa distinção entre *fazer teatro e ir ao teatro*, entre o teatro que se pratica e aquele que se vê”.

O Ator se recorda de que o termo *teatro*, na época grega, não existia, tal qual se conhece e se aplica desde o Renascimento. Ele volta a Denis Guénoun⁵, que remete ao fato de o termo fazer referência a uma parte do edifício em que aconteciam as representações trágicas, cômicas e poéticas mistas nos grandes festivais dionisíacos, por exemplo, no exato espaço destinado ao público. Mas, a palavra, em momento algum, foi utilizada como sinônimo de atividade teatral. Embora Aristóteles tenha dedicado grande parte de sua **Poética** à tragédia, é sobretudo ao texto (seus elementos e seus autores), de que ele se ocupou, e não do fazer teatral em si. Da mesma forma, não se tem, até o final do século XIX, obras decisivas sobre o fazer teatral do ator e do encenador. A figura do encenador, o teatro de diretor, surge para romper o domínio do texto literário, o período logocêntrico, ou, mais apropriado seria dizer, *textocêntrico* dos séculos anteriores. É, sobretudo, com Edward Gordon Craig que o teatro do encenador se fortalece e, depois, com Antonin Artaud, Erwin Piscator e Bertolt Brecht. Para se alcançar, posteriormente, na contemporaneidade, nomes como os de Tadeuz Kantor, Eugenio Barba, Peter Brook e Robert Wilson. Sobre a poética do ator, o primeiro a tratar é, sem dúvida, Constantin Stanislavski; na sua esteira aparecem Jerzy Grotowski e Lev Semionovitch Vigotski.

Para Jacó Guinsburg⁶, a atividade teatral se desenvolveu através da pluralidade de seus meios e estratos de origem, “ao longo de um eixo de produção simbólica e ficcional que fala de uma criativa e ramificada atividade representificadora do imaginário”. Ele destaca que a linguagem do teatro acabou se estruturando pela *via culta*, ou seja, a que reproduz a *cena literário-dramática* e de pesquisas artísticas, e que isso se transformou numa revolução de conceitos que fundamentaram o espetáculo. Nesse sentido, em termos de invenção, vanguardismos e sistematização dramático-cênica, tanto o modelo de teatro desenvolvido no Ocidente, quanto no Oriente, guardam elementos em comum, especialmente no que se refere a um certo *operador estético* fundamental que é o tratamento da matéria cênica como *teatralidade*, portanto. A esse respeito, o teórico complementa⁷:

Para tanto concorrem concepções como as do *instinto teatral* de Evrêinov ou as da *alquimia do teatro* de Artaud, conjugadas com as pesquisas dos esteticismos simbolistas à la Gordon Craig, dos funcionalismos construtivistas [sic] à la Meierhold, dos naturalismos e organicismos à la Stanislávski ou das linguagens do

⁴ GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 19.

⁵ Idem. Ibidem p. 20.

⁶ GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena**: Ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.6.

⁷ Idem. Ibidem p.6.

Nô, do Kabuki, do Khatakali e da ópera de Pequim que vêm marcando as correntes da encenação contemporânea – de Grotóvski e do Living Theater, de Peter Brook e T. Kantor até Bob Wilson, Pina Bausch e o teatro antropológico de Eugênio Barba ou, no Brasil, as *embalagens* de Antunes Filho e as *filtragens* de Gerald Thomas, para citar alguns. Incorporando as descobertas representacionais no plano *physis* e da *psyché*, da mentalidade coletiva e da subjetividade individual, em termos de invenção e sistematização dramático-cênica, propondo o seu reprocessamento em novas matrizes imagísticas e estilísticas, em novas simbioses de gêneros e procedimentos, redimensionando as relações de valor dos códigos teatrais e, nelas, as relações de prevalência entre *logos* e *mythos*, tais formulações foram, a par de sua significação nos movimentos e nas correntes artísticas a que se prendem, outros tantos agentes dessa nova e expandida percepção de teatro.

O Ator, que finaliza seu exercício, deixou de representar a pedra, e na sequência ser-estar como a árvore, uma frutífera e imponente mangueira, conclui o pensamento sobre a necessidade de representar, invocando David Mamet⁸. De acordo com o autor, desde os atos cotidianos, os fenômenos impessoais como a reinterpretação do clima ou a ressignificação de acidentes de trânsito, os homens se utilizam do exagero, da ironia, da inversão, da projeção para contar, relatar ou dramatizar. Instrumentos, esses, de que o dramaturgo (e aqui se estende ao diretor, aos atores e aos demais envolvidos no processo de criação de um espetáculo teatral não restrito ao texto literário) se faz valer para criar e colocar em cena. “Dramatizamos um incidente tomando eventos e reordenando-os, alongando-os e comprimindo-os, a fim de poder compreender seu significado pessoal para nós, como protagonistas do drama individual que compreendemos ser a nossa própria vida”⁹.

A letra de **Puro teatro**, no timbre da cubana La Lupe, reverbera da caixa de som, penetra nos meus ouvidos e se inscreve na cena deste **Conjunto de notas esparsas**. A fim de acompanhar a trajetória desta personagem inventada para se movimentar como uma espécie de guia e, através de exercícios de imaginação (com base em exercícios reais feitos por atores em situações reais) dispostos ao ator fictício, pretendo tecer comentários acerca de gêneros literários, aspectos do drama (como gênero literário, como prática teatral), de dramaturgia e hibridismos. Portanto, como o dramaturgo empresta sua voz às suas personagens, outorgo ao Ator a condução dessas notas e fica sob sua responsabilidade a associação dos autores trazidos para dialogar com seus pensamentos e posições. O Ator tem em suas mãos o Romance-peça **Histórias de silêncio para encenar**. À medida que lerá suas páginas, fará considerações sobre a criação das mesmas. Ele está numa sala pequena (com capacidade para, no máximo, cem pessoas), um teatro em formato arena, com cadeiras dos dois lados e na

⁸ MAMET, David. **Três usos da faca**: Sobre a natureza e a finalidade do drama. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

⁹ Idem. *Ibidem* p. 11.

frente do tablado-palco. Este não é um palco italiano. A plateia tem visibilidade tridimensional. Nesse espaço cênico, os atores podem manter o contato visual ininterrupto com o público. O Ator, em mais um dia de ensaio. Suas ferramentas são seu corpo, sua mente, a lapiseira de grafite 0.5 e a caneta marca-texto alaranjada.

Blecaute

Trilha sonora

PURO TEATRO

*Igual que en un escenario
Finges tu dolor barato
Tu drama no es necesario
Ya conozco ese teatro*

*Fingiendo,
Que bien te queda el papel
Después de todo parece
Que es esa tu forma de ser
Yo confiaba ciegamente
En la fiebre de tus besos
Mentiste serenamente
Y el telón cayo por eso*

*Teatro,
Lo tuyo es puro teatro
Falsedad bien ensayada
Estudiado simulacro*

*Fué tu mejor actuación
Destrozar mi corazón
Y hoy que me lloras de veras
Recuerdo tu simulacro*

*Perdona que no te crea
Me parece que es teatro*

*Teatro,
Lo tuyo es puro teatro
Falsedad bien ensayada
Estudiado simulacro*

*Fué tu mejor actuación
Destrozar mi corazón
Y hoy que me lloras de veras
Recuerdo tu simulacro*

*Perdona que no te crea
Me parece que es teatro
Perdona que no te crea
Lo tuyo es puro teatro*

NOTA 2 – Começo

ATOR

Penso em uma certeza: o texto dramático somente se realiza quando é encenado, e, assim, transforma-se, de fato, em peça, cuja dramaturgia é posta em cena, a partir de elementos cênicos (atores, cenário, figurino, trilha sonora, iluminação – recursos sígnicos do espetáculo teatral). Podem até ser dispensados todos esses recursos, mas há a necessidade inerente do ator, performance, declamador, contador, aquele que vai falar, representar, atuar, colocar em ação, dar movimento à linguagem verbal ou mesmo à pantomima (no caso de uma representação apenas mímica, gestual, sem palavras, performática).

Essa é, então, a diferença primordial entre o texto dramático e o texto narrativo. Na literatura, tanto o gênero épico (narrativa em prosa – romance, conto, novela) quanto o gênero lírico (poesia) comunicam-se inteiramente com o público através do seu próprio suporte ou plataforma, prescindindo de tudo mais. O gênero dramático, por sua vez, só se completa com a representação, a encenação, o espetáculo. O livro pode ficar na estante (ou, sendo livro digital, na sua respectiva plataforma de acesso), à espera do leitor. A peça de teatro não se restringe à escrita e a publicação, seja ela em qualquer formato.

De acordo com Anne Ubersfeld, o teatro é¹⁰:

(...) a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reprodutível e renovável) e instantânea (nunca reprodutível como idêntica a si mesma): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte; quando muito, arte feita para uma única representação.

A autora fala do duplo caráter do teatro, o texto, teoricamente, está fixo no suporte papel, intangível, mas sua representação concreta, no palco, garante o seu exclusivo caráter efêmero, e nunca uma exibição será igual à outra, embora seja o mesmo texto e os mesmos atores interpretando. Para ela, a atividade teatral se apresenta de forma que o psiquismo individual está investido numa relação coletiva, o ator nunca está só, assim como o público nunca está só. Além de estar acompanhado de todos os outros elementos da plateia, está sob a mira dos atores em cena. Por isso, a essencialidade paradoxal do teatro, de um homem só, um único criador, ao pensarmos no teatro de Sófocles, teatro de Eurípides, teatro de Shakespeare,

¹⁰ UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 2.

teatro de Molière, teatro de Brecht, mas feito, tão e somente, de modo coletivo por uma equipe de produção.

Lembro-me da fala da personagem Carlos Santeiro, autor da comédia em um ato **Um romance de geração**, obra homônima de autoria de Sérgio Sant’Anna¹¹. O livro está estruturado como uma peça de teatro (com descrição de personagens, cenário, rubricas e texto dialógico – réplicas) e, ao final, na parte romance, essa personagem faz uma reflexão para o caso de a peça, inicialmente projetada para ter três atos, não ser encenada, e ficar apenas classificada como texto literário – dramaturgia para ser lida (paradoxo). Além de fazer considerações sobre as escolhas e os destinos das personagens, com possibilidades de diferentes *finais*, o texto discute, em particular, acerca da questão dos gêneros literários, estilo narrativo em prosa (romance, em especial) e dramático (texto teatral). O livro tem o subtítulo “Teatro-ficção”. Pronuncia-se, então, o escritor alcólatra de Sant’Anna, que pretendia ter escrito o romance de sua geração¹²:

A diferença entre os gêneros teatro e romance encontra-se não totalmente na linguagem, mas também – ou principalmente – no fato de que um texto teatral deve se apresentar a cada noite no palco para atores e espectadores. Antes de levantar-se o pano, esse mesmo texto está *adormecido*, é inacessível. Poder-se-ia contrargumentar que também um texto de ficção hiberna numa livraria ou estante até que alguém vá buscá-lo e o torne existente através da leitura. E, por outro lado, também um texto teatral pode ser lido na forma de livro. Mas é óbvio que, no caso do texto teatral, ele só se realiza integralmente em suas intenções na medida em que os personagens são representados por atores para um público. É um ritual de convivência, onde esses dois polos devem estar simultaneamente presentes.

O Ator, em pé, faz movimentos de pêndulo com seus braços, depois as pernas e, por fim, o tórax. Poderia ser o próprio Carlos Santeiro, bêbado, tonto, confuso, depois da noite de sexo e vários copos de uísque com Ela – A Jornalista (a segunda personagem de **Um romance de geração**). O movimento do corpo do Ator gera a ação da personagem Ele – O Escritor, da obra de Sant’Anna.

O teatro é feito de movimento. Movimento: ação. A ação, dentre as três unidades descritas pelo Estagirita na **Poética**¹³ (ação, lugar e tempo), é a principal. Ação que provoca movimento, personagens autônomas (atores metamorfoseados – disfarce? – dispensa a figura do autor; o narrador no gênero épico, o papel do mediador), ação através de diálogos (abre espaço para as participações do coro – funcionando como um elemento do próprio gênero épico, com função narrativa ou lírica, a fim de assegurar a voz do autor; monólogos – solilóquios; além do prólogo e do epílogo – que também podem ser característicos do épico)

¹¹ SANT’ANNA. Sérgio. **Um romance de geração: Teatro-ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

¹² Idem. *Ibidem*. p. 105.

¹³ ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.

relação causal, cenas encadeadas, desenvolvimento linear, com peripécia, nó, reconhecimento, desenlace. O tempo da ação é o tempo presente e o espaço deve se tornar o ambiente cênico (imperceptível como cenário) onde se passa a peça, mantendo uma considerável aproximação com o público.

Na peça de teatro, se pensada como um organismo, as partes determinam o todo, cada cena tem a sua unidade interna e completa o conjunto. Sem esquecer a verossimilhança, possível apenas a partir dessa ideia de continuidade. Anatol Rosenfeld¹⁴ fala do conjunto como um *sistema fechado* e que essas características determinam o que se aproximaria de uma dramática *pura* ou, como prefere denominar, *rigorosa*, a partir dos preceitos de Aristóteles na **Poética**. Esses conceitos foram elaborados e organizados pensando-se na dramaturgia escrita no século V a.C., em especial, na tragédia e na comédia, sem comentar as outras formas de poesia dramática, como o canto ditirâmico ou o drama satírico. Para essas partes formarem o todo, é preciso que as cenas tenham uma relação de causa, solução, consequência. Isso acontece quando as personagens estão em uma situação de conflito, expressa pelos diálogos com elementos e figuras de retórica, a ressaltar a função apelativa da linguagem dramática.

Movimento. Ação. Personagens autônomas. Diálogos. Relação causal. Cenas encadeadas. Peça de teatro como organismo. Desenvolvimento linear. Tempo presente. Conflito. Do teatro clássico grego ao teatro pós-moderno, o que se alterou? O que se manteve?

O teatro é uma das manifestações artístico-culturais mais presente em todos os povos. Desde a Antiguidade, em seu caráter mítico-religioso; passando pelo teatro medieval; durante o Renascimento, com o teatro elisabetano inglês, a *commedia dell'arte* na Itália e a idade de ouro do teatro espanhol; o período barroco; as tendências realista ou naturalista; o teatro épico, de Bertold Brecht, no início do século XX; o teatro do absurdo, de Samuel Beckett, e o pós-dramático do final do século XX, até se alcançar o teatro contemporâneo e os processos colaborativos atuais. Dessa forma, o teatro percorreu os períodos históricos da humanidade, adquirindo funções, combinando aspectos, assumindo estéticas, modificando-se conforme sua evolução. Entretanto, não deixou de representar a cultura do homem de seu tempo. A tríade que o compõe, ator-texto-público (questionada e questionável em diferentes períodos, especialmente pela necessidade do texto), transforma o espetáculo cênico em um instrumento de propagação social e cultural, bem como é capaz de sustentar todo um processo de comunicabilidade entre suas instâncias constitutivas.

¹⁴ ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 30.

Ao longo dos séculos, a história da dramaturgia ocidental acompanhou os movimentos culturais, artísticos e literários. Diderot, Voltaire e Lessing, no século XVIII, estabeleceram os pressupostos do que se convencionou chamar de *drama sério*, desvinculando-se, assim, das formas rígidas e clássicas da tragédia e da comédia. Diderot foi um dos grandes responsáveis por expressar as ações, movimentos, das personagens sob a forma dialógica, instaurando essa como uma característica predominante do teatro até a contemporaneidade: “(...) Foi Diderot o primeiro a levar realmente em conta – por tê-lo igualmente praticado – o devir cênico da obra dramática, em particular quando tal devir faz parte de seu desejo – sua utopia – de escrever inteiramente, do ponto de vista do diálogo, a pantomima de um texto”¹⁵. E, posteriormente, com a crise desse mesmo *drama sério*, ao final do século XIX, surgiram autores que romperam com as estruturas absolutas do drama e abriram espaço para as suas novas formas.

O Ator se apoia na contribuição de Peter Szondi¹⁶ para traçar um breve panorama sobre a história do drama e as modificações nele acontecidas. De acordo com Szondi¹⁷, o modelo dramático da época moderna surgiu no período renascentista, vinculado, exclusivamente, à reprodução das relações intersubjetivas, quando o sujeito se configurava apenas como integrante de uma comunidade, sendo o poder de suas decisões e determinações o verdadeiro local de sua realização dramática. Assim, ao escolher pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e a presença dramática era fruto da relação desta comunidade com o sujeito, o que decidia seu agir. Portanto, o meio linguístico vigente se tornou o diálogo, abolindo-se apartes, coros, prólogos e epílogos, bem como os monólogos se tornaram pouco utilizados. Acrescenta o autor¹⁸:

É o que distingue o drama clássico tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval, tanto do teatro mundano barroco como da peça histórica de Shakespeare. O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera.

Foi somente a partir da *crise do drama*, no final do século XIX, e da sua conseqüente superação, levando em conta a problemática da dialética entre forma e conteúdo, numa perspectiva historicizada, que o sentido moderno do teatro começou a aparecer. Segundo Szondi¹⁹ superar o drama foi superar uma elaboração histórica, pois as exigências técnicas se tornaram também exigências existenciais e o modo de fazer teatro se configurou como uma

¹⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 68.

¹⁶ SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880–1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 28).

¹⁷ Idem. *Ibidem*.

¹⁸ Idem. *Ibidem*. p. 30

¹⁹ Idem. *Ibidem*.

parcela da vida social de uma época. Foi nesse período que dramaturgos como Henrik Ibsen, August Strindberg, Gerhart Hauptmann, Maurice Maeterlinck e Anton Tchekov tentaram representar novos assuntos, com diferentes temporalidades e fora das medidas do dialogismo dramático convencional. As formas poéticas alicerçadas no drama, como elemento de caráter absoluto, chamado pelo autor de *drama absoluto*: o fato, o tempo presente e as relações intersubjetivas necessitavam de revisão, reelaboração e, ao final, rompimento. Esse próprio elemento de caráter absoluto do drama e das formas como irreversíveis foi destituído. Na nova relação sujeito-objeto, o absoluto se relativizou. A temporalidade, presente em Ibsen, foi relativizada pelo passado que ele tinha de revelar, como seu objeto; as relações intersubjetivas em Strindberg, foram substituídas pela perspectiva subjetiva das próprias personagens e a problematização do acontecimento, em Hauptmann, transformou-se em condições objetivas representadas em cena.

Embora os temas do drama moderno se mantivessem em grande parte os mesmos do drama clássico, a transição deve ser entendida como um processo em que o elemento temático se consolidou através da forma e também do conteúdo, ao romper com a forma antiga. Nesse momento, surgiram os experimentalismos formais, cuja necessidade interna foi balizada no quadro das mudanças estilísticas. As formas dramáticas passaram a assumir recursos de outras poéticas, como elementos da épica e da lírica, especialmente, pela utilização de personagens-narradores épicos, encadeamento de cenas com fragmentação e mobilidades temporais. Assim, a dialética sujeito-objeto esteve, ao mesmo tempo, no plano da forma e na do conteúdo, sendo representada pelas situações épicas comuns, em que o narrador pode ser definido enquanto mediador da relação sujeito-objeto, ou fazer parte dela. A esse respeito, Szondi²⁰ afirma:

Além dessa crise do drama e das suas tentativas de solução épica, e não obstante só compreensíveis por inteiro quando se as têm como pano de fundo, aparece por volta da virada do século o drama lírico, e, à frente de todos, a obra de juventude de Hofmannsthal. É fácil perceber como ele se relaciona indiretamente com a crise do drama. A tensão entre forma e conteúdo do drama moderno se atribui à contradição entre a unificação dialógica de sujeito e objeto na forma e sua separação no conteúdo. A *dramaturgia épica* se desenvolve à medida que a relação sujeito-objeto situada no plano do conteúdo se consolida em forma. O drama lírico escapa a essa contradição porque a lírica não radica nem na passagem recíproca atual nem na separação estática de sujeito e objeto, mas em sua identidade essencial e originária. (...) A linguagem dramática é estritamente referida à ação, que decorre em um presente contínuo; por isso, a análise do passado está em contradição com a forma dramática. Na lírica, ao contrário, os tempos se unificam, o passado é também o presente, e a linguagem não é ao mesmo tempo elemento temático que deva justificar-se e possa ser interrompido pelo silêncio. A lírica é em si linguagem; por esse motivo, no drama lírico a linguagem e a ação não coincidem necessariamente.

²⁰ Idem. *Ibidem*. p. 98.

Em “Introdução – Crise do drama”, presente no **Léxico do drama moderno e contemporâneo**²¹, organizado por Jean-Pierre Sarrazac, o organizador tece importantes considerações sobre a *crise do drama* descrita por Szondi. Inclusive, ao revisitá-lo, oportuniza uma leitura crítica de seu posicionamento e também avança nas contribuições sobre o drama contemporâneo e suas características. Para Sarrazac, Szondi acabou se fechando em interpretações teleológicas de dramaturgos como August Strindberg e Luigi Pirandello, por exemplo, baseado na sua influência ideológica de Hegel e Lukács, e ao tentar superá-los, fixando-se na ideia de que o sujeito épico seria a única alternativa para o teatro moderno, visto que a dramaturgia épica de Brecht estava no seu auge. E também devido à influência do frankfurtiano Theodor Adorno e sua teoria de massificação, que decretava o fim da forma dramática como possibilidade estética, concebendo seu futuro como “autópsia dramática”, ao pensar, nesse caso, a peça de Samuel Beckett, **Fim de partida**, como pilar. Sarrazac complementa²²:

No essencial, trata-se – repetimos – de abandonar a ideia segundo a qual o horizonte – o *fim* – do teatro dramático poderia ter sido o teatro épico (como o do capitalismo deveria ser o comunismo). Para isso, não há necessidade alguma de se rejeitar o marxismo e, tampouco, a abordagem socioestética do teatro moderno e contemporâneo. Basta, ao contrário, interrogar-se sobre certas rejeições *ideológicas* de pensadores marxistas do teatro, não obstante bem diferentes uns dos outros, como Lukács, Brecht, Adorno, Szondi, e proceder a uma reavaliação dos objetos rejeitados: principalmente o *dramático* (não mediatizado pelo épico) e seu corolário, a subjetividade, polemicamente rebatizada como *subjetivismo*. Como se a manutenção da relação intersubjetiva e sobretudo o apelo ao intrassubjetivo, ao *íntimo*, tão presentes no teatro do século XX, de Strindberg a Adamov ou a Sarah Kane, significassem inevitavelmente regressão ao individualismo, ao apolitismo, em suma, ao teatro *burguês*.

Conforme o francês²³, a crise da forma dramática, na verdade, deve ser entendida através de quatro crises diferentes: a crise da fábula, *déficit e pulverização da ação*, permitindo o surgimento das atuais dramaturgias do *fragmento*, do *material*, do *discurso*; a crise do personagem, que ao ser apagado, liberta a *figura*, o *declamador*, a *voz*; a crise do diálogo, que propicia a forma de um teatro cujos conflitos inserem-se no próprio âmago da linguagem, *da fala*; e a crise da relação palco-plateia, com o “questionamento, no – e a partir do – texto mesmo, do textocentrismo”. Sobre a crise do diálogo, há o seguinte comentário²⁴:

O estilhaçamento do diálogo nos dias de hoje, seu caráter polifônico ou, ao contrário, coral, eliminando as diferenças entre os enunciadores, deve-se amplamente ao terremoto introduzido pela conversação no campo da fala teatral. A

²¹ SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

²² Idem. Ibidem, p. 30

²³ Idem. Ibidem, p. 33

²⁴ Idem. Ibidem, p. 59

multiplicação das vozes esparsas e não identificadas, e a importância dada à fala ambiente derivam de um primeiro modelo. Outros modelos afirmam-se com veemência na segunda metade do século XX. Alguns dramaturgos acolhem a fala comum em enunciados bem sucintos. A apreensão de réplicas esparsas no cotidiano revela, pelos efeitos da montagem, formas de interação inesperadas entre enunciadores-personagens que, não obstante, não manifestam nenhum compromisso em suas declarações.

A partir dessas crises enfrentadas, superadas, ou simplesmente vivenciadas, muitas transformações ocorreram com e nas formas dramáticas, até se alcançar a denominação de *teatro pós-dramático* de Hans-Thies Lehmann, que será abordada na sequência destas notas. O drama não pressupõe mais as três regras de unidade dramática, nem necessita de um texto dramaturgico para ser encenado, não requer um conflito tradicional (entre duas forças opostas – externas – intersubjetivo ou apenas no plano subjetivo da personagem – interno – que possam desencadear ações, com começo, meio e fim). Também não há reviravoltas ou peripécias, progressão de cenas, linearidade, situação clara, relações dialógicas exclusivas e até mesmo a noção de personagem é outra, além de permitir a inserção de textos líricos, em prosa, teses de psicologia, antropologia ou filosofia, descrições, rubricas faladas em cena e diferentes recursos de montagem e encenação.

Nesse ensejo, convido ao debate sobre o drama contemporâneo (aqui entendido desde a aceção de gênero dramático, bem como de prática teatral de dramaturgia) e as novas teatralidades da encenação, à autora Sílvia Fernandes²⁵. Segundo ela, a dramaturgia, atualmente, está situada no campo da diversidade, desafiando qualquer espécie de generalização. Pode estar assentada sobre as regras dos *playwriting* ou estruturada como *storyboard* de cinema, mesclando padrões de ação e diálogo ou justapondo monólogos, cuja temática, a partir dos problemas atuais, está tratada de forma realista ou metaforizada em temas abstratos, mas sem deixar de transformar a relação do texto (e à tríade autor-ator-público) com o real, a representação do real, e não sua simples reprodução (como se pretendia num teatro real-naturalista). Fernandes cede a palavra a Patrice Pavis, para o qual o texto teatral está definido pelo critério elocutório, ou seja, tudo o que se fala em cena constitui o texto de teatro. Ela também reforça a integração de outros estilos de narrativa, como romances, poemas, roteiros cinematográficos, excertos de obras variadas (literárias, audiovisuais, musicais), fragmentos de falas que podem parecer desconexas, num primeiro momento, porém, estão a serviço de uma dramaturgia cênica do próprio diretor ou dos atores da peça. Acerca da questão (ainda polêmica) de o texto teatral ser classificado como obra

²⁵ FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 153.

literária, a autora cita o teórico da Escola de Praga, Jiri Veltruský, segundo o qual o drama não deixa de ser uma obra literária por agregar elementos e componentes de teatralidade, como a performance, no caso²⁶:

Talvez essa tenha sido uma das mudanças (a confluência da literatura com a teatralidade para gerar um sentido aberto e oportunizar ao público completar a lacuna) mais radicais da relação texto/cena no teatro contemporâneo. Para entendê-la, não é preciso voltar à discussão sobre a natureza literária ou teatral do texto dramático. Jiri Veltruský, teórico da escola de Praga, considera a discussão inútil. Observa que sem dúvida o drama é uma obra literária e, enquanto tal, pode ser simplesmente lido ou usado como componente da performance, como faz Robert Wilson com os textos de (Heiner) Müller. A diferença está no tipo de teatro que se pratica e, em última instância, vai determinar a escolha e o uso que se faz do texto. Algumas formas teatrais contemporâneas, por exemplo, preferem os textos líricos e narrativos ao drama, pois pretendem que a escritura cênica entre em relação com a literatura como um todo, e não apenas com o gênero dramático.

Em outro momento, Fernandes salienta a predileção dos autores pós-modernos por características diferentes e inovadoras à ideia máxima de que o teatro é ação, e de que o texto precisa gerar essa ação, manifestada pelos atores no palco:

O resultado da apropriação da teatralidade pela dramaturgia mais recente é que o texto literário ganhou novo estatuto. O dramático ainda se conserva no modo de enunciação, na construção dos diálogos, monólogos ou narrativas e, algumas vezes, no desdobramento das personagens. Mas a qualidade teatral deixa de ser medida pela capacidade de criar ação. Agora teatral pode ser apenas espacial, visual, expressivo no sentido da projeção de uma cena espetacular. Paradoxalmente, é teatral um texto que contém indicações espaço-temporais ou lúdicas autossuficientes. Os textos do dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès, por exemplo. É interessante observar como em suas peças a circulação da palavra auxilia a construção de estratégias espaciais complexas²⁷.

Ao pensar e falar em espaço, a partir das colocações de Sílvia Fernandes, com base em pesquisadores da cena teatral pós-moderna, o Ator resolve explorar o espaço da sala teatral em que está. É interessante elucubrar o fato de que, na maioria dos dispositivos ou edifícios teatrais fechados, a sala de espetáculos não tem janelas. Será que o público se dispersaria? Ficaria entretido com o movimento externo, ao passo que a atriz estaria no palco dando sua fala de **A gaivota**, de Tchekhov? Essa é uma ideia um tanto quanto absurda. Passemos, então, à imaginação, bradou o Ator, empostando seu timbre de voz e recebendo, em retorno, o seu próprio eco.

²⁶ Idem. Ibidem. p. 158.

²⁷ Idem. Ibidem. p. 163.

NOTA 3 – Meio A

ATOR

No princípio foi o verbo.

No princípio foi o verso.

Durante o movimento renascentista, no período que compreendeu o final do século XIV e meados do século XVI, foi que o diálogo em linguagem prosaica começou a se legitimar como forma principal do texto primário de uma peça (as falas das personagens, diferentemente do texto secundário: as indicações cênicas, didascálias ou rubricas). A linguagem e a forma que predominavam na escritura dos textos teatrais, anteriormente, era a lírica. As peças, em sua maioria, eram escritas em verso. Essa tendência à narrativa, ao formato dialógico em prosa das réplicas e trélicas de personagens, ganhou força na modernidade e mantém-se vigente no atual momento. Com algumas exceções que procuram resgatar o verso, o teatro lírico e a estrutura do poema. Recordo, imediatamente, de **Gota d'água**, de Paulo Pontes e Chico Buarque, escrita em 1975, toda versificada pelo músico, escritor e compositor.

Chamo à cena, para compartilhar suas posições sobre o tema, o poeta Fernando Pessoa e o teórico Ronald Peacock. Estendo a minha voz e faço dela instrumento de propagação para o que eles afirmaram.

Conforme Fernando Pessoa²⁸, a literatura dramática é uma subespécie da literatura narrativa, sendo essa a expressão verbal de um temperamento. A literatura dramática, assim, configura-se como a forma objetiva dessa expressão verbal, ou seja, a forma mais sintética da expressão objetiva. Dessa maneira, o verso se diferencia da prosa pelo ritmo, sob o aspecto exterior. Por outro lado, internamente, a prosa é um estado mental que naturalmente se projeta em simples palavras e o verso é um estado mental que naturalmente se projeta em ritmo feito com palavras. Por isso, no verso, há a necessidade do ritmo, essencial; já na prosa, o ritmo se faz acessório, como uma vantagem.

Ronald Peacock²⁹ defende que o verso, como expressão dramática, foi bem sucedido nos dramas elisabetanos, nos clássicos franceses, ou em autores como Schiller e Grillparzer, por exemplo. O verso contribui para a intensidade e a economia da expressão, funcionando, desse modo, como elemento relacionado ao fluxo do tempo nas sequências dramáticas. O uso

²⁸ PESSOA, Fernando. **Poemas dramáticos**. Lisboa: Ática, 1952.

²⁹ PEACOCK, Ronald. **Formas da literatura dramática**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

da linguagem enfática, o ritmo e a linguagem figurativa, próprios do verso, dão conta da expressão dos sentimentos, das emoções intensas. Portanto, a ação expressa em versos, numa forma dramática, modifica e se diferencia da ação presente nos tipos de peça em prosa, uma vez que o uso do verso, como instrumento individual de intensificação poética, facilita o desenvolvimento dessa emoção e dessa paixão, bem como adiciona à linguagem ritmos claros, o cuidado com o som e a expressividade da voz, vinculado à natureza física e também ligados aos sentimentos. Ainda assim, considera-se a linguagem em verso, ou em prosa, a serviço do diálogo, da fala, pelo mesmo objetivo – o dramático, tanto em uma modalidade quanto na outra. Deve-se levar em consideração que a linguagem de uma peça teatral constitui-se de uma intertextura de linguagens que inclui, não apenas a linguagem verbal (oral e escrita), mas também de imagens, a cenografia, a encenação e a interpretação. Além dos elementos de iluminação e sonoplastia.

Conforme o autor, um drama deve combinar três elementos, dentre eles, a expressão dos sentimentos através das ações, e se essa expressão for realizada pela utilização da forma lírica, pode-se chegar mais rapidamente ao resultado buscado³⁰:

Um estilo dramático poderosíssimo nasce da combinação de três elementos: um núcleo mítico, uma forte realização psicológica das pessoas do drama, e uma imagística de fórmula sutil. O primeiro fornece um centro vibrátil e misterioso, situado no coração da experiência humana e ao qual reagimos como o nosso próprio núcleo de sentimentos. O segundo acrescenta um quadro convincente de circunstâncias reais, e o terceiro propicia a expressão de todos os sentimentos correlatos através da ação. Assim, a visão da realidade e a visão do sentimento fundem-se e são revividas como ideia na arte da peça. Onde tal combinação é alcançada, existe a maior concentração de metáfora, a que nos referimos acima, porque a elaboração poética é a expansão de uma semente poética.

É com essa ideia em mente que penso a questão do romance-peça e o hibridismo entre os gêneros. Se a linguagem prosaica ou lírica está inserida na forma dramática, como é fácil perceber, por que ainda se fala em gêneros literários (épico, dramático e lírico) isolados, autônomos, autossuficientes, ou, então, nos limites entre cada um deles? Os gêneros não precisam ser entendidos dessa maneira cartesiana, pelo contrário, eles podem passar a ser encarados pela perspectiva do hibridismo. O épico, o dramático e o lírico são interpenetráveis, são passíveis de contaminação, apropriação, contribuição ou associação de uns aos outros. Aqui, faço uma importante ressalva: a prerrogativa híbrida não é senão um postulado, uma visão, uma perspectiva de entendimento, aplicação e utilização dos gêneros. Entretanto, não

³⁰ Idem. Ibidem. p. 292.

deve ser determinada como um conhecimento novo, inédito ou próprio de um período pós-moderno. Tratar os gêneros de modo global, ordenados como pertencentes a um conjunto literário, a fim de evitar que se delimite e se ergam fronteiras sólidas em torno de cada um, abstraíndo-os, é uma prática anteriormente reconhecida e recorrente desde que se tem a notícia de sua construção como modelo de literatura. O que remonta ao período renascentista, a partir de pressupostos da Antiguidade clássica, tendo Aristóteles como o mentor-arranjador da definição de poesia dramática, poesia épica (oriunda das epopeias de Homero) e poesia mista (as formas poéticas dos ditirambos, por exemplo, em Platão, são consideradas como narrativas; já em Aristóteles, identificar-se-iam com a lírica atual, advindas do canto coral). Ainda que se credite ao Estagirita a criação dos gêneros literários, eles só se caracterizaram de fato com o Renascimento e a constituição do lirismo como gênero³¹. Propagando-se em larga escala no Romantismo, que leva em conta as questões de representação e de imitação (inicialmente abordadas nessas notas).

De acordo com Genette³², as motivações históricas, estéticas, ideológicas, os contextos político-sociais, bem como a própria compreensão da literatura e de seus gêneros, afetam, inclusive, a determinação de suas naturezas e de uma consciência evolutiva de suas necessárias transformações ao longo do tempo. Por isso, a precariedade em afirmar uma fixidez das formas que pudessem dar conta dos *sentimentos* (e posições) épico, lírico e dramático, além de se considerar os subgêneros, ausentes da tríade, mas ampliados por necessidade, como o romanesco, o trágico, o cômico, o farsesco, a fábula, entre outros. Para tanto, os gêneros estão pensados a partir de grandes parâmetros, com base em três espécies de constantes, que dizem respeito à temática, ao modo e à forma. Assim, acontecem dois fatores distintos: o imobilismo e a diferenciação, ambos próprios da literatura. Em uma passagem específica (particularmente isso me interessa, como Ator-autor dessas notas), Genette cita Homburg, que recusa a hierarquia dos gêneros, bem como toda a sucessão advinda deles, determinando, assim, uma “cadeia sem fim, em anel ou em espiral, de recíprocas transposições”³³: “O poeta trágico ganha em estudar o poeta lírico, o poeta lírico o poeta épico, o poeta épico o poeta trágico. Pois no trágico reside a perfeição do épico, no lírico a perfeição do trágico, no épico a perfeição do lírico”.

³¹ Gérard Genette explicita detalhadamente as transformações de conceitos e nomenclaturas dos gêneros literários no decurso dos períodos históricos In GENETTE, Gérard. **Introdução ao architexto**. Lisboa: Vega, 1990.

³² Idem. Ibidem.

³³ Idem. Ibidem. p. 57.

Vitor Hugo, no “Prefácio” de **Crowell**³⁴, faz a defesa dos gêneros híbridos. Para ele, na vida e na arte, como sua forma de representação da vida, o belo e o feio, o riso e a dor, o grotesco e o sublime, estão todos misturados e, por isso, não deve se separar a tragédia da comédia, no gênero dramático. Seria uma maneira artificial e arbitraria para isolar o drama, gênero que incorpora características dos outros gêneros, como o lírico e o épico. De acordo com Vitor Hugo, a única diferenciação possível seria a da História, a serviço de relatar os acontecimentos, e da Poesia, como forma de arte estética e literária. Nesse sentido, a Poesia tem três idades, correspondentes a cada época da sociedade: a *lírica*, aos tempos primitivos; a *épica*, aos tempos antigos; e o *drama* aos tempos modernos (ao se tratar da fisionomia e do pensamento do homem, a relação pode ser, respectivamente: juventude, virilidade, velhice). Para o autor, a obra de arte deve estar fixada segundo o seu valor intrínseco, e não limitada por sua forma da qual se valeria como uma questão secundária. O poeta afirma que o drama, especificamente, é um espelho em que a natureza está refletida, e não importa se esse for escrito em prosa, verso ou em prosa e verso, pois sua estrutura deve ser relegada ao segundo plano:

O teatro é um ponto de ótica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a varinha mágica da arte. A arte folheia os séculos, folheia a natureza, interroga as crônicas, aplica-se em reproduzir a realidade dos fatos, sobretudo a dos costumes e dos caracteres. Bem menos legada à dúvida e à contradição que os fatos, restaura o que os analistas truncaram, harmoniza o que eles desemparelharam, adivinha suas omissões e as separa, preenche suas lacunas por imaginações que tenham a cor do tempo, agrupa o que deixaram esparso, restabelece o jogo dos fios da providência sob as marionetes humanas, reveste o todo como uma forma ao mesmo tempo poética e natural, e lhe dá esta vida de verdade e de graça que gera a ilusão, este prestígio de realidade que apaixona o espectador, e primeiro o poeta, pois o poeta é de boa fé. Assim, a finalidade da arte é quase divina: ressuscitar, se trata de história; criar, se trata da poesia³⁵.

Para o filósofo alemão Hegel, o gênero dramático, como concepção poética, agrega a união *mediatizada* do princípio épico e do princípio lírico. A ação, dessa forma, ocupa, na hierarquia hegeliana, o terceiro lugar, depois do *estado geral* e da *situação* determinada: “Ora, representar a ação como sendo um movimento total, composto de ação, da reação e da solução de um conflito é o que à poesia, sobretudo, pertence, visto que as outras artes só podem um instante reter do desenvolvimento da ação”³⁶. Hegel considera a ação como a revelação do que há de mais profundo no indivíduo, de natureza espiritual, cuja expressão está representada pela *máxima clareza e determinação*. Ao questionar se a obra de arte deveria ser pensada

³⁴ HUGO, Vitor. **Do grotesco e do sublime**. Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007.

³⁵ Idem. *Ibidem*. p. 79.

³⁶ HEGEL. **Estética**. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.178.

como poesia ou prosa, Hegel afirma que o que há de verdadeiramente poético na obra de arte é o que se convencionou chamar de ideal. Assim, a poesia é uma produção humana no domínio da representação, realizada pela própria atividade em si, no período posterior à sua elaboração e transformação. Por causa desta idealidade é que a arte imprime valor aos objetos que em si mesmos são insignificantes (conteúdo), podendo transformá-los no seu próprio fim. A respeito da idealidade desse conteúdo, ele acrescenta³⁷:

O que, porém, sobretudo nos interessa nesta idealidade formal não é o próprio conteúdo, mas a satisfação que nos proporciona a sua exteriorização. A representação deve aqui aparecer natural; mas o que, do ponto de vista formal, constitui o poético e o ideal, não é o natural como tal, mas sim o ato que reduz a nada a materialidade sensível e as condições exteriores. Sentimos alegria perante uma manifestação que deve ter todas as aparências de uma manifestação natural, mas a sua existência provém do espírito que a produziu sem recorrer a nenhum dos meios de que a natureza dispõe. Os objetos encantam-nos, não porque sejam naturais, mas porque são feitos tão naturalmente .

O filósofo italiano Benedetto Croce³⁸ postula a exclusão dos gêneros como determinados de forma autônoma, tendo como referência a teoria de Hegel (**Estética**). Para ele, a exigência histórica penetrou na forma de se fazer e categorizar a poesia e acabou por forçar a adaptação ao conceito do desenvolvimento, ou seja, da historicidade, e o desenvolvimento foi entendido como desenvolvimento dos gêneros, e então se criou a história da lírica, a história da épica, a história da tragédia, a história do romance, e assim por diante. O problema está nas obras que não se encaixam nessas classificações historicistas, ou que estão fora delas. Como exemplo, cita as cartas de Madame Sevigné, produzidas no século XVII, e que só vieram à tona muito tempo depois.

Croce³⁹ retoma a crítica de Lessing, cuja luta foi por eliminar a regra das três unidades aristotélicas na tragédia, procurando reduzi-las para uma só, ou então, a regra que vetava o *enjambement* nos versos, liberando-o apenas em alguns casos específicos, ou as regras gramaticais postuladas com base em alguns poucos e determinados autores. Enfim, para o filósofo italiano, todas essas eram normatizações desnecessárias. Da mesma forma, não se poderia decretar os gêneros estanques. Esse enrijecimento, tentado a toda ordem, fazia com que os gêneros, subgêneros e os sub subgêneros, acabassem morrendo ou sendo substituídos, como o caso da épica, que perdera “suas condições de vida nos tempos modernos” e a tragédia, que foi superada pelo drama.

³⁷ Idem. Ibidem. p. 182.

³⁸ CROCE, Benedetto. **A poesia**: Introdução à crítica e história da poesia e da literatura. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1967, p. 214.

³⁹ Idem. Ibidem.

Tzvetan Todorov⁴⁰, em **Os gêneros do discurso**, também evoca os postulados de Gotthold Ephraim Lessing, situando-o como o “primeiro crítico verdadeiro”, pois o seu conhecimento técnico estaria relacionado à sua habilidade de criação. Todorov fala em *endogênese* e *exogênese*: “a gênese abstrata das formas e a gênese concreta e factual da obra individual”, tendo Lessing sido capaz de se concentrar na endogênese de uma obra, ao eliminar os elementos externos dessa criação, frente à predominância da exogênese da crítica da época. Conforme o autor, para Lessing, o sistema dos gêneros não é fechado, pois não pode preexistir necessariamente à obra, porque pode nascer ao mesmo tempo em que o projeto da obra. Para ele, a coerência interna, e não a conformidade a uma regra externa, é o que deve ser levada em conta, sem que haja contradição aparente entre essas mesmas regras, se a obra for considerada inerente à forma artística escolhida. Todorov cita Lessing⁴¹:

O que desejamos, afinal, na mistura dos gêneros? Que se separem tão exatamente quanto possível em tratados dogmáticos, muito bem; mas, quando um homem de gênio, nas suas mais altas inspirações, coloca vários gêneros numa única obra, é preciso esquecer o livro dogmático e ver apenas se o autor realizou seu plano. Pouco me importa que uma peça de Eurípides não seja inteiramente narrativa nem inteiramente drama. Chamai-a um ser híbrido; basta que esse híbrido me agrade e me instrua mais que a produção de vossos autores regulares como Racine e outros.

Todorov⁴² segue discutindo a respeito da questão dos gêneros e seu surgimento. Segundo ele, os gêneros se institucionalizaram e acabaram funcionando como *horizonte de expectativa* para os leitores e também como *modelos de escritura* para seus autores. Nesse sentido, os gêneros literários são descritos a partir de dois pontos distintos: o da observação empírica e o da análise abstrata. Essas institucionalizações, acontecidas na sociedade, só ocorrem por causa das propriedades discursivas, considerando as obras em relação a essas codificações, ou seja, o gênero representa essa codificação das propriedades discursivas engendradas na e pela própria sociedade.

Para finalizar o pensamento de Todorov, Maurice Blanchot é utilizado pelo primeiro, em especial em seu **O livro por vir**, ao afirmar que os gêneros não têm mais significado e um livro depende exclusivamente de sua literatura: “(...)Tudo se passaria, pois, como se, tendo-se dissipado os gêneros, a literatura se afirmasse sozinha, brilhasse sozinha na claridade misteriosa que ela propaga e que cada criação literária lhe devolve multiplicando-a – como se houvesse, por conseguinte, uma essência da literatura”⁴³. Porém, o desaparecimento aventado

⁴⁰ TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 40.

⁴¹ Idem. Ibidem, p. 37.

⁴² Idem. Ibidem, p. 49.

⁴³ Idem. Ibidem, p. 46.

por Blanchot é contestado por Todorov nas suas próprias leituras, pois, na verdade, não são os gêneros que desapareceram em si, mas os gêneros do passado que vão sendo substituídos⁴⁴.

NOTA 4 – Meio b

O Ator pensa em vários dos exemplos de obras cujo hibridismo é fonte de inspiração. Obras, modelos, formas. Desde a Grécia antiga, os poemas ditirâmicos, os dramas satíricos, a epopeia, todas são formas híbridas por natureza, visto que não se estabeleciam os gêneros como os conhecemos, a partir do Renascimento.

É possível dizer que muitos dos subgêneros literários se criaram por causa da mistura de gêneros e de formas. Assim como as transformações da tragédia e da comédia em drama, épico em narrativa em prosa, romance, novela, conto. O leque é aberto e acolhe diferentes termos e designações, em uma base sustentada por uma única palavra: ficção.

No teatro, inclusive, pensamos na *romancização* do drama (o termo criado por Mikhail Bakhtin, além da *polifonia* e do *dialogismo*), no *épico* de Brecht, no *teatro-dança* de Pina Bausch, nas *peças-paisagens* de Gertrude Stein, no *teatro estático* de Maeterlinck, o *metadrama* de Pirandello em **Seis personagens à procura de um autor**, o *romance-rubrica*, o *mimodrama*, os *poemas dramáticos*, o *teatro de narradores*, o *teatro documentário*, o *romance em cena* – técnica amplamente amparada na narração. Aderbal Freire Filho discorre sobre essa técnica⁴⁵:

O gênero romance-em-cena é uma vontade de montar um romance sem perder todos os sabores e valores da palavra. Quando adaptamos o texto, fazemos uma outra obra (...) A idéia é botar o romance em cena tal como é. (...) Se fala em terceira pessoa e se age em primeira. Unimos o épico e o dramático, no sentido de, o épico ser a narração da ação e o dramático ser a ação. No romance-em-cena os dois acontecem juntos.

Em outro momento, na crítica intitulada “Palavra, imagem, narração: a questão do teatro contemporâneo”, de autoria de Gabriel Garcia⁴⁶, o diretor reflete sobre a ideia da narração. Conforme Aderbal Freire Filho, não existe a figura central do narrador, pois as falas

⁴⁴ Idem. Ibidem, p. 44.

⁴⁵ Entrevista do diretor Aderbal Freire Filho para o site *Repórter News*, para a jornalista Ângela Coradini. Disponível em: <<http://www.reporternews.com.br/noticia.php?cod=274718>> Acesso em novembro de 2013.

⁴⁶ *Crítica teatral ensaística de Gabriel Garcia*, “Palavra, imagem, narração: A questão do teatro contemporâneo”. Disponível em <<http://ensaioscriticos.blogspot.com.br/2008/07/palavra-imagem-narrao-questo-do-teatro.html>> Acesso em novembro de 2013.

são ditas pelos atores. Essa técnica não transforma a narração em diálogo ou rubrica: o ator é quem vai dizer a fala, tal como está no romance. Se a fala diz que a personagem grita, o ator vai dizer que está gritando. A adaptação que acontece é do diretor enquanto dramaturgo da encenação. Foram três os espetáculos em que Aderbal utilizou o *romance em cena*: **A Mulher carioca aos 22 anos**, de João de Minas (1994); **O que diz Molero**, de Dinis Machado (2004); e **O púcaro búlgaro**, de Campos de Carvalho (2006). Nessa última, todos os atores narram e se revezam entre as personagens, como narrador multiplicado, de modo semelhante ao citacional, pois os atores não se “tornam inteiramente” as personagens. Diz Aderbal a respeito dessa técnica: “O jogo da ilusão do teatro é levada ao paroxismo: o discurso em terceira pessoa e a ação em primeira. O passado e o presente se confundem. A adaptação é apenas cênica, não se transforma o texto narrativo em texto dramático”⁴⁷.

De acordo com Sarrazac, há pelo menos dois séculos teatro e romance estão na mesma medida, em crise, sofrendo mútuas influências e sob constante evolução, e a romancização do drama seria mais um desses fatores⁴⁸:

É incontestável que, durante os dois últimos séculos, o romance ajudou a modernização da forma dramática e sua renovação, mas Bakhtin, pressupondo sua superioridade libertadora, negligencia a importância da teatralidade na evolução do romance: modelos dramáticos adotados pelos romancistas (Sade, Balzac, Hugo) também o libertaram de suas próprias normas; hoje, em Duras, em Beckett e em muitos outros, drama e narrativa comungam, intercalam-se ou se confundem. A modernização (se assim chamarmos a emancipação) das formas baseia-se então menos na romancização unilateral do que na interação recíproca das escritas, pois frequentemente as obras contemporâneas mantêm-se abertas e adotam uma pluralidade de modelos – inclusive e principalmente estrangeiros.

O Ator, após um exercício de aquecimento vocal, questiona-se: seria o conceito de Hans-Thies Lehmann, de *teatro pós-dramático*, a superação da forma dramática em último nível, e com isso, atingiria certas doses de hibridismo, por congregar o que é e o que não é teatro ao mesmo tempo? Esse conceito reúne diferentes práticas teatrais, não considera a ação, as personagens (no sentido aristotélico), o confronto dramático ou a dialética de valores, e muito menos a necessidade de figuras identificáveis. Assim, tende por suplantam a disparidade entre o épico e o dramático. Nisso, pode-se considerar tudo o que é externo ao teatro, a dança, a música, o vídeo, as artes visuais, a fotografia, a pantomima, etc. Inclusive, o texto, um elemento como outro qualquer, nem superior, nem inferior⁴⁹.

⁴⁷ Aderbal Freire Filho, In *Crítica teatral ensaística de Gabriel Garcia*, “Palavra, imagem, narração: a questão do teatro contemporâneo”, Disponível em <<http://ensaioscriticos.blogspot.com.br/2008/07/palavra-imagem-narrao-questo-do-teatro.html>> Acesso em novembro de 2013.

⁴⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) Op. cit p.169.

⁴⁹ Idem. Ibidem. p.147.

Nesse espírito, podem ser consideradas como do domínio do pós-dramático, por diversos motivos, não necessariamente conciliáveis, as realizações de Tadeusz Kantor, certas peças de Heiner Müller, certas encenações de Jean-Jourdheuil e Jean-François Peyret, de Klaus Michael Grüber, os espetáculos de teatro dançado de Pina Bausch, as encenações de Bob Wilson e, mais amplamente, numerosas formas experimentais que reúnem artistas de horizontes diversos, preocupados em suscitar encontros e descobrir elos entre as artes no palco do teatro⁵⁰.

Conforme o estudioso alemão⁵¹, o *teatro pós-dramático* se configura como tal a partir da ruptura da ilusão de realidade e a total ausência do drama, estabelecendo, com isso, uma divisão entre o teatro considerado dramático e o teatro pós-dramático. Para Lehmann, os meios e os signos teatrais da encenação, do espetáculo, quando estão postos no mesmo plano de signos do texto, ou, ainda, podem ser arranjados sem o nível textual, é que se entende essa separação e, então, começa o pós-dramático. Nessa modelo novo de teatro, os signos e seus significantes se transformam e adquirem outras características: não há mais representação, mas presença e apresentação, o acontecimento; a experiência deve ser compartilhada e não mais transmitida ao espectador; há uma maior exigência no processo do que nos resultados em si; um maior nível de manifestação do que significação; assim como uma necessidade de que o impulso de energia se sobreponha à informação contida na e em cena.

Foi determinante para a estética teatral o deslocamento da obra para o acontecimento. É certo que o ato da observação, as reações e as “respostas” latentes, ou mais incisivas dos espectadores desde sempre haviam constituído um fator essencial da realidade teatral, mas nesse momento se tornam um componente ativo do acontecimento, de modo que a ideia de uma construção coerente de uma obra teatral acaba por se tornar obsoleta: um teatro que inclui as ações e expressões dos espectadores como um elemento de sua própria constituição não pode se fechar em um todo nem do ponto de vista prático nem teórico. Assim, o acontecimento teatral torna explícitas tanto a processualidade que lhe é própria quanto à imprevisibilidade nela implícita⁵².

Ao dar início ao seu aquecimento corporal, ao som de *La valse de Monstres* de Yann Tiersen, o Ator pensa em conceitos contemporâneos como teatralidade, performatividade, o ator performer, as partituras corporais, a gestualidade estilizada, o hiper-realismo, o teatro político, o pós-dramático, os novos signos da encenação e como é a recepção do público, em consequência disso.

⁵⁰ Idem. Ibidem. p. 147.

⁵¹ LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo, Perspectiva, 2007.

⁵² Idem. Ibidem. p. 100.

NOTA 5 – Final

O Ator está sentado em cima do tablado de madeira com suas pernas cruzadas, uma sobre a outra, e seleciona, com a caneta marca-texto, anotando ao lado, puxando setas e sublinhando, passagens do Romance-peça **Histórias de silêncio para encenar**.

ATOR

A estrutura deste **Conjunto de notas esparsas** repete a estrutura da peça escrita em processo colaborativo, pela Cia Arranjo de Teatro. Numa clara evidência de metalinguagem, o fio-condutor de ambas as narrativas (ficcional e reflexivo-teórica), coincidem:

- 1 – Antecomeço
- 2 – Começo
- 3 – Meio a
- 4 – Meio b
- 5 – Final
- 6 – Pós-fim

A estrutura do romance-peça, como um romance desmontável, ou arranjável, conforme a decisão do leitor (este poderá optar em ler na sequência a peça e o romance, ou apenas um dos dois, e em qual ordem considerar melhor) está baseada em dois exemplos literários do escritor argentino Júlio Cortázar, **O jogo da amarelinha**⁵³ e **Último round**⁵⁴. O primeiro permite diferentes opções para iniciar a aventura: o leitor pode começar do capítulo 1 e ir até o 56, tendo assim a história sobre um triângulo amoroso, de forma linear, ou pode optar por começar no capítulo 73, seguindo a ordem indicada pelo autor, considerando a não-linearidade, pulando capítulos para depois voltar aos mesmos, como se fosse um verdadeiro jogo da amarelinha. O segundo é uma coletânea dispersa de textos de diferentes naturezas: poemas, textos narrativos, imagens (fotografias) e ensaios, construída a partir da ruptura de gêneros e de lógica. Com isso, a manipulação das variadas combinações dos fragmentos serve de guia à leitura.

Deve-se levar em consideração, sobretudo, que a peça foi e está sendo pensada / planejada para ser encenada, levada ao palco, como é a finalidade de um texto dramaturgico.

⁵³ CORTÁZAR, Júlio. **O jogo da amarelinha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

⁵⁴ CORTÁZAR, Júlio. **Último round**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2008.

A leitura das cenas sugere a progressão dessa construção coletiva da escritura da peça como um todo.

Uma referência importante, notada por mim, como ator, é a influência de Constantin Stanislavski no decorrer dessa história de atores e da sua diretora, na criação, escritura e montagem da peça. Percebi como o seu trabalho, desenvolvido no Teatro de Arte de Moscou, para a preparação do ator, o Método ou Sistema Stanislavski, e também a forma com que narra, literariamente, utilizando um narrador autodiegético e elementos de seu cotidiano, sua biografia, à teoria aplicada, tornou-se um caminho para os enredos dos capítulos dessas cinco personagens: Jotapê, Olívia, Marcelo, Bhia e Dora. O exemplo da narração, em Stanislavski⁵⁵:

Esta noite queria deitar-me cedo, porque estava com medo de trabalhar no meu papel. Mas dei de olho num bolo de chocolate. Amassei-o com um pouco de manteiga e obtive uma massaroca marrom. Fácil foi besuntar com ela o meu rosto, mudando-me em mouro. Sentado diante do espelho, admirei longo tempo o clarão dos meus dentes. Aprendi a exibi-los e também a girar os olhos até o branco surgir. Para explorar minha maquilagem ao máximo, tive que pôr o traje e, uma vez nele, deu-me vontade de atuar. Mas nada de novo inventei: repeti, apenas, o que fizera ontem e, agora, parece que não tem mais propósito. Seja lá como for, pensei mesmo que ganhei alguma coisa com a minha ideia do aspecto que Otelo deveria ter.

Dentre as demais influências, também percebo a literatura de Virginia Woolf. **Entre os atos**⁵⁶ apresenta inovações narrativas, com questões de metalinguagem, intertextualidade e deslocamento espaço-temporal num enredo que tem uma encenação teatral como pano de fundo para exemplificar os principais eventos acontecidos na história da Inglaterra. São misturadas as épocas históricas, as personagens importantes do passado com as personagens do presente, as vidas, falas e pensamentos dos moradores da comunidade que vão representar / assistir à peça teatral. Como é o caso da Senhora Swithin, que está lendo a história do país desde a pré-história até o tempo presente (1939 – ano do início da Segunda Guerra Mundial) e, com isso, acaba mesclando certos fatos com os acontecimentos de sua própria vida. Assim também acontece na encenação. É a encenação sobre a encenação, a leitura sobre a leitura, a história da vida sobre a vida.

O jogo de palavras, as metáforas, as intertextualidades e a metalinguagem também estão presentes em **Os moedeiros falsos**, de André Gide⁵⁷. A estrutura da narrativa, em *mise in âbime* (em abismo), tem uma história projetada na outra, uma narrativa dentro da outra,

⁵⁵ STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 27.
_____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
_____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

⁵⁶ WOOLF, VIRGINIA. **Entre os atos**. São Paulo: Novo Século, 2008.

⁵⁷ GIDE, André. **Os moedeiros falsos**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

como metáfora. O protagonista escreve um livro que é, na verdade, a obra final do autor, o próprio “Os moedeiros falsos”. De forma semelhante, William Shakespeare vale-se, em **Hamlet**, para contar os eventos da trama, do enredo de outra peça, propositalmente encenada como indício do crime de seu tio, agora Rei Cláudio.

Outra referência para a concepção é **O gato diz adeus**, de Michel Laub⁵⁸. O romance é estruturado em monólogos de quatro personagens: Sérgio Fontoura (escritor e professor universitário), Márcia (atriz), Roberto (professor universitário) e Andreia (estudante de Letras), além de ser constituído por trechos de jornais e revistas. Cada um deles apresenta a sua versão dos fatos. A obra também é um exercício de metalinguagem, pois Sérgio é o autor de “O gato diz adeus”, o livro que Andreia está lendo e que o público tem nas mãos.

Uma das obras imprescindíveis foi a peça de Luigi Pirandello, **Seis personagens à procura de um autor**. Porque, justamente, retrata a relação entre atores, diretor de teatro e autor num processo de buscar contar uma narrativa. Eles estão em um ensaio, e no meio do ensaio a companhia é surpreendida por personagens, sim, personagens reais (da ficção) que reivindicam ao autor que conte suas histórias. A peça mostra-se um estudo metalinguístico sobre o fazer teatral, repleta de discussões paratextuais e sobre a arte da representação, como explicitado a seguir, na Nota, na descrição de cenário e na primeira cena, feitos por Pirandello⁵⁹:

De dia, no palco de um teatro de comédia.

NOTA – A comédia não tem atos nem cenas. A representação só será interrompida, uma primeira vez, sem que desça o pano, quando o Diretor e a Personagem principal se retirarem para combinar o roteiro da peça e os Atores deixarem o palco; uma segunda vez, quando o Maquinista, por engano, fizer o pano descer.

O público, ao entrar, encontrará o pano levantado e o palco sem bastidores ou cenário, tal qual é durante o dia, quase escuro e vazio, para dar, desde o começo, a impressão de um espetáculo não preparado. Duas escadinhas, uma à direita e outra à esquerda, põem o palco em comunicação com a sala. No palco, a caixa do ponto, colocada ao lado da abertura. Do outro lado, na parte baixa, uma mesinha e uma poltrona, na qual se sentará o Diretor da companhia. Outras duas mesinhas, uma pouco maior do que a outra, com cadeiras em volta, postas na baixa, prontas para serem utilizadas no ensaio, quando necessárias. Outras cadeiras espalhadas à direita e à esquerda para os Atores. Ao fundo, de um lado, quase escondido, um piano. Apagada a plateia, vê-se o Maquinista entrar pela porta do palco, de macacão azul e com o saco de ferramentas à cintura. Apanha alguns sarrafos, num canto do fundo, levando-os para a baixa e pondo-se a pregá-los, ajoelhado no chão. Ao barulho das marteladas, entra, apressado, pela porta dos camarins, o Assistente de direção.

⁵⁸ LAUB, Michel. **O gato diz adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁵⁹ PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 347 - 349.

Para adentrar no universo dos atores, três livros foram essenciais: **Palavra de ator**, do ator do Théâtre du Soleil Maurice Durozier⁶⁰; **Fernanda Montenegro em O Exercício da paixão**, de Lucia Rito⁶¹; e **Marília Pêra – Cartas a uma jovem atriz: Disciplina, criatividade e bom humor**⁶².

Uma descoberta importante foi o registro do processo criativo do Atelier de Manufactura Suspeita e da Companhia Linhas Aéreas, sobre o Projeto Voltaire de Souza: o intelectual periférico, no livro **Aqui ninguém é inocente**⁶³. Organizado por Maurício Paroni de Castro e Ziza Brisola, revela o processo de criação, construção, os bastidores, as técnicas utilizadas, como cada ator escreveu a sua experiência em diários, unindo questões teórico-reflexivas, com dúvidas e ansiedades próprias do momento da criação do espetáculo.

Reveladas as principais inspirações na concepção deste romance-peça, bem como as contribuições decisivas para auxiliar na confecção das diferentes narrativas, dos capítulos do romance e das cenas da peça, o Ator fecha a última página desta obra de ficção e se mantém em silêncio para que a voz da autora se faça presente e possa tecer os comentários sobre as escolhas estéticas, as dificuldades, os prazeres, os motivos, e contar como foi o processo de arranjar **Histórias de silêncio para encenar**.

Com as palavras, a autora.

NOTA 6 – Pós-fim

Pergunto-me, ainda, mesmo depois da conclusão desse trabalho, por que um Romance-peça?

Não sei me responder. E nem informar a quem possa interessar.

Os motivos?

Assim como aconteceu com Olívia, a personagem, eu lembro, com cores e vozes nítidas, a primeira vez em que assisti a uma peça de teatro. Não sei precisar o título, mas era sobre o **Sítio do Picapau Amarelo**, de Monteiro Lobato. Eu deveria ter quatro anos, mais ou

⁶⁰ DUROZIER, Maurice. **Palavra de ator**. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2012.

⁶¹ RITO, Lucia. **Fernanda Montenegro em o exercício da paixão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

⁶² PÊRA, Marília. **Marília Pêra: Cartas a uma jovem atriz: Disciplina, criatividade e bom humor**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

⁶³ CASTRO, Maurício Paroni de. BRISOLA, Ziza. **Aqui ninguém é inocente: Voltaire de Souza, o intelectual periférico**. São Paulo, Alameda, 2007.

menos. A segunda, aos sete, foi **Ari Areia: Um grãozinho apaixonado**, com texto de Enéas Lour e Fátima Ortiz, encenado por um grupo de teatro de Passo Fundo, no interior do Rio Grande do Sul, cidade onde nasci e fui criada.

Talvez o desejo de poder fazer e sentir a magia da efemeridade tenha me arrebatado nesse primeiro encantamento. O teatro sempre foi um desejo, uma vontade, uma ideia. Aos poucos concretizada, seja lá no início com a prática do teatro amador na oficina do colégio (Colégio Bom Conselho), seja em forma das tantas e diversas leituras de textos dramáticos, das pesquisas desenvolvidas, desde a graduação envolvendo a temática, das peças assistidas, até a prática da escrita de textos teatrais que, de fato, tornaram-se espetáculos. Com o grupo **Teatro dos Sonhos**, recentemente criado (cerca de dois anos), consegui experimentar a vivência plena da construção, primeiro, de um esquete para um festival de esquetes (II Festival de Esquetes da Casa de Cultura Mario Quintana – Porto Alegre); depois, uma peça, inteira, com suas dificuldades, suas vantagens, seus prazeres e todos os sentimentos envolvidos nesse processo.

É verdade, já tinha escrito textos teatrais antes, inclusive, foram encenados por outros grupos, mas a vivência do ambiente, as reuniões, os encontros, os ensaios, a construção de um texto em um processo colaborativo, as etapas de produção de uma peça, a busca por cenário e figurino, as ideias que vão se somando, as angústias, os medos, as expectativas até o momento da estreia, só me foi possível com a temporada da peça **Sonhos [Im]possíveis**. Temporada de um mês (as quartas-feiras de junho de 2013) no Teatro de Câmara Túlio Piva, no projeto Novas Caras, da Coordenação de Artes Cênicas da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Depois, em passagens, exitosas e premiadas, nos Festivais de Teatro das cidades de Gravataí e Montenegro.

A esse grupo e a esse projeto eu dedico a criação do romance-peça **Histórias de silêncio para encenar**.

A segunda vontade veio junto com a literatura e a prática da leitura, desde cedo. A escrita sistemática de contos, quiçá, tenha me preparado, de alguma forma, para experienciar a escritura de um texto, como se diz, de fôlego, como um romance.

Então, juntas as duas vontades, o processo de criação aconteceu com bastante pausa, indecisão e questionamentos diários sobre o por que de um Romance-peça. A temática do grupo de teatro convivendo entre si poderia servir de pano de fundo para um romance, e apenas. Como vários romances têm por personagens atores, atrizes, diretores ou dramaturgos, pessoas que convivem no palco, nas coxias e nos seus bastidores. Lembro, de imediato, **A**

humilhação, de Philip Roth. Mas eu queria explorar esse universo da criação. Por isso, pensei nesse mesmo grupo de teatro convivendo entre si e escrevendo, criando, preparando uma peça de teatro. Mas que essa escrita fosse revelada ao leitor, na proporção dos episódios dos capítulos do romance. Na ideia original, que as cenas fossem se revelando à medida da escrita, à medida da leitura. Como autora, não posso afirmar se meu objetivo se cumpriu nessas páginas, e aguardo, com afinco, os comentários dos leitores, para poder conhecer as impressões de leitura, aceitação (ou não), apreciação (ou não) dessa dissertação de mestrado, trabalhosa e difícil.

Trabalhosa pelo pouco tempo disponível, ao considerar a criação de dois produtos literários diferentes, com linguagens diferentes, e que, ao final, deveriam fazer parte de uma única, a mesma, obra literária. Trabalhoso, porque um processo de criação demanda muito mais do que o tempo, mas a disposição (o que se diferencia da inspiração aqui), a dedicação, a disciplina (nem sempre conquistada), a pesquisa (aprofundada) e as abnegações de parágrafos que não entraram na história, personagens que foram pouco desenvolvidas, frases pouco elaboradas, sentimentos de *ainda falta, ainda se pode, tentar de novo*. O ato da escrita é o ato da renúncia, a própria, de si mesmo e das suas ideias. As narrativas mentais se transformam em outras narrativas no papel e a cobrança (porque sim, porque não) não sai das notas de rodapé. Você sempre pode fazer diferente. Mas você não fez. O que você fez? O que eu fiz está aqui, nessas páginas que antecedem este **Posfácio**.

Difícil pelo desafio de escrever uma obra híbrida e que conseguisse promover o diálogo entre as duas formas narrativas: o romance e a dramaturgia. Que, verdadeiramente, conseguisse se escrever um romance-peça e não um romance e uma peça, ligadas apenas por páginas, e não, como era para ser, por uma forma, um modelo, pensada, planejada para que se fizesse eficiente. Conseguir esse diálogo, talvez, foi o que mais me impediu (dificultou, extenuou) na construção das cenas da peça, pois foi a partir da escrita da metade do capítulo da personagem Marcelo que a peça se estruturou para mim, como autora. Até então, diferentes tentativas de cena tinham sido escritas, outra estrutura, mais tradicional, com planos rodrigueanos (**O vestido de noiva**, em especial) ou à la Arthur Miller, em **A morte do caixeiro viajante**, estava sendo elaborada e (re)trabalhada incansavelmente.

Um fator contribuiu de modo decisivo para repensar a peça de teatro. A Oficina de Dramaturgia realizada em julho de 2013 e ministrada por Márcio Abreu, diretor da **Companhia Brasileira de Teatro**. Novos horizontes, novas perspectivas e o signo de Joël Pommerat, Valère Novarina, Jean-Luc Lagarce e Bernard-Marie Koltès se fizeram como

fortes influências. E foram crescendo. Impossível não pensar na estrutura e no conceito trazidos por **Esta criança** e **Estremeço**, peças de Pommerat, para a minha obra. Busquei na linguagem de Novarina, Lagarce e Koltès experimentos com forma e conteúdo. Talvez aplicados com menos intensidade na peça **Ruídos: sinfonia para notas de silêncio**. Eis o receio que me acompanhou durante esses mais de um ano e cinco meses: a experimentação pela experimentação, a forma pela forma, o hibridismo pelo hibridismo, mas, e o leitor? Como fica? Se não tivesse uma boa história para narrar ao longo dessas páginas, o experimentalismo se ergueria como hermetismo e poderia se caracterizar como uma tentativa, inclusive, de arrogância e soberba da minha parte. Uma obra feita para iniciados, de difícil compreensão e de pouca identificação leitora. Não era, nunca foi, e nem é esse o meu objetivo.

Desde o início busquei, assim como a Cia Arranjo, contar histórias. Narrar histórias. E que elas pudessem avançar até o leitor como histórias verdadeiras. Verdadeira para mim, enquanto autora, verdadeiras para minhas personagens enquanto personagens. E a ficção sendo feita, refeita, reelaborada, destruída, decomposta, pensada outra vez, escrita e apagada.

Um episódio curto e memorável. E que faz todo o sentido para essas notas. Em 2012, durante o XXVIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária, XXVII Seminário de Crítica do RS e I Encontro Nacional de Escrita Criativa, eu e alguns colegas da Escrita Criativa, nos sentamos com a escritora Elvira Vigna, numa mesa do Bar do Prédio 7 (Famecos) da PUCRS, para conversar. Na ocasião, ao ser perguntada sobre o seu processo de criação e como ela faz antes de escrever um romance, Elvira, de maneira sóbria, respondeu: “Eu choro. E choro muito, até que a história saia de mim e se faça. Eu choro”. E ela repetiu essa frase “eu choro”, numa sequência inesperada, e que causou silêncio. Depois do ponto final desse Romance-peça, eu pude entender a frase de Elvira Vigna, “eu choro”. Antes do primeiro parágrafo do romance e antes, principalmente, da primeira cena aproveitável da peça, essa frase da escritora fez muito mais do que sentido, fez parte do meu processo criativo (em partes, autodestrutivo, em partes autoconstrutivo).

Sobre a obra. A minha intenção era que fosse possível estabelecer uma convenção, como as convenções de cena, no palco, as convenções dramatúrgicas, no papel, nesse Romance-peça, e que o leitor conseguisse identificar o momento de entrar e sair de cena. A cena da peça sendo escrita. Pensei nas convenções como penso no pacto literário e na proposta, atitude, que seu autor faz ao público-leitor em cada obra. Você vai ter em mãos um Romance-peça, que pode ser lido na ordem em que preferir (apenas o romance, primeiro a

peça), mas também, se você quiser arriscar e comprar a minha ideia, leia como se fosse uma convenção teatral. Seria esse o meu pacto proposto ao leitor. Leia sabendo que essa peça está sendo escrita pela diretora do grupo, a Dora, e que é ela, também, a narradora dos capítulos do romance, e as histórias contadas por ela, em terceira pessoa, serão depois, ou antes (dependendo do arranjo de cena), vivenciadas pelas personagens (anônimas, porém identificáveis) na peça de teatro. Como uma autora move as suas personagens no tablado, Dora move as histórias no romance e as transforma na e em peça teatral. As epígrafes, sendo assim, poderiam funcionar como rubricas indicativas de que se sai da peça para entrar no romance. Mas, sem esquecer, é no romance que se escreve a peça.

A escolha narrativa de fazer os quatro primeiros capítulos: Olívia, Jotapê, Marcelo e Bhia, suas vidas, seus conflitos, suas dúvidas, seus relacionamentos, a partir do ponto de vista de um narrador heterodiegético onisciente seletivo, que se revela no último capítulo, Dora, um narrador autodiegético, foi pensando nos recursos de narratividade possíveis no romance e no teatro (a polifonia bakhtiniana – as várias vozes – porém homogeneizadas através de uma só no romance, como um filtro que condensa e, de certa forma, deixa-as todas no mesmo patamar linguístico). Embora a narradora tenha a tendência a essa homogeneização, notam-se as variações e *marcas* estilísticas das vozes (não-silenciadas, às vezes olvidadas, às vezes deixadas vir à tona e ressaltadas por um fluxo de consciência, um monólogo, uma situação contada em primeira pessoa) das personagens que integram a companhia.

Por isso, não é apenas o ponto de vista de Dora, em primeiro plano, que narra, as demais personagens se fazem presente, em ocasiões como focalizadoras, ou como protagonistas. É fato lembrar que essas personagens contaram as suas histórias a Dora, que as transforma em cenas, situações dramáticas, em peça teatral. Porque, no teatro, convencional, o autor cede sua voz às personagens, normalmente, em primeira pessoa, e essas ganham autonomia (relativa e restritiva, em todo caso) para falar por si mesmas. No romance em terceira pessoa, pode existir a dicotomia distanciamento – aproximação do narrador sobre as personagens. Com isso, minha proposta era uma narradora autodiegética disfarçada de heterodiegética no começo, para provocar o distanciamento – aproximação necessários ao leitor para conhecer as personagens. Acompanhá-las. Visto que, na peça teatral, essas personagens (outras – as mesmas – alteridade exercida) falariam por si mesmas, ainda que, exista, na peça, também, o uso de uma voz narrativa, amoldada como rubrica, mas que é propositalmente escrita para ser dita em cena.

A narração de Dora, no último capítulo, está repleta de intrusões do seu diário pessoal e dos relatos do processo de criação ficcional da peça, assim como depoimentos e entrevistas (o interlocutor), elementos incorporados à narrativa principal. Ou melhor, constituem a narrativa principal. Outra opção foi utilizar elementos de oralidade integrados à linguagem predominantemente de padrão culto da língua portuguesa. Esses elementos servem de ruptura, para que o leitor possa perceber a incorporação do registro oral (das falas das personagens) no interior dos parágrafos. Do mesmo modo, não se utiliza nenhum tipo de marca convencional de diálogo, como aspas ou travessão, no decorrer dos capítulos do romance. Porque os diálogos são abundantes na peça, e, devidamente convencionados como diálogos teatrais. Então, esse recurso foi evitado para que houvesse essa distinção. Também se preferiu não marcar, grifar ou destacar palavras de língua estrangeira ou referência a títulos de peças, filmes, músicas e toda e qualquer menção às obras de arte, para que fosse possível preservar a intenção das vozes dessas personagens e da narradora, sem contaminação *formal* ou *padrão*. O objetivo era que a narrativa pudesse fluir independente, livre de formalismos.

A busca incessante pela palavra certa, pela frase melhor encaixada, pelo sentimento adequado ao estado em que a personagem se encontra naquele momento. O fazer literário. A busca pela palavra certa me fez ficar dias esperando ela chegar. E tiveram momentos em que ela não chegou. E eu precisei de alternativas. Como escolher feijão, dito no interior, para João Cabral de Melo Neto, o “Catar feijão”⁶⁴. Lapidar, cortar, modificar, até o ponto final. Arte de cortar, como disse Tchekov, a arte do que é necessário, e não sobre.

Para encerrar estas notas, antes de o pano cair, deixo como última (minha) reflexão esse poema de João Cabral de Melo Neto⁶⁵ e, na sequência (sem comparação, mas como homenagem ao labor extenuante do fazer literário), uns singelos versos escritos para o poeta antilírico:

⁶⁴ MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 222.

⁶⁵ Idem. *Ibidem*.

CATAR FEIJÃO

A Alexandre O'Neill

Catar feijão se limita com escrever:
jogam-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;
e depois joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois, para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo, não quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.

A João Cabral

*O poeta de retirante
da nevralgia
tensionou pela morte
E quem és tu
ser vil e medíocre
em dispensar a dor?
Resigna-te
cerrado em dente
Recebe
empedrado o leite
Aceita
e não salta à ponte
Da sorte expia
ouvido lance cruciante
Doa das dores aos entes*

Natasha Centenaro

4. REFERÊNCIAS DO POSFÁCIO

- ARISTÓTELES. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- _____. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo : Martins Fontes, 1993.
- BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BONFITTO, Mateo. “Do Texto ao contexto”. In Revista Humanidades. São Paulo: USP, 2006.
- BORIE, Monique. ROUGEMONT, Martine de et SCHERER, Jacques (Orgs.). **Estética teatral: Textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARRERO, Raimundo. **Os segredos da ficção: Um guia da arte de escrever narrativas**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- CASTAGNINO, Raúl H.. **Experimentos narrativos**. Buenos Aires: J. Goyanarte, 1971.
- _____. **Teatro: Teorías sobre el arte dramático**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.
- CROCE, Benedetto. **A poesia: Introdução à crítica e história da poesia e da literatura**. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1967.
- _____. **Breviário de estética**. São Paulo: Ática, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. **Paradoxo sobre o actor**. Lisboa: Hiena, 1993.
- DOURADO, Autran. **Breve manual de estilo e romance**. Belo Horizonte : UFMG, 2009.
- _____. **O risco do bordado**. Rio de Janeiro : Record, 1982.
- _____. **Poética de romance**. Matéria de carpintaria. São Paulo: DIFEL, 1976.
- FARIA, João Roberto. **O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira**. Cotia: Ateliê, 1998.
- FÉRAL, Josette. **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1974.

GASSNER, John. **Mestres do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1974. Volume 1 e Volume 2.

GARDNER, John. **A arte da ficção**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

GENETTE, Gérard. **Introdução ao architexto**. Lisboa: Vega, 1990.

GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena: Ensaio de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOETHE, J. W. **Regras para atores**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Poética**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

_____. **Estética: A ideia e o ideal**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HUGO, Vitor. **Do grotesco e do sublime**. Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KERR, Walter. **Como não escrever uma peça**. Rio de Janeiro: Lido, 1968.

KOHAN, S. A. **Cómo escribir diálogos**. Barcelona: Alba, 2000.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LLOSA, Mario Vargas. **Cartas a um jovem escritor**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAGALDI, Sábato. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: C.E.C., 1964.

MAMET, David. **Três usos da faca: Sobre a natureza e a finalidade do drama**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

PALLOTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Dramaturgia: Construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PATE NUÑEZ, Carlinda Fragale. **O teatro através da história – Volume 1: O teatro ocidental**. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1994.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEACOCK, Ronald. **Formas da literatura dramática**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PESSOA, Fernando. **Poemas dramáticos**. Lisboa: Ática, 1952.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

- REDONDO JUNIOR (Sel.). **O teatro e a sua estética**. Lisboa: Arcádia, s/data.
- RIVANDENEIRA, A. **Como escrever um livro**. São Paulo: Ediouro, 2009.
- ROCHA FILHO, Rubem. **A personagem dramática**. Rio de Janeiro: MINC/INACEN, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. **Texto/contexto**. São Paulo : Perspectiva, 1985.
- _____. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RYKNER, Arnaud. **O reverso do teatro: Dramaturgia do silêncio, da idade clássica a Maeterlinck**. Lisboa : FCG, 2004.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1993.
- SOUZA, Antonio Candido de Mello e. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- _____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880–1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TCHECOV, Anton. **Sem trama e sem final – 99 conselhos de escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.
- WILLEMART, Ph. **Os processos de criação**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011

5. FONTE DE INSPIRAÇÕES

Literárias, teatrais, audiovisuais e musicais do Romance-peça

- ABELAIRA, Augusto. **Bolor**. Lisboa: Presença, 2005.
- ABREU, Luís Alberto de. **Um trem chamado desejo**. Espetáculos do Galpão 6. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- BOLAÑO, Roberto. **Os detetives selvagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CORTÁZAR, Júlio. **Último round**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. **O jogo da amarelinha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- CASTRO, Maurício Paroni de. BRISOLA, Ziza. **Aqui ninguém é inocente**: Voltaire de Souza, o intelectual periférico. São Paulo: Alameda, 2007.
- DUROZIER, Maurice. **Palavra de ator**. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2012.
- EGAN, Jennifer. **A visita cruel do tempo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.
- GIDE, André. **Os moedeiros falsos**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- LAUB, Michel. **O gato diz adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LAGARCE, Jean-Luc. **Apenas o fim do mundo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- NOVARINA, Valère. **O ateliê voador**. Vocês que habitam o tempo. Rio de Janeiro. 7 Letras, 2009.
- _____. **O animal do tempo**. A inquietude. Rio de Janeiro. 7 Letras, 2007.
- _____. **Diante da palavra**. Rio de Janeiro. 7 Letras, 2009.
- PÊRA, Marília. **Marília Pêra**: Cartas a uma jovem atriz: disciplina, criatividade e bom humor. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.
- PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- _____. **Esta noite se improvisa**. Buenos Aires: Centro Editor de America latina, 1970.
- REZZA, Yasmina. **Arte**. São Paulo: DBA, 1998.
- _____. **Uma desolação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- RITO, Lucia. **Fernanda Montenegro em o exercício da paixão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- ROTH, Philip. **A humilhação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANT'ANNA, Sérgio. **Um romance de geração: Teatro-ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Tchekhov, Anton Pavlovich. **As três irmãs**. Lisboa: Presença, 1965.

_____. **A gaivota**. O Tio Vânia. São Paulo: Veredas, 2007.

_____. **Tio Vânia: cenas da vida do campo**. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. **Teatro completo**. Buenos Aires: Sudamericana, 1950.

WOOLF, VIRGINIA. **Entre os atos**. São Paulo: Novo Século, 2008.

Peças em arquivo PDF

Agreste 3 – Newton Moreno

Anátema – Roberto Alvim

A história de amor – Jean-Luc Lagarce

A tartaruga de Darwin – Juan Mayorga

Amores surdos – Grace Passô

Cachorro! – Jô Bilac

Intencidades – Felipe Vieira de Galisteo

Homens santos e desertores – Mario Borotlotto

Na solidão nos campos de algodão – Bernard-Marie Koltès

Novas diretrizes em tempos de paz – Bosco Brasil

O deus da carnificina – Yasmina Reza

Psicose 48h – Sara Kane

Roberto Zucco – Bernard-Marie Koltès

TABATABA – Bernard-Marie Koltès

Peças recentemente vistas

Sobre o conceito da face no filho de Deus – Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio)

Esta criança – Joël Pomerrat (Companhia Brasileira de Teatro)

Oxigênio – Ivan Viripaev (Companhia Brasileira de Teatro)

Pequenas violências. Silenciosas e cotidianas – Fernando Kike Barbosa (Cia Stravaganza)

Estremeço – Joël Pomerrat (Cia Stravaganza)

Não sobre o amor – Felipe Hirsch (Sutil Companhia de Teatro)

Audiovisuais

Amor – direção de Michael Haneke (2012)

A doce vida – direção de Federico Fellini (1960)

Amarcord – direção de Federico Fellini (1973)

Casa de areia – direção de Andrucha Waddington (2005)

Cenas de um casamento – direção de Ingmar Bergman (1978)

Deus da carnificina – direção de Roman Polanski (2011)

Fanny e Alexander – direção de Ingmar Bergman (1962)

Hotel Atlântico – direção de Suzana Amaral (2009)

Lavoura arcaica – direção de Luiz Fernando Carvalho (2001)

Noites de Cabíria – direção de Federico Fellini (1957)

Oito e meio – direção de Federico Fellini (1963)

Os palhaços – direção de Federico Fellini (1973)

Teorema – direção de Pier Paolo Pasolini (1968)

Trilogia da incomunicabilidade – direção de Michelangelo Antonioni: **A aventura** (1960), **A noite** (1961) e **O eclipse** (1962)

Trilogia do silêncio – direção de Ingmar Bergman: **Através de um espelho** (1961-2), **Luz de inverno** (1961-2) e **O silêncio** (1962)

Mais estranho que a ficção – direção de Marc Forster (2006)

Brilho eterno de uma mente sem lembranças – direção de Michel Gondry (2004)

O show de Truman – direção de Peter Weir (1998)

Sinédocoque, Nova York – direção de Charlie Kaufman (2008)

Musicais

Nei Lisboa: A Vida Inteira (2013), **Vapor da estação** (show – 2012) **Relógios de Sol** (2003), **Noves Fora** (1984)

Caetano Veloso: Tropicália (1969), **Transa** (1972), **Bicho** (1977), **Outras palavras** (1981), **Fina estampa** (1994), **Cê** (2006), **Abraço** (2012)

Chico Buarque: Morte e vida severina (1966), **Construção** (1971), **Gota d'água** (1977), **Os saltimbancos** (1977), **Uma palavra** (1995), **As cidades** (1998), **Carioca** (2006), **Chico** (2011)

Rodrigo Amarante : Cavalo (2013)

Pink Floyd: The Wall (1979), **The Final Cut** (1983), **Dark Side of the Moon** (1973), **A Momentary Lapse of Reason** (1987)

Tame Impala: Innerspeaker (2010), **Lonerism** (2012)

Daft Punk: Get Luck (2014)

Zaz: Zaz (2010), **Recto/Verso** (2013)

Bajofondo: Bajofondo Tango Club (2002), **Pa' Bailar** (2007), **Presente** (2013)

Yann Tiersen: La Valse des Monstres (1995), **Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain** (2001), **Goodbye Lenin** (2003), **Skyline** (2011)

Wolfgang Amadeus Mozart: A flauta mágica (1791), **Réquiem** (1791), **As bodas de Fígaro** (1785 - 1786)

Johann Sebastian Bach: A arte da fuga (1749), **Seis Suítes para violoncelo solo** (1720), **A paixão segundo São Mateus** (1727), **Prelúdio e Fuga** (1717)

Giuseppe Verdi: La Traviata (1853)

Maurice Ravel: Bolero (1928)

6. EPÍLOGO

No “Prefácio” à peça **Seis personagens à procura de um autor**, Luigi Pirandello estabelece as relações entre a ficção daquelas personagens que buscam o autor (ele mesmo) para que esse possa contar as suas histórias ao público e a discussão sobre o processo de criação dessas personagens, de uma obra de ficção. Ele faz, com isso, um debate sobre o próprio processo de escrita ficcional. Tzvetan Todorov, citado anteriormente no **Posfácio** desse trabalho, afirma que Lessing foi capaz de reunir em si a capacidade da crítica e da criação, ao realizar a endogênese e buscar em sua própria obra suas reflexões teóricas. Para Todorov⁶⁶: “Conhece-se verdadeiramente a obra quando, a partir desse conhecimento, se é capaz de reproduzi-la, de produzir outras obras do mesmo gênero. A atitude científica coincide aqui com a atitude criadora; os dois sentidos do verbo engendrar, o técnico e o poético, fundem-se num só”.

Grande parte dos escritores, de forma ou outra, acabam por discutir e refletir sobre o processo criativo e a construção de suas obras literárias. Seja em formatos de prefácios ou posfácios, seja em ensaios ou artigos de caráter teórico-científicos, seja na própria obra. E assim é, normalmente. Essa é a maior prova do conhecimento, como afirma Todorov a respeito de Lessing, partir da própria obra, conhecê-la, descobri-la, destrinchá-la, para poder conhecer o próprio caminho, o percurso, o processo e poder produzir outras obras como essa. Autorreflexão. Debater sobre as suas ferramentas, os seus métodos, sem querer interpretá-los, julgá-los, supervalorizá-los ou subestimá-los. Muito menos, entregar um manual de leitura com instruções para o leitor poder e saber ler e compreender a sua obra.

O caminho da autorreflexão é de suma importância, senão, essencial, para jovens escritores e escritores em formação. Assim como nós (do curso de Pós-Graduação em Letras – área de concentração Escrita Criativa). Eu. Descobrir os acertos, os erros, as dificuldades, os problemas nas técnicas utilizadas, ouvir as respostas dos leitores, saber o que pode dar certo. Para tentar de novo. E outra vez.

Diz Vladimir Maiakovski que só a técnica liberta o talento⁶⁷. Em oportunidade anterior, escrevi um artigo intitulado “Oficinas de criação literária e o ensino da escrita criativa: instrumentalização e capacitação para novos talentos”, por ocasião do XXVIII

⁶⁶ TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 41.

⁶⁷ CENTENARO, Natasha. “Oficinas de criação literária e o ensino da escrita criativa: instrumentalização e capacitação para novos talentos.” In *Anais do XXVIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária XXVII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul e I Encontro Nacional de Escrita Criativa*, 2012. v. 25. p. 153-168. Disponível em CD-ROM.

Seminário Brasileiro de Crítica Literária, XXVII Seminário de Crítica do RS e I Encontro Nacional de Escrita Criativa. Reproduzo aqui⁶⁸, de forma sucinta, algumas das ideias defendidas por mim naquele texto e após sigo com as considerações finais sobre a produção de um trabalho teórico-prático e o curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, na área de concentração Escrita Criativa.

Um dos objetivos das oficinas de escrita criativa e dos cursos de criação literária é o processo de ensino-aprendizagem baseado na confluência da técnica, a atividade prática da literatura com os exercícios de escrita, com a teórico-reflexiva, quando se reflete acerca do processo literário, da escrita em si, buscando discutir, a partir de um aporte teórico, o melhor procedimento na execução dos textos. Nessa etapa, a leitura de obras canônicas, bem como de autores contemporâneos, faz-se imprescindível, sem deixar de lado os livros teóricos que abordam os conceitos de narratologia. É preciso entender o funcionamento de um texto, sua estrutura, seu conteúdo, sua temática, sua linguagem, para se aventurar na escritura de uma narrativa, independentemente do gênero escolhido (conto, novela, romance, poesia). Nada melhor que a própria literatura para ensinar literatura. E como fazê-la⁶⁹.

Assim como em outros campos artísticos, a literatura necessita de um intercâmbio entre o agente produtor, o escritor, e o agente receptor, o público-leitor. Nas artes plásticas e visuais, nas artes cênicas, na dança, na música, no cinema, a obra de arte se efetiva e se realiza como tal quando há o contato com o espectador, o observador, o ouvinte. Do contrário, fica restrita ao processo criativo do autor. E nessas áreas, a discussão sobre a aprendizagem, o ensino da técnica, o que deve ser aprendido e o que deve ser despertado, individual ou coletivamente no(s) artista(s), está ultrapassada. O ensino da literatura, enquanto escrita, ainda concentra as crendices de que “escrever não se aprende; nasce-se sabendo; é como um dom, um talento especial, ou se tem ou não; impossível de ser aprendido por meio de técnicas e teorias específicas”. O que se prova, com os cursos de escrita criativa, é, justamente, o contrário, pois a técnica aliada à habilidade pré-disposta, à determinação, à disciplina e ao trabalho, pode, sim, auxiliar no processo de formação de escritores. Técnica, sozinha, não transforma um bailarino. Talento, exclusivo, não faz um músico. Disposição, apenas, não basta para um ator. E, muito menos, escritor nasce sabendo de seu ofício. Talento se aperfeiçoa por meio da técnica⁷⁰.

⁶⁸ Idem. Ibidem.

⁶⁹ Idem Ibidem.

⁷⁰ Idem. Ibidem.

Não vou me deter nas possíveis vantagens das oficinas de criação literária, suas causas e conseqüências. Porém, vejo a necessidade de falar sobre a ideia da Escrita Criativa como área de concentração de um Programa de Pós-Graduação em Letras, no caso específico o da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), para o qual foi realizado este trabalho. Mas, também, de um modo geral, que possa servir esse debate como orientação para as demais iniciativas nesse campo. Por ser um curso inédito, com tal modelo, no Brasil (nível de Pós-Graduação), por ser uma área ainda recente e enfrentar preconceitos e dúvidas com relação ao seu funcionamento, existem ajustes a se fazer. Principalmente, no que diz respeito ao pressuposto de se aperfeiçoar um talento pré-disposto. É preciso que se tenham disciplinas específicas voltadas para essa área de concentração. Disciplinas que possam apresentar as diferentes técnicas narrativas, abordá-las conceitualmente, e, sobretudo, espaço para praticá-las, informações dos suportes literários, o mercado editorial, as possibilidades da escrita como profissionalização, fomentar o debate da autorreflexão (sua necessidade), discutir os processos criativos dos autores, enfim, instrumentalizar e capacitar os ingressos nos cursos em nível de Mestrado e Doutorado em Escrita Criativa.

É preciso esclarecer como são diferentes os nossos trabalhos de pesquisa e conclusão em relação aos demais estudantes, seja os da Teoria da Literatura, seja os da Linguística, ou de outras áreas do conhecimento. As nossas pesquisas de campo são distintas. Eu pesquisei *in loco* um grupo de teatro para poder escrever um Romance-peça. Pesquisei notações musicais, como acontece a música para quem a executa e seus impedimentos (o músico que não pode mais tocar, causas, problemas), como é o instrumento da flauta, para escrever as cenas de uma personagem que é musicista. Li peças de teatro, romances, livros de ficção, e dezenas de livros teóricos para poder basear e justificar as minhas escolhas estéticas e estilísticas.

Porque os meus narradores são esses. Porque essa é uma obra híbrida. Porque há deslocamentos no tempo e eles são importantes para a narrativa. Mas, para isso, eu escrevi um ensaio teórico-reflexivo tecendo apontamentos sobre os aspectos relacionados à minha obra literária. Considerando que eu deveria dedicar a maior parte do meu tempo para ela, a obra. Por isso, os questionamentos da necessidade, do objetivo e de qual seria o melhor formato ou modelo desta autorreflexão (ensaio, dossiê, relatório?) que, sim, sabemos, é importante para o processo, porém não pode e não deve ultrapassar, em razão, medida e importância, a própria obra. A fim de evitar que se torne uma fonte de análise interpretativa prévia ou um guia de leitura da mesma.

Por último, que se possa estabelecer uma metodologia acessível, viável e funcional para os alunos da Escrita Criativa usufruírem da liberdade de suas capacidades e criatividade para executar diversas e múltiplas obras de ficção (ou não – biografias, por exemplo). E que o desenvolvimento dos processos de autorreflexão possa ser entendido como uma ferramenta adicional e não a principal na avaliação dos trabalhos. Precisamos de avaliações justificadas e amparadas por profissionais que conheçam e tenham experiência nesse campo artístico-literário para reconhecer e avaliar um trabalho de Escrita Criativa e suas especificidades.

A área é nova. Contudo é preciso ter a coragem e o discernimento de estabelecer suas normas vigentes e defendê-las. Bem como, apoiar os seus alunos. O que é novo e diferente causa estranhamento e preconceito. Por isso, é mais do que necessário e urgente, que se possa partir de quem criou o novo, estabelecê-lo, fortalecê-lo, compreendê-lo e incentivá-lo.

7. PÓS-FIM

Anexos: Armazém diário de tudo o que deixou de ser avulso para compor essa sinfonia de Histórias de silêncio para encenar

Projeto Romaria - Rio: 5 X 2000 - Uma celebração em homenagem a um livro

Personagens
 5 capítulos - 5 personagens
 Cada um capítulo: cenas do pap

Personagens
 A distora - 2 atores
 Malena - 2 atores
 Duração: 30 minutos pela direita e um dos atores

Outros: Izadora Oliveira
 Ator: Oliva Kanhos
 Ator: Ana Beatriz - Bina Coronado (Ana Beatriz Torres)
 Ator: Tereza Bica - Costaluchi - **Delapê Costaluchi**
 Ator: Marcelo Kauffman

1º capítulo:
 Totapê Costaluchi - ator e dramaturgo
 Narrador onisciente solitário - 3ª pessoa

2º capítulo:
 Oliva Kanhos - atriz
 Narrador onisciente solitário - **log de Marcelo e Maria do Rosário**
 - vive com Oliva - casados
 - **3ª pessoa**

3º capítulo:
 Bina Coronado - atriz
 Narrador onisciente solitário - 3ª pessoa

4º capítulo:
 Marcelo Kauffman - ator
 Narrador onisciente solitário - 3ª pessoa

5º capítulo:
 Izadora Oliveira - distora e dramaturgo
 Narrador onisciente solitário - 3ª pessoa

Conclusão dos personagens
 Totapê Costaluchi - 34 anos
 Ater e dramaturgo
 Homossexual
 Paciente: Vicente Soares (médico)
 - conflitos na família: episódio sexual e pedofilia
 - Pai nos entarde
 - Mãe distante e de força, mas está doente
 - conflitos por causa da dor

Oliva Kanhos - 29 anos
 Atriz
 Casada com Marcelo Kauffman - ator do grupo (moram juntos)
 Tem uma filha - 5 anos = **Isidinha** - (4)
 - do primeiro relacionamento (conflito com o pai - marido - pai da menina)

Bina Coronado - 32 anos
 Atriz
 Homossexual - transsexual
 Tem um caso com Izadora Oliveira, a distora
 Tem um filho de 15 anos - quando não é filipe / pai do filho ajuda pouco formalmente - grande parte com o pai
 quer se retirar - estar a lado da **maternidade** a (conflicto) - deixar o filho para o pai e cuidar da atriz - não ter marido para ela

Marcelo Kauffman - 28 anos
 Ater
 Ainda está na faculdade de letras línguas
 Casado com Oliva Kanhos - moram juntos
 Cuida muito da filha de Oliva, Isidinha
 A família está no interior - **fazenda estada**
 - Nome homenagem a Marcelo Mattos

Izadora Oliveira - 31 anos
 Distora e dramaturgo
 Tem um caso com Bina Coronado, atriz do grupo
 Tem conflitos com a própria sexualidade - se envolve com homens também - descrever um relacionamento fora do grupo de teatro - **Hortigalho** - **Costas Buarque**
 Conflito com a irmã - Davi - dentista
 - mais velha
 - Nome: homenagem à Izadora Ducián - bailarina

1º capítulo
 "O que te fez saber?"
 "O que te deixou quieto?"
 "O que te enveredou?"
 - Como falar de silêncio?
 - Por que silêncio?
 "O que te silêncio?"
 - Pensar no método para abordar as pessoas pelas atores -

3º capítulo
 Relato desses incerto

2º capítulo
 Estímulo interno: a vivência de cada um a luz de todos
 Estímulo externo: relato das pessoas através dos "encontros de silêncio" realizados - no meio performance
 A partir da vontade de falar sobre o silêncio - os silêncios físicos / físicos - teo - recuo / concretos / abstratos

1) de observação de atos
2) de eventos de silêncio

* A partir dos relatos = a elaboração do texto

* Ainda falta responder o porquê da escolha do silêncio * * * * *

↳ Cartografia do silêncio (140)

Cronologia do silêncio

Antologia do silêncio

Breve história do silêncio

Situação: o local está sem luz - sem energia - pode ser uma rua / um prédio residencial / comercial / ou uma cidade inteira - o texto não espelhará - vou dar sugestões de local sem luz, sem dizer de fato onde é, qual local é esse

* falta de energia como metáfora para a ausência do poder público - ele como algo que tem possibilidade - paralisa as ações - ouça

de essência do humano

1) chamam-se pelos nomes
2) por presença "de" "pela" "na" - intensidade de cada vez mais - "aquele" "esse" "o outro"

3) até não se chamavam mais

3) chamam-se pelos furtos: o velho / a mulher / a criança / o adulto / talvez profissões e ocupações (médicos)

↳ as letras sem luz determinam o tempo parentesco nte cronológico e físico

↳ Letras situações pontuais (aparecem / somam) que se cruzam pela falta de energia - até o silenciamento total de linguagem (falta de palavras / presença / ausência do nome)

Macro: Mundo - abrangente
Espaço sem energia - caos

Meso: situações pequenas e pontuais - sem energia
paralelas - o que acontece no cotidiano - até a paralisação do dia-a-dia

↳ após fase fugaz de clichê afazão em luz - mesmo total - silêncio

↳ fugaz ao contrário

↳ de dia com sol - o que se decide não foge nada - inércia - paralisação - silêncio - esgotamento de linguagem

↳ mistura de memórias - diferentes "idiomas"

"luz do sol" leve - acostumados com o escuro

↳ Desenvolver

Racionalmente de linguagem
Racionalmente de palavras
de o contrário verbalização

linguagem → silêncio

luz → racionalmente

↳ metáfora para luz

metáfora para o silêncio

1 dia - 24 h / mas que pode determinar 1 ano / inteiro / 1 década / 1 século

- "Exclusão" ao contrário
Inclusão - Da linguagem a falta dela - até o silenciamento (mas que não representa a morte / a ausência)

↳ Isso tudo num plano geral e amplo - ↳ particularizar em várias situações - estranhas - "idiomas" / "arquiéus"

↳ Letras se fronte as impedimentos

* Pensa nas três situações

* falta de luz paralisa e não tem como fugir nada "esperando a luz" - decide-se por não fugir nada - ausência - esgotamento - silêncio

* não pensa na metáfora de luz como modo imente

- deixa o maior o mínimo possível

Rima rica / Frase feita

Nei Lisboa

Desculpe, meu bem
Se ontem te fiz chorar
Mas a vida é assim mesmo
Não se pode exigir
Pouco dá pra esperar
Muito obrigado por tudo
Pelo teu suor, pelos teus gemidos
E espero que a minha estupidez
Cicatrise teus sentimentos feridos
Nasci e morro assim, só
Perdido no escuro, dentro de mim
E vou cruzando o barro
Vou comendo pó
Até que chegue o fim
Mas a força eu retiro
Sugo feito vampiro
De saber que as estrelas
Também vivem sós
De um cigarro amassado
De uma rua deserta
De outros que até eu posso sentir dó
Da menina de olhos grandes como a lua
De uma noite sentindo tua carne crua
E dos bares, das festas
Dos vinhos, serestas
Das mentes infestas de podres horrores
De mil desamores
Do chope das quatro
Desse louco mundo putrefato
Dessa grande **peça de teatro**

PARA OS CAPÍTULOS DO ROMANCE

PENSAR NA ORDEM DO ROMANCE – TALVEZ, INVERTER OS CAPÍTULOS E COLOCAR O DE OLÍVIA ANTES DO DE JOTAPÊ – PARA QUEBRAR O RITMO E A LINERARIDADE DOS ENSAIOS – PENSAR A RESPEITO COM URGÊNCIA E BEM PENSADO

TERMINAR O CAPÍTULO DO MARCELO E FAZER OUTRO ARQUIVO – VERSÃO 3 COM A ORDEM INVERTIDA JÁ

ORDEM DO ROMANCE-PEÇA: COLOCAR A PRIMEIRA CENA DA PEÇA DA MULHER TOCANDO E EXPLICANDO AS NOTAS ANTES DO CAPÍTULO DE OLÍVIA

Pensar num fluxo de consciência para o capítulo de Olívia – ver onde encaixar – para deixar um recurso padrão em todos os capítulos – fluxo de consciência sem pontuação – VER – EXPLORAR – PENSAR COMO RECURSO

NÃO ESQUECER

SOBRENOME DO MARCELO – BONFFITO – invés de Kauffmann

Capítulo 1 – Jotapê

Com a chuva, destelha uma parte do galpão da fábrica – desenvolver cena em ritmo acelerado e cinematográfico - Seguir da entrada de Jotapê na fábrica (já foi) – chuva diminui – Marcelo e Olívia estão presos no trânsito – ônibus / acidente – depois acontece uma tromba d’água – uma tempestade muito grande, porém rápida, e destelha o galpão

O grupo fica sem ter onde ensaiar

Jotapê se lembra da loja desativada do pai

Na festa de aniversário do pai, ele vai com Vicente – primeiro conflito (homossexualidade)

Depois, ele pede a loja emprestada por alguns dias para o grupo se reunir e ensaiar – segundo conflito (profissão – ator)

Descrever as cenas de conflito entre Jotapê e o pai (ver situação da mãe)

O grupo fica por uma semana sem ter onde ensaiar – aí vão para a loja do pai de Jotapê – a prefeitura só arruma o telhado uma semana depois – na outra sexta-feira

Depois dos conflitos com o pai, consegue a sala para ensaiar. A antiga vai ficar interditada por mais de duas semanas (ver). Comunica ao grupo.

Narrar primeira vez que entram na sala, lugar sujo, precisam limpar e ajeitar.

Depois, começam a ensaiar.

Falar da construção da peça.

CUIDAR VERBOS NO PRESENTE E VERBOS NO PASSADO – UNIFICAR O TEMPO VERBAL NO CAPÍTULO – IMPORTANTE

Capítulo 2 – Olívia

Contar os mesmos dias de Jotapê, pelo ângulo de Olívia. Os mesmo fatos ocorridos. A reunião do primeiro dia, o reencontro, que ela não esteve presente, por causa da filha. Fica chateada com a situação. Uma conversa dela por telefone com Dora.

Depois, contar o dia da tempestade e do destelhamento, ela estava presa no carro com Marcelo, trânsito. Quando eles chegam no local, já tinha acontecido. A espera por Dora na lanchonete.

No meio disso tudo, flashbacks da história de Olívia com Marcelo, o relacionamento com o pai da sua filha, como aconteceu, como se conheceram e a ligação com Ludmila.

Falar dos dias de arrumação na sala improvisada, a limpeza e arrumação na loja do pai de Jotapê.

Seguir adiante com os ensaios. Prosseguir a partir daí, acrescentar novos dias e fatos para os ensaios. Acrescentar algum conflito entre Olívia e Marcelo e entre os integrantes do grupo. Comentar mais sobre o processo de escrita da peça, os ensaios e a montagem.

***** Para os próximos capítulos, seguir daí. A partir do capítulo de Olívia, sem recuar mais e contar de novo os mesmo episódios. Somente Jotapê e Olívia são versões dos mesmos dias, depois segue.

Pensar Marcelo, Bia e Dora.

Detalhes para observar: Jotapê anda de bicicleta. Dora tem carro. Marcelo também. Olívia, normalmente, vai com Marcelo. Bia não tem carro e anda de ônibus. O carro de Marcelo é por causa da família, de origem abastada. Mas, às vezes, ele e Olívia usam ônibus.

Dora mastiga balas sem açúcar.

A gastrite de Jotapê.

Bia dá aulas de literatura no cursinho, nas segundas e terças-feiras de manhã e à noite. E em alguns outros dias da semana. Cuidar os dias de ensaio e os dias de apresentação com os dias de aula – NÃO ESQUECER!

Olívia e Marcelo são vegetarianos naturebas – reflexo disso está na alimentação e no comportamento de Ludmila

Contradição: Marcelo é vegetariano e está tentando se tornar vegano (sem nada de origem animal – nem laticínios) e sua família é dona de uma fábrica de produtos coloniais – inclusive queijos e derivados de leite – na serra

**EPÍGRAFES como chaves de leitura para as profissões /
ocupações dos personagens dentro do grupo:
dramaturgo / ator / atriz / diretor**

Em todos os capítulos “brincar” e explorar essa ideia da “verdade” – buscada, falada, pensada, desde o 1.º e por que Dora tanto fala em “verdades”.

Também explorar a ideia do silêncio – como chegar, atingir as camadas de silêncio na estória.

Os silêncios da verdade

As verdades do silêncio

Tigresa

Caetano Veloso

Uma tigresa de unhas negras e íris cor de mel
Uma mulher, uma beleza que me aconteceu
Esfregando a pele de ouro marrom do seu corpo contra o meu
Me falou que o mal é bom e o bem cruel

Enquanto os pelos dessa deusa tremem ao vento ateu
Ela me conta, sem certeza, tudo o que viveu
Que gostava de política em 1966
E hoje dança no Frenetic Dancing Days

Ela me conta que era atriz e trabalhou no Hair
Com alguns homens foi feliz, com outros foi mulher
Que tem muito ódio no coração, que tem dado muito amor
E espalhado muito prazer e muita dor

Mas ela ao mesmo tempo diz que tudo vai mudar
Porque ela vai ser o que quis, inventando um lugar
Onde a gente e a natureza feliz vivam sempre em comunhão
E a tigresa possa mais do que o leão

As garras da felina me marcaram o coração
Mas as besteiras de menina que ela disse, não
E eu corri pra o violão num lamento, e a manhã nasceu azul
Como é bom poder tocar um instrumento

***** TOQUE DE CELULAR OLÍVIA – TIGRESA – CAÊ ******

CAPÍTULO OLÍVIA

OLÍVIA – agora, 29 anos – engravidou de Ludmila aos 25 anos. No segundo ano da Companhia quando Ludmila nasceu. Ela engravida na temporada de Tio Vânia, quando entrou para substituir Sophia Antenor – ela ainda estava na faculdade. Terminou o último semestre grávida. A temporada acontece em setembro – penúltimo semestre de faculdade de Olívia – ela engravida em novembro / dezembro – depois da única apresentação no festival, eles voltam com Tio Vânia no fim daquele ano. Aí ela engravida de Diego. Ela ganha Ludmila em agosto / setembro do outro ano. Ela se forma em julho daquele mesmo ano, com uma barriga enorme. Diego já está na Espanha e Olívia está com Marcelo. Diego não conhece a filha. Ele sabe que tem a filha e paga pensão sem regularidade (contribuições). Nunca teve interesse em conhecê-la. Até sua volta ao Brasil e aí resolve se aproximar.

Pensar na relação de Olívia com Marcelo. Assim que descobre a gravidez, Olívia conta para Diego. Conflito. (ela com 3 meses já) – fevereiro / março por aí – ele fica no Brasil até o 5.º mês de gestação dela (abril / maio) e se muda para a Espanha. Ela começa a se relacionar com Marcelo no 6.º mês – considerando que eles (Olívia e Diego) não estavam juntos antes.

Relação de Olívia com Diego – de setembro até fevereiro – mais ou menos explosiva – rápida e densa

Marcelo sempre foi apaixonado por Olívia, desde a primeira vez que a viu no palco

Marcelo e Diego disputaram Olívia

Daqui pra frente – flashback de Olívia e Diego / disputa com Marcelo / gravidez / abandono de Diego / Olívia e Marcelo / formatura – nascimento Ludmila

Volta para o presente – Marcelo discute com Olívia sobre Diego

No meio – ensaios

Diego faz contato

Olívia fala com Dora sobre a situação e Marcelo com Jotapê

Diego volta e quer se aproximar da filha

CONFLITO

CAPÍTULO MARCELO

Olívia e Marcelo já estão separados (tempo passou – duas semanas) – decidir como abordar a questão do tempo

Marcelo está morando provisoriamente – passando um tempo – na casa de Jotapê – mostrar também algumas crises no relacionamento de Jotapê e Vicente

Como a separação de Marcelo e Olívia atrapalha e afeta as relações no grupo – IMPORTANTE – Dora tentando conciliar e fazendo meio-de-campo para acalmar os ânimos

O grupo fica mais um tempo na loja de tecidos do pai de Jotapê – por mais um tempo – DECIDIR – e depois voltam para FabriARTE – mostrar essa transição – arrumação da sala de novo – reconstrução – mostrar uma cena deles indo até a sala na FabriARTE para ver como andam as arrumações e o telhado

Retorno de Diego ao Brasil – falar sempre pela visão de Marcelo

CENA IMPORTANTE – encontro de Diego com Ludmila e Olívia – Marcelo fica sabendo por Jotapê, Bhia e Dora

VER – Tentar escrever algo como uma aproximação de Diego e Marcelo (se vai funcionar)

FALAR MAIS dos ensaios e da construção da peça – ABORDAR mais questões relacionadas à peça – NÃO ESQUECER!

Criar uma cena de infância – relação de Marcelo com a família – algum trauma de infância com relação à fábrica de laticínios – algo que o deixou traumatizado e a partir disso ele não consome mais carne – PENSAR

Plano de libertação de Maroto – descrever quando Marcelo foi pego – Maroto foge – e pai chama o menino de tolo, porque o bicho será comido por lobos ou raposas fora da fazenda e vai ser muito pior – ameaça bater no garoto, mas ele o encara e diz que o Maroto sabe se virar e prefere vê-lo morto numa aventura do que assado no churrasco

Descrição para matar porco:

Foi a primeira vez que matei um porco. me orientei com um açougueiro. É muito fácil, não pode ter dó.

- Deite o porco com o lado esquerdo para cima;**
- Procure o coração através do batimento cardíaco com o dedo, sentirá muito fácil o batimento;**
- Projete a faca no sentido vertical em relação ao chão;**
- Se tudo estiver certo, ao retirar a faca, começará a jorrar o sangue em grande quantidade.**

Paixão de Marcelo por Olívia:

“parece que a gente vira gente de um assunto só”

Irmã de Marcelo: Martina

Sequência:

Ensaio

Flashback Olívia e Marcelo – gravidez de Olívia – Marcelo endeusando-a – não transaram durante essa época – ideia de respeito? Só vão ter relações sexuais depois do nascimento de Ludmila – contraponto entre Marcelo X Diego (sexo)

Volta para ensaio – bronca de Dora

LEMBRETE: Padronizar os números que aparecem no texto – por extenso – e só deixar em numeral os da sala e o do dia – VER – sala 37 e o dia 30, por exemplo

A partir do capítulo do Marcelo, Fabí passa a entrar na história – sexta arranjo – passa a integrar á equipe – participação na peça e vai ajudar na cenografia e nos figurinos – LEMBRAR – IMPORTANTE

PESQUISAR MÚSICAS – LEMBRAR DA TRILHA DOS SONHOS E DAS MÚSICAS DE ENSAIO – AQUECIMENTOS

CUIDAR OS FLASHBACKS – PARA COLOCAR NO PASSADO – VER OS DE JOTAPÊ, OLÍVIA E MARCELO – DEIXAR PADRÃO NO ROMANCE TODO – IMPORTANTE

PARA O CAPÍTULO DE DORA OU BHIA – VER O MELHOR

Flashback de Dora atirando bolinhas nos atores para decorarem o texto – citar um texto de duas “novas autoras” (autorreferência velada)

Pensar a questão do espaço – cidade em que se passa o romance – não-revelada, porém sugerida – ver se fecha a ideia – Porto Alegre – decidir – ver as marcas linguísticas da fala – diálogos – pensar no capítulo de Jotapê a parte do Decameron ter sido apresentada em outras cidades – Rio, Curitiba e São Paulo – ver isso

Modificar a parte da estrutura e das histórias pra contar no capítulo de Olívia – passar para o de Dora no final

Alter Ego

Tame Impala

Said the voice from afar:
Don't you know it doesn't have to be so hard?
Waiting for everyone else around to agree,
Might take too long

When it won't be so hard,
(it won't be so hard)

Well it's true, yes, but you
Won't get far telling me
That you are
All you're meant to be,
When the one from my dream
Is sitting right next to me
And I don't know what to do

Oh alter ego.

Get them to love you,
While they may depending
On your words and wealth,
The only one who's really
Judging you is yourself.
Nobody else.

If I could part,
It wouldn't be so hard.

Well it's true, yes, but you
Won't get far telling me that you are
All you're meant to be
When the one from my dream
Is sitting right next to me
And I don't know what to do.

Oh alter ego.

Capítulo BHIA

Bhia – Ana Beatriz

Mais velha do grupo – 35 anos

**Engravidou de Arthur aos 20 anos – falar da questão do aborto –
maternidade – ele tem 15 anos**

Está passando as férias com a mãe

Mora com o pai em uma cidade do interior

Falar da ideia de que a maternidade não é algo “natural”

Contraponto com Olívia e Ludmila

Arthur por causa de Arthur Miller e Rei Arthur

Responsável e pontual

Professora de literatura num cursinho pré-vestibular –de noite

Algumas noites (ver)

Tem um caso com Dora, mas sabe que Dora também gosta de homens

**Tente se apaixonar por outras pessoas – aparecer alguém na história de
Bhia – pensar possibilidade (uma professora de geografia lésbica -
pensar)**

Aulas: segundas e terças-feiras de manhã e à noite

**Conciliar os ensaios com os dias em que dá aula – aproveitar pra falar da
ideia da profissionalização precária da profissão do ator – muitos tem que
ter uma segunda profissão – professores – ir pra academia – mestrado /
doutorado**

**Fazer bico – apresentar eventos – fazer som ou iluminação para outros
grupos**

Bhia também faz produção

Olívia e Marcelo ainda estão separados

**Na metade do capítulo de Bhia – a Cia volta para a sala 37 da FabriARTE –
narrar a volta**

Falar do texto e dos ensaios

Estão ensaiando há dois meses – entre construção do texto – construção das cenas e ensaios com as cenas

LEMBRETE: Abordar mais essa questão agora – do texto

Eles com texto na mão e decorando texto

Bhia – 20 anos tem o Arthur – termina a faculdade de Letras com 22 interrompendo a de Artes Cênicas volta aos 24 e conclui aos 25 – 26 Conhece Dora aos 29 - 30

Bhia está de férias do cursinho – período de férias – e Arthur nas férias escolares – janeiro – fevereiro (dois meses do texto até agora)

Falar dos cachês da classe – como “reclamação” (buscar tabela SATED)

Criar uma cena em que Arthur vê Bhia com Dora – quando descobre – oficializa – meio que já sabendo – que a mãe é lésbica

Bhia e Dora viveram do e no improviso.

Falar das balas sem açúcar – separação

E das piadas internas – teatro

CAPÍTULO DORA

DIÁRIO – DE COMPOSIÇÃO / PESSOAL

ESPAÇOS

SILÊNCIOS

FALAR DO RETORNO À FABRIARTE

FALAR DAS DUAS CENAS: A DAS BOLINHAS NOS ATORES

E A DA DECEPÇÃO QUANDO DEU TUDO ERRADO

FALAR DA RELAÇÃO COM BHIA E GUSTAVO – SIMPLIFICADA

FALAR DESSAS HISTÓRIAS CONTADAS –

EU AGRUPO

EU ESCOLHO

EU NARRO

EU CONTO

EU ESCREVO A PEÇA DE TEATRO

Para o capítulo de Dora – diário:

Vivendo um hiato de composição

Final capítulo Dora:

Sobre o nome?

Você me perguntou sobre o nome da peça?

Ruídos: sinfonia para notas de silêncio. Como você deve ter notado, e anotado, quando eu falei da ligação com a música, existem as notas de silêncio e elas são fundamentais para a música. (DESENVOLVER)

CONTRASTE: RUÍDO E SILÊNCIO

O teatro é como um pássaro, se ele pousa, devemos recebê-lo, não assustá-lo, ouvi-lo. (Aos atores) Permitir que eles sejam livres, mas livres como um rio entre duas margens.

ARIANE MNOUCHKINE

Trecho do “Flautista de Hamelin” (capítulo DORA – VER POSSIBILIDADE)

A porta entreabriu-se e, na sala do Conselho, entrou a personagem mais extraordinária que já se viu em Hamelin desde o ano da sua fundação. Vestia um manto longuíssimo, dividido em dois, metade amarelo e metade encarnado. A sua estatura era alta, magra e seca. Tinha os olhos azuis e penetrantes como alfinetes, a cabeleira longa e fina, encarnado-escura. No seu rosto, sem barba nem bigode, exibia um estranho sorriso.

– Por Deus! – exclamou um conselheiro. – Mas quem é este? Um bobo que escapou da feira de Hanôver?

– A mim – acrescentou um outro – lembra-me a figura que fará o meu bisavô João Joaquim quando, no dia do *juízo*, ressuscitar do seu túmulo frio.

O homem dirigiu-se lentamente para as cadeiras do Conselho e disse:

– Que vossas Excelências se dignem a escutar-me. O acaso quis que eu fosse dotado de um poder mágico. Por esse meio posso atrair todas as criaturas que existem na terra. E quando digo “todas”, são mesmo todas: todos os seres que rastejam, que voam, que nadam e que correm, das toupeiras aos sapos, dos leitões às víboras. As pessoas chamam-me “o Flautista Mágico”...

Chegado a este ponto, o estranho indivíduo deteve-se por um instante, virando o seu olhar para os conselheiros. Sentindo mal-estar sob aquele olhar penetrante, que parecia atravessar-lhes os corpos maciços, os conselheiros baixaram as cabeças para verem o que o flautista trazia pendurado numa faixa amarela e encarnada, tal como o manto: uma flauta, longa e fina. As mãos do dono, também elas longas e finas, acariciavam-na com gestos ágeis e nervosos. Enquanto percorriam os furos do instrumento, os dedos pareciam impacientes, por lhe arrebatarem, quem sabe, uma melodia extraordinária...

O flautista continuou:

- Neste mês de Junho, na Tartária, libertei o Grande Khan do enorme enxame de moscas que incomodava a população. Libertei a região de Nizam, na Índia, de um terrível bando de vampiros. E no ano passado, o califa de Bagdade, vendo o seu reino devastado por uma praga de gafanhotos, mandou-me chamar. Agora, se quiserem, vão até lá e vejam se encontram um gafanhoto, num raio de cem milhas! Naturalmente - recomeçou depois de uma breve pausa - cada coisa tem o seu preço. Se eu libertar a vossa cidade dos ratos dão-me, digamos, mil florins de ouro?

O clima dos ensaios é de procura. “O primeiro dia foi intenso, nos perdemos no segundo para então nos reencontrarmos no terceiro”, continua o diretor. “Mas teatro é assim mesmo, tem gradações. A cena de hoje só vai ficar pronta daqui a algumas semanas.”

Aderbal Freire Filho

ISADORA DUNCAN – POR EDUARDO GALEANO – PARA CAPÍTULO DORA (NOME)

Descalça, despida, envolvida apenas pela bandeira argentina, Isadora Duncan dança o hino nacional.

Comete esta ousadia numa noite de 1916, num café de estudantes de Buenos Aires, e na manhã seguinte todo mundo sabe: o empresário rompe o contrato, as boas famílias devolvem suas entradas ao Teatro Colón e a imprensa exige a expulsão imediata desta pecadora norte-americana que veio à Argentina para macular os símbolos pátrios.

Isadora não entende nada. Nenhum francês protestou quando ela dançou a Marselhesa com um xale vermelho como traje completo. Se é possível dançar uma emoção, se é possível dançar uma idéia, por que não se pode dançar um hino?

A liberdade ofende. Mulher de olhos brilhantes, Isadora é inimiga declarada da escola, do matrimônio, da dança clássica e de tudo aquilo que engaiole o vento. Ela dança porque dançando goza, e dança o que quer, quando quer e como quer, e as orquestras se calam frente à música que nasce de seu corpo.

Eduardo Galeano

Transformar texto em quadro – figura

Descalça, despida, envolvida apenas pela bandeira argentina, Isadora Duncan dança o hino nacional.

Comete esta ousadia numa noite de 1916, num café de estudantes de Buenos Aires, e na manhã seguinte todo mundo sabe: o empresário rompe o contrato, as boas famílias devolvem suas entradas ao Teatro Colón e a imprensa exige a expulsão imediata desta pecadora norte-americana que veio à Argentina para macular os símbolos pátrios.

Isadora não entende nada. Nenhum francês protestou quando ela dançou a Marselhesa com um xale vermelho como traje completo. Se é possível dançar uma emoção, se é possível dançar uma idéia, por que não se pode dançar um hino?

A liberdade ofende. Mulher de olhos brilhantes, Isadora é inimiga declarada da escola, do matrimônio, da dança clássica e de tudo aquilo que engaiole o vento. Ela dança porque dançando goza, e dança o que quer, quando quer e como quer, e as orquestras se calam frente à música que nasce de seu corpo.

Eduardo Galeano

Possibilidades de Título: 5 X silêncio – 5 X jogo – JOGO DO SILÊNCIO – Entre nós, o silêncio – Entre nós, silêncio - Silêncio de cada dia / Ponto e vírgula / Silêncio ponto e vírgula

5 X JOGO – Histórias de silêncio para encenar

Remeter à ideia do Jogo do sério – jogo do silêncio – quem ri primeiro perde – estar sério – estar em silêncio – **trabalhar isso**

REVER O TÍTULO

A PALAVRA JOGO - IDEIA DE 5 X JOGO – REPENSAR

TÍTULO ATÉ AGORA DEFINIDO:

Cinco arranjos:

Histórias de silêncio para

encenar

(PETIT) BANCO DE PALAVRAS E EXPRESSÕES

verbos acuminados

“dar um tempo pra lembra que se gosta um do outro”

“Casais que dão um tempo para lembrarem que se gostam. Ainda. Muito.”

“entendi que tu não quer falar comigo. Tu está no teu direito de não querer falar comigo.

E eu tô no meu direito de continuar falando contigo.”

A cabeça num tobo de sim e não

“parece que a gente vira gente de um assunto só”

Ver se é possível utilizar:

"A vida é uma simples sombra que passa (...); é uma história contada por um idiota, cheia de ruído e de furor e que nada significa." Macbeth

“As grandes verdades só se comunicam através do silêncio.”

–Paul Claudel

A palavra é apenas um ruído, e os livros são apenas papel.

Paul Claudel

Ensaio: pensar relação entre as convenções estabelecidas no teatro e o pacto literário – convenção com o leitor.

<https://www.youtube.com/watch?v=bTZkRftbP8Q> - A VIDA INTEIRA - NEI LISBOA

[ASSISTIR DE NOVO](#)

“Fazendo tudo acontecer

Assim tão perto de você

Mas em que mundo está você?

Você vai se esconder a vida inteira

Numa mentira, nessa bobagem

Numa besteira, a vida inteira”

<https://www.youtube.com/watch?v=Tm88QAI8I5A&list=ALYL4kY05133q0Gx7ZnBo2DAz7GI1e3cSM> – ZAZ (JE VEUX) – DORA – DORA – DORA (referência)

Je Veux

Zaz

Donnez moi une suite au Ritz, je n'en veux pas!

Des bijoux de chez CHANEL, je n'en veux pas!

Donnez moi une limousine, j'en ferais quoi?

papalapapala

Offrez moi du personnel, j'en ferais quoi?

Un manoir a Neufchâtel, ce n'est pas pour moi.

Offrez moi la Tour Eiffel, j'en ferais quoi?

papalapapala

Je Veux d'l'amour, d'la joie, de la bonne humeur

c' n'est pas votre argent qui f'ra mon bonheur,

moi j'veux crever la main sur le coeur

papalapapala

**allons ensemble, découvrir ma liberté,
oubliez donc, tous vos clichés,
bienvenue dans ma réalité !**

**J'en ai marre d vos bonnes manières, c'est trop pour moi!
Moi je mange avec les mains et j'suis comme ça!
J'parle fort et je suis franche, excusez moi!
Finie l'hypocrisie moi, j'me casse de là!
J'en ai marre des langues de bois! Regardez moi,
toute manière j'vous en veux pas, et j'suis comme ça
j'suis comme ça
papalapapapala**

**Je Veux, d'l'amour, d'la joie, de la bonne humeur,
ce n'est pas votre argent qui f'ra mon bonheur,
moi j'veux crever la main sur le coeur
papalapapapala
Allons ensemble découvrir ma liberté,
oubliez donc, tous vos clichés,
bienvenue dans ma réalité!**

**Je Veux d'l'amour, d'la joie, de la bonne humeur
c' n'est pas votre argent qui f'ra mon bonheur,
moi j'veux crever la main sur le coeur
papalapapapala
allons ensemble, découvrir ma liberté,
oubliez donc, tous vos clichés,
bienvenue dans ma réalité !**

**Je Veux d'l'amour, d'la joie, de la bonne humeur
c' n'est pas votre argent qui f'ra mon bonheur,
moi j'veux crever la main sur le coeur
papalapapapala
allons ensemble, découvrir ma liberté,
oubliez donc, tous vos clichés,
bienvenue dans ma réalité!**

**Je Veux d'l'amour, d'la joie, de la bonne humeur
c' n'est pas votre argent qui f'ra mon bonheur,
moi j'veux crever la main sur le coeur
papalapapapala
allons ensemble, découvrir ma liberté,
oubliez donc, tous vos clichés,
bienvenue dans ma réalité!**

PEÇA – IDEIA E VERSÃO 2

TÍTULO: RUÍDO

Cenas isoladas – autônomas entre si

Começar com a cena da música – mulher (decidir flauta ou clarinete) – e na sequência a do diálogo entre o homem e a mulher

Depois intercalar entre cenas-monólogo ou cenas-diálogos entre personagens que representem as funções na família – PAI – MÃE – IRMÃO – TIA – TIO – AVÔ – CRIANÇA

A partir de situações cotidianas causadas pela falta de luz – que possa expor a falta de comunicação entre as pessoas – que são se escutam – não se enxergam

Ideia do monólogo da mulher estuprada – falta de luz – escuro “você facilitou” – mas que na verdade se refere a um episódio acontecido em casa – na própria casa – por um parente (pode aludir – ou não – ao casal principal que será fio-condutor da história)

Ideia de cena em que duas pessoas cantam músicas diferentes – como a falta de diálogo e ninguém se escuta

Trabalhar a ideia do RUÍDO – silêncio – interferência nas comunicações

As cenas farão referência ao instrumento musical – flauta ou clarinete

Instrumento ligando as cenas – vai aparecer de algum modo

Assim como a situação-limite que atinge a todos – a falta de luz na cidade – que desencadeia as situações na peça

Propor cenas de teatro do absurdo:

Ideia: com a falta de luz, aparecem cavalos, vacas e carneiros em meio ao trânsito – “Você viu?” – “Outro”

Pensar os personagens pelas funções que ocupam na família – lembrar e usar como referência “Amores surdos” de Grace Passô

Pensar a estrutura da peça em cenas pela quantidade de composições de flauta ou clarinete – quantos estágios na música podem ter – tipo quadros (10 cenas – 12 cenas)

Criando relações das cenas autônomas com o casal principal – NÃO ESQUECER

ELEMENTOS

Ruído X silêncio

Diálogo X monólogo

Falta de escuta X verborragia

Não se enxergam X excesso de imagens

Clarinete – Flauta – música

Falta de luz

Funções na família – designadas

Situações cotidianas

E cotidianas que podem se tornar absurdas

PENSAR NA ESTRUTURA DE “ESTA CRIANÇA” E DE “OXIGÊNIO” E NO ENREDO DE “AMORES SURDOS” – E NA IDEIA DE LIGAÇÕES DE CENAS E DE PERSONAGENS DE “PEQUENAS VIOLÊNCIAS”

Pensar uma cena com referência ao filme “Amor” – casal de idosos num apartamento - discussão sobre o que é de fato amor / cuidado

Pensar as cenas isoladas, mas como se fosse contar uma única história – as várias histórias de um mesmo casal – em diversas possibilidades e situações – que parecem de outras pessoas

Pensar uma cena narrada em 3.ª pessoa – narrando os movimentos – pensar “romance em cena”

Escuta-se a flauta porque não se tem os barulhos de uma vida com comunicações – luz – por causa do silêncio imposto – obrigado – o som da flauta chega às pessoas – até mesmo na rua

NOTAÇÃO MUSICAL

ANDAMENTO

- ***Grave* - É o andamento mais lento de todos**
- ***Largo* - Muito lento, mas não tanto quanto o Grave**
- ***Larghetto* - Um pouco menos lento que o Largo**
- ***Adagio* - Moderadamente lento**
- ***Andante* - Moderado, nem rápido nem lento**

- ***Andantino*** - Semelhante ao andante, mas um pouco mais acelerado
- ***Allegretto*** - Moderadamente rápido
- ***Allegro*** - Andamento veloz e ligeiro
- ***Vivace*** - Um pouco mais acelerado que o Allegro
- ***Presto*** - Andamento muito rápido
- ***Prestissimo*** - É o andamento mais rápido de todos

TEMPO

- ***rallentando*** - Indica que a execução deve se tornar gradativamente mais lenta
- ***accelerando*** - Indica que a execução deve se tornar mais rápida.
- ***A tempo*** ou ***Tempo primo*** - Retorna ao andamento original.
- ***Tempo rubato*** - Indica que o músico pode executar com pequenas variações de andamento ao seu critério.

ANDAMENTO COM EXPRESSÕES

- ***Allegro moderato*** - Moderadamente rápido.
- ***Presto con fuoco*** - Extremamente rápido e com expressão intensa.
- ***Andante Cantabile*** - Velocidade moderada e entoando as notas como em uma canção.
- ***Adagio Melancolico*** - Lento e melancólico

15 cenas – conforme os andamentos (11) + os tempos (4)

5 situações dominantes - devem aparecer 3 vezes – alternando-se COM 3 ANDAMENTOS / TEMPOS DIFERENTES

INTERNO (prédio sem luz) - moradores

EXTERNO (ruas do bairro sem luz) – passantes / carros

PERSONAGEM: A FLAUTISTA – ligação com o casal – ELEMENTO DE LIGAÇÃO DA PEÇA – APARECE COMO REFRÃO E TRANSIÇÃO ENTRE AS CENAS (DEVE ESTAR MENCIONADA SEMPRE NO MESMO ANDAMENTO DA MÚSICA - 2 andamentos – PARA NÃO ENTRAR NAS 5 SITUAÇÕES) – COMO NARRADORA

ANDAMENTOS:

Tempo rubato - Indica que o músico pode executar com pequenas variações de andamento ao seu critério. (2)

Tempo primo - Retorna ao andamento original. (1)

1 – PERSONAGENS: HOMEM e MULHER (flautista) – dentro do apartamento - prédio – discutir a relação – qual? lembranças da infância sem luz – música – ouvir / falar / enxergar-se

ANDAMENTOS:

Larghetto - Um pouco menos lento que o Largo (1)

Andantino mosso - Semelhante ao andante, mas um pouco mais acelerado (3)

TEMPO:

accelerando - Indica que a execução deve se tornar mais rápida. (2)

2 – PERSONAGENS: PAI e FILHO – no carro – SITUAÇÃO: filho homossexual - revelação / discussão / contrariedades / posições ANDAMENTOS:

Allegretto molto - Moderadamente rápido (1)

Presto - Andamento muito rápido (2)

Prestissimo con fuoco - É o andamento mais rápido de todos (com expressão – fogo) (3)

3 – PERSONAGENS: MULHER VELHA e HOMEM VELHO – no apartamento (pode aludir ao primeiro casal – sem deixar claro) – sem luz – finitude – doença – diferenças – cuidados (“Amor” – Haneke) – cobranças – passado ANDAMENTOS:

Grave assai ou gravissimo - É o andamento mais lento de todos

(3) **Adagio Melancolico** - Lento e melancólico

(1) TEMPO: **rallentando** - Indica que a execução deve se tornar gradativamente mais lenta (2)

4 – PERSONAGENS: MÃE e FILHO – passantes na rua – cena do absurdo – animais passando – medo – fim do mundo - catástrofe – comunicação com ruídos – os barulhos da rua – mãe que quer proteger o filho

ANDAMENTOS:

Allegro moderato - Moderadamente rápido (1)

***Allegro con moto* - Andamento veloz e ligeiro (2) – com movimento**

***Vivace sostenido* - Um pouco mais acelerado que o Allegro (3)**

5 – PERSONAGEM: MULHER SOLITÁRIA – na rua / no elevador (misturar os dois espaços – liberdade da rua – o enclausuramento do elevador – mas a mesma situação – falar do estupro – do abuso – que pode ser na rua, mas é dentro de casa – alusões à infância – memória – como se tivesse interlocutor – CUIDADO – perigo, não use roupa curta – sem luz, não saia de casa...)

ANDAMENTOS:

***Andante Cantabile* - Velocidade moderada e entoando as notas como em uma canção (1)**

***Adagio ma non troppo* - Moderadamente lento (2)**

***Prestissimo affetuoso* (3)**

Ideias para o final:

Duas últimas cenas – a mulher velha morre ao som da flauta – o homem velho vai até o apartamento do casal jovem – como se fosse pedir ajuda – e ela toca para a mulher velha morrer – DESENVOLVER

O Pai e Filho no carro descem e se encontram na rua com a Mãe, que perdeu recentemente o Filho – quando aparecem os bichos na rua – cena de absurdo – vários bichos na rua – entre os carros

Cena da moça no elevador /rua – deixar em suspenso – onde ela está – não revelado – entender como quiser – no final – ela se senta e “espera”

O filho pequeno se perde da mãe – ouvindo o som da flauta – e ao ver os bichos andando entre os carros e na calçada

O filho não é encontrado no final da peça

Ruídos: sinfonia para notas de silêncio

Sinopse: Em uma parte da cidade falta luz. É de noite. Num prédio, sexto andar, dois apartamentos. Num deles, está uma MULHER, flautista, e um HOMEM. No outro, está uma VELHA MULHER e um VELHO HOMEM. Com a falta de energia elétrica e a impossibilidade de se estar conectado virtualmente ao mundo, os dois casais começam a conversar. A VELHA MULHER está doente e não pode assistir à novela. O HOMEM tenta se reaproximar da MULHER que está preparando sua aula de música, ela não pode mais tocar na orquestra. Fora. No trânsito, em um carro está o PAI e o FILHO. Na rua, caminham a MÃE e seu FILHO, uma criança pequena. O PAI e o FILHO não conseguem estabelecer um diálogo pela diferença das opiniões e modos de vida de suas gerações. O FILHO é homossexual e o PAI não entende. Na calçada, em meio ao caos da falta de luz, semáforos apagados, o FILHO perde-se de sua MÃE. No entre-lugar, o limiar entre o dentro e o fora, está ELA, uma mulher que aparentemente está trancada no elevador, parado no meio entre dois andares. Ela não está sozinha. Mas ela pode estar caminhando na rua e ser vítima de um estupro. Porque falta luz e é preciso se cuidar. Cinco histórias provocadas pela situação e com a mesma trilha sonora: a flauta, que pode ser ouvida por quem está dentro ou fora desse prédio. Todos eles ouvem a sinfonia de silêncio.

PERSONAGENS

Interno – prédio – 6.º andar

Apartamento 1 :

MULHER, Flautista, de mais ou menos 35 anos, dá aulas de música, pois não pode continuar tocando e integrando a orquestra.

HOMEM, sem profissão definida, é bastante conectado ao mundo virtual, mais ou menos 40 anos.

Apartamento 2:

VELHO HOMEM, aposentado, mais ou menos 80 anos, cuida da esposa doente.

VELHA MULHER, com Alzheimer, mais ou menos 75 anos, foi pianista na juventude, mas, por causa do casamento, deixou a música em segundo plano.

Externo – trânsito – rua

No carro:

PAI, mais ou menos 45 anos, trabalha em banco, opiniões conservadoras e não aceita o jeito e as opções do filho.

FILHO, mais ou menos 25 anos, trabalha em publicidade, faz fotografia, é homossexual, não tem emprego fixo e mora com os pais.

Na calçada:

MÃE, mais ou menos 33 anos, mãe de dois filhos, trabalha no comércio, está buscando o filho mais novo na escola.

FILHO, criança de mais ou menos 5 anos, é distraído e se perde da mãe ao ouvir o som da flauta.

No elevador desse prédio, entre o sexto e o sétimo andares / na rua

ELA, mais ou menos 25 anos, está trancada no elevador com alguém – um homem – mas também está na rua, sendo perseguida por um homem – ela relata casos de abuso sexual e estupro, quando pode acontecer na rua (porque está sem luz), quando é em casa e cometido por alguém próximo.

Você Não Entende Nada

Caetano Veloso

Quando eu chego em casa nada me consola
Você está sempre aflita
Lágrimas nos olhos, de cortar cebola
Você é tão bonita

Você traz a Coca-Cola eu tomo
Você bota a mesa, eu como, eu como
Eu como, eu como, eu como
Você

Não está entendendo
Quase nada do que eu digo
Eu quero ir-me embora
Eu quero é dar o fora
E quero que você venha comigo
E quero que você venha comigo
E quero que você venha comigo
E quero que você venha comigo

Eu me sento, eu fumo, eu como, eu não aguento
Você está tão curtida
Eu quero tocar fogo neste apartamento
Você não acredita

Traz meu café com suíta, eu tomo
Bota a sobremesa eu como, eu como
Eu como, eu como, eu como
Você

Tem que saber que eu quero correr mundo
Correr perigo
Eu quero é ir-me embora
Eu quero dar o fora
E quero que você venha comigo
E quero que você venha comigo
E quero que você venha comigo
E quero que você venha comigo
E quero que você venha comigo

DO QUE NÃO FOI EXATAMENTE ASSIM

Ideia do silêncio

Incomunicabilidade

Perda da identidade – personagens que têm nome e perdem esse nome – são simples RG – REGISTRO GERAL – nome que define o sujeito – ideia de autoria na obra de arte como legitimação

Nonsense – sem sentido

A história da mulher que olha pela janela e passa a vivenciar as histórias dos vizinhos – moradores – as luzes do outro lado da rua que contam / tem / vivem suas histórias – próprias histórias

Como trabalhar tudo isso?

Possibilidade de título – variações entre VERDADE E SILÊNCIO

Algo como “A verdade do silêncio”

Ou “Verdades”

“O silêncio da verdade”

A verdade em silêncio

PEÇA - 1.ª VERSÃO

ESBOÇO

Personagens:

Mulher

Homem

Pai

Avó

Irmão

Aquela mulher

CONTEXTOS – POSSIBILIDADES – DECISÕES – IDEIAS

A cidade grande – capital - está sem luz há três horas. Num apartamento estão (pode ser o dela ou dele, ou do casal) a Mulher e o Homem, quando acaba a bateria do notebook, e a do celular está terminando. Todos os aparelhos eletrônicos começam a parar de funcionar.

A Mulher se lembra de um acontecimento na infância. Ela não sabe precisar a idade, talvez seis, sete anos. **(A lembrança só será revelada no final – no Pós-fim da peça, com indícios no decorrer) As cenas do casal e da família vão acontecer paralelamente.**

A cidade do interior onde sua família morava passava por constantes racionamentos de energia, durante dois anos seguidos, dos doze, algo como quatro meses ficavam sem luz ou com interrupções na energia de dia e noite. Estavam trocando as fontes de energia das redondezas e instalando energia naquela localidade.

Nas cenas da família, ela não aparece, nem como criança.

Numa noite, a família está jantando e chega, de repente, Aquela mulher.

Situações constrangedoras, desconhecidas, ninguém (aparentemente) sabe quem é ela é. Cria-se um clima pesado.

No diálogo do casal, ela vai mencionar sempre a figura do pai, como alguém que buscava o sustento, calado, incomunicável, teimoso, turrão, não aceitava as decisões de ninguém, só as dele que prevaleciam, não é era nada amoroso com ela e o irmão mais velho, de

quem cobrava muito a presença masculina, como se ele fosse o responsável pela irmã menor. Alguém que carregava uma solidão, uma dor, um sentimento profundo de ausência e perda. A Avó, como a presença ponderada e amorosa, de carinho, afeto, quem a criou e a cuidou. Dela e de seu irmão. (Definir se é avó materna ou paterna – pela questão do reconhecimento da filha – Aquela mulher – talvez, seja materna). Só a Avó é quem conseguia controlar o Pai, a ela, ele ouvia. O irmão tentava corresponder às expectativas do pai, de ser forte, durão, masculino, de assumir a figura de protetor, escondia sua fraqueza, seus sentimentos, mascarava a dor da ausência materna, revoltava-se contra a figura da mãe, das mulheres em geral (possivelmente é gay – pensar e desenvolver isso). Era carinhosa com a irmã, mas sempre cobrava muito dela para não fazer atitude semelhante a da mãe. Ela era vista, tanto pelo pai, quanto pelo irmão, como uma “cópia”, uma “reprodução” da mãe, e de suas possíveis atitudes. Eles tentavam a moldar para que se tornasse a mulher ideal: submissa aos homens, prática e amorosa, atenciosa com os desejos e vontades deles. Ao mesmo tempo em que eles eram ausentes, cobravam respeito e amor dela, e se aproximavam com cautela. Ela jamais condenou a atitude da mãe de sair de casa, mas sentia-se abandonada. Não condenava, pois também mantinha em si esse sentimento de buscar a liberdade e não se aprisionar num casamento frustrado. Tanto que ela sai de casa aos 18 anos, depois de um embate com o pai e o irmão (pensar nas consequências do ato – se o pai e o irmão falam com ela – se ainda estão vivos – se são mencionados no momento atual, ou apenas como lembrança). Relação complexa com a figura materna e a paterna, principalmente. Sua referência de mãe foi a Avó.

As cenas da família são interrompidas pelos diálogos do casal. Paralelo, em fragmentos e interrupções. Mesclar as duas histórias.

Não deixar claro, no início, de que são lembranças dela, as cenas da família. Clareando aos poucos, indícios, mostras, sutilezas de descrições e comportamentos, situações.

No final, ela aparece como narradora das cenas da família, diz que foi a falta de luz que a fez se lembrar daquele jantar e dos meses em que a família ficava sem luz – isolamento, incomunicabilidade, silêncio – eles iam dormir depois da janta. Não se falavam. Às vezes, a Avó ficava com ela no quarto e contava histórias. A Avó ensinou a tocar flauta (revelar no decorrer da peça).

Contrastar essa incomunicabilidade da família com períodos grandes de diálogo entre o casal. Eles vão falar tudo o que não é dito e não foi dito antes, no passado dela. A falta de

luz se torna um pretexto para eles conversarem e falarem sobre seus sentimentos, seus passados, suas vontades. Ela vai falar sobre os seus problemas na infância, seus medos, ao mesmo tempo, a importância da presença da Avó, que supriu a carência da Mãe, e guarda com carinho.

Criar uma situação propícia ao diálogo desse casal. Não um diálogo que flui sempre bem e tranquilo, com momentos de exaltação, conflitos entre os dois, mas de uma forma que se entendam e que ele possa compreender a vida passada dela, sem um objetivo exclusivo. **O “dizer tudo que não se disse antes”, mas que não soe como um momento de clínica de psiquiatria, de abandono, ruptura, discussão de relação, que seja uma conversa franca.** Nessa parte, abusar dos diálogos bem construídos. A outra parte do silêncio. E o que se quer dizer para aqueles personagens da peça. E o que se quer dizer para os personagens do romance. O reverso do silêncio. O silêncio que já vai estar caracterizado nessa relação da família (cenas da família) e que espelham as relações das famílias do romance (em alguma medida).

Os subtextos possíveis:

O aparecimento dessa mulher no jantar da família pode evocar a ideia de que seja a Mãe que reapareceu (e não se sabe se só para aquele momento, ou se retornou para sempre – não precisa esclarecer) ou se é ela mesma (A Mulher) que “aparece” num jantar de sua família, como se fosse para acertar as contas com sua família, seu passado. **Misturar as situações e não deixar claro. A figura da mãe deve estar imbricada na figura dela. É a mãe, é ela, ou é uma desconhecida?**

Assim como no diálogo do casal, a personagem de Aquela mulher vai entrar para fazer a família falar, mesmo que em silêncio, eles vão se revelar. Ela vai falar pouco, mas vai despertar os sentimentos das outras personagens. No início, eles ficarão constrangidos e em silêncio, depois eles começam a falar. (Cenas em que o Pai e o Irmão cobram sua presença, por que ela fugiu, pra onde foi, por que os abandonou, o que ela fez – mas sem deixar claro de que é a mãe – intercaladas com cenas em que a mulher é desconhecida / como cenas do reconhecimento de sua filha pela Avó).

A linearidade da situação do jantar familiar vai ser quebrada com as inserções do diálogo do casal.

Ela pode relatar a cena em que escutava da sua janela, os dois grupos de jovens reunidos e cantando, um respondendo ao outro. (As casa tinham uma certa distância, mas quando

faltava luz, dois grupos se reuniam em dois lugares opostos, na rua principal que cortava a cidade – uma vila – um num lugar da praça e outro na igreja – definir e pensar os locais – e cantavam – um grupo respondendo ao outro grupo) E ela não podia sair de casa, ela só os ouvia. (talvez um relato de uma fuga – pensar – para ouvir e catar junto) – Nessa parte os próprios atores podem formar os dois coros – **(explorar a situação – cena contada pela “Pati”)**.

Algumas marcas e signos: a flauta que ela toca; o som do trem que passava perto da vila – sons que quebram os silêncios.

Luz – falta de energia como desencadeadora das situações de diálogo / silêncio – silêncio / diálogo.

Pensar em histórias sem luz que o Homem também vivenciou para contrapor as da Mulher e ele também falar / mencionar nos diálogos.

As cenas da família não são construídas bem como flashbacks “stricto sensu” – são lembranças dela, mas que são presentificadas em cena. A plateia, ao longo das cenas do diálogo do casal e das cenas da família, vai identificar essas lembranças, reconhecer os flashbacks da personagem. **Ela vai atuar como narradora em algumas partes, principalmente no Pós-Fim da peça, em que ela diz que se lembrava do fato do jantar, mas não sabe se realmente aconteceu, se foi contado por alguém, talvez uma memória da avó contada para ela, se foi um registro de uma fotografia (“o retrato de domingo”), ou se foi coisa de sua imaginação aguçada pela falta de luz.**

Em algumas partes, ela pode narrar o jantar e até intervir na cena da família (tipo aparecer na cena e posicionar as personagens da família de outra forma) – pensar e explorar.

O que eu quero dizer com os silêncios na peça e no romance?

Quem foi silenciado?

O que as personagens querem dizer?

O que a peça tem a dizer?

No romance, cada personagem é silenciado de alguma forma por relações familiares – espelhadas nas relações das cenas da família da peça.

De modo geral, como grupo de teatro, eles foram silenciados por não ter um lugar pra ensaiar – pelo poder público – eles não podem fazer sua arte – dizer ao público, mostrar seu trabalho.

Esse silenciamento provocado pelo poder público (falta de espaço, não poder dizer, não fazer sua arte) se reflete na falta de luz – é a falta de luz como metáfora para o silenciamento – o impedimento do poder frente aos cidadãos que se calam – cidadãos que deixam de fazer suas atividades porque não tem luz (descrever situações pontuais sobre isso – pode até ter uma “autorreferencialidade” ao próprio grupo de teatro que não tinha espaço para ensaiar e foi buscar um espaço alternativo na loja de tecidos – de forma indireta, não explícita e não como metalinguagem – apenas mencionar os fatos. PENSAR E EXPLORAR.

Silenciamentos no macro espaço: PODER PÚBLICO – ESPAÇO DO GRUPO – METÁFORA DA FALTA DE LUZ – SILENCIAMENTO DO POVO – DA ARTE

Silenciamentos no micro espaço: RELAÇÕES FAMILIARES – RELAÇÕES ENTRE PAI E FILHOS – MÃE E FILHOS – ABANDONO – AUSÊNCIA – IMPOSIÇÕES – DISPUTAS DE IDEIAS E SENTIMENTOS – BUSCA DE LIBERDADE – RELAÇÕES ENTRE HOMEM E MULHER – RELAÇÕES ENTRE HOMEM QUE SUBJUGA E SUBMETE A MULHER (de alguma medida, o machismo e as relações patriarcais).

Possíveis correlações das personagens da peça com as do romance – interpretados pelos atores do grupo:

PEÇA

Mulher

Homem

Pai

Avó

Irmão

Aquela mulher

ROMANCE

OLÍVIA

MARCELO

ATOR CONVIDADO (PENSAR)

ATRIZ CONVIDADA (PENSAR)

JOTAPÊ

BHIA

Nota de dramaturgia da encenação: as luzes do palco estarão desligadas, enquanto permanecem acesas as luzes de emergência nas laterais da sala e as que estão nas paredes do palco, quando as tiver. No cenário, para ressaltar, podem ser utilizadas outras lâmpadas de emergência em determinados pontos, desde que não atrapalhem as cenas, em especial, do plano familiar. Discute-se a possibilidade de se manter as luzes da plateia acesas, em alternância com a pouca iluminação do palco. Em tempo integral ou com períodos regulares de ligar / desligar. Planeja-se o cenário composto de apenas uma mesa de jantar, retangular e comprida, com cinco cadeiras em volta. Uma cadeira deve estar isolada desse quadro. No outro lado, uma poltrona.

Observação 2: Detalhação dos plano de encenação e de luz, pensados junto aos atores e técnicos.

Dora Dinarte

II. Composição para flauta doce em andamento adagio

Ainda é possível escutar a melodia da flauta. Agora, distante.

*O **HOMEM** está sentado numa das cadeiras, na cabeceira da mesa. O **IRMÃO** em outra cadeira (talvez, de costas para o público) e a **AVÓ** permanece em pé.*

Ela está arrumando a mesa para o jantar. No canto da mesa, um lampião aceso.

IRMÃO

Disseram na escola que ainda vai mais uns vinte dias, pelo menos, pra empresa de energia trocar todos os postes. E ainda mais uns quinze pra instalar os novos e puxar toda a fiação que falta na nossa região daqui. Da igreja pra lá, o serviço dos homens tá bem mais adiantado. Mas, parece que pra cá vai demorar. Falaram até em problema de fazer as fundições nas áreas certas pelo declive do terreno.

PAI

Fundação. Não sei o que ensinam nessa escola. Você não sabe nem falar direito. É fundação e não fundição. E toda essa conversinha aí é pura ladainha pros trouxas acreditarem. Como você e seus amigos, todos burros em igual medida. É claro que o lado da igreja seria mais rápido, com a lábia do padre junto ao prefeito, só podia dar nisso. Vão fazer primeiro todos aqueles quarteirões da praça, no entorno da igreja, da prefeitura, da câmara e do salão do clube do comércio. Depois é que vão descer para os nossos lados. Bem imaginava isso. Aliás, tinha certeza. Não dá pra esperar outra coisa daqueles calhordas do bairro alto. Sempre privilegiando os seus.

AVÓ

Posso trazer a comida? O arroz e a carne vão esfriar do jeito que vocês não param de falar.

IRMÃO

Vó, a salada tá temperada?

PAI

Onde ela está?

AVÓ

Está no quarto treinando para o concerto de final de ano do colégio, é daqui dois meses. Sim, meu filho, coloquei vinagre, azeite e limão.

PAI

Estou ouvindo esse som desde que cheguei. Essa menina não larga essa flauta.

Ideias para a Leitura encenada:

As rubricas podem ser lidas pela diretora
– fazendo o papel de narradora

Ou criar uma personagem como
narradora

Dedicatória:

Aos Sonhos [Im]possíveis
pelos possíveis

Aos Sonhos [Im]possíveis
para os possíveis

Pelos Sonhos [Im]possíveis
aos possíveis

