



Nau Literária: crítica e teoria de literaturas • seer.ufrgs.br/NauLiteraria
ISSN 1981-4526 • PPG-LET-UFRGS • Porto Alegre • Vol. 10 N. 01 • jan/jun 2014

Dossiê: Teorias do Processo Criativo

A discussão dos gêneros híbridos e o processo criativo na elaboração e escritura do romance-peça *Histórias de silêncio para encenar*: uma autorreflexão

Natasha Centenaro*

Resumo: Este ensaio se constitui de um texto teórico-reflexivo que é uma seleção feita a partir das notas elaboradas como “Posfácio”, complemento do romance-peça intitulado *Histórias de silêncio para encenar*. O objetivo é suscitar o debate sobre os gêneros híbridos na literatura, iniciado na proposta do romance-peça. Essa obra 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 presente texto 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.

Abstract: This essay is a theoretical-reflexive text that is a selection made from notes made as “Postface”, complements literary text is a novel-play entitled *Histórias de silêncio para encenar*. The objective of raising the debate about hybrid genres in literature, started in the proposal of the novel-play. 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. This text 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.

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

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

O ensaio que segue é um recorte do conjunto de notas teórico-reflexivas que pertence ao “Posfácio” do romance-peça intitulado *Histórias de silêncio para encenar*, desta autora¹. Para chegar nessa seleção, cujo foco é discutir o tema dos gêneros híbridos na literatura e abordar os aspectos do processo de criação ficcional da obra, como espécie de autorreflexão, é preciso, antes de tudo, explicitar de forma breve a ideia que perpassou a elaboração do romance-peça.

* Doutoranda em Letras - Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Letras - Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) - bolsista com dedicação exclusiva Capes.

¹ O romance-peça *Histórias de silêncio para encenar* foi apresentado como dissertação de mestrado na área de concentração Escrita Criativa do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), orientado pelo professor Dr. Antônio Carlos Hohlfeldt. Na ocasião, a autora foi aprovada com louvor. O romance-peça será publicado em formato de livro na sequência.

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.

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. 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 esse ensaio, manteve-se a ideia inicial do “Posfácio” de que as notas são produto da reflexão de uma personagem, o **Ator**. Dessa forma, é ele quem conduzirá o leitor a discussão teórica sobre aspectos do gênero dramático, da representação, da dramaturgia, desses gêneros híbridos. Assim, na última parte, será abordado o processo de criação do romance-peça *Histórias de silêncio para encenar*, as influências literárias, as ideias que motivaram a elaboração de uma obra híbrida, as dificuldades e as escolhas estéticas e estilísticas de escritura.

1 Antecomeço

Do que é anterior. E nos precede. A pedra antecede ao homem. A representação é própria 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**.

O **Ator** se aquece. Corpo. Então, no seu exercício de representar a pedra, ou a árvore, pensa sobre a representação, o sentido de representar, e lhe ocorre, primordialmente, a mimesis grega. Para Platão (1997)², 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 valoração), 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.

Aristóteles (2005), 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 ditirâmicos). Atinge, desse modo, uma valoração 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, exibir. 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 aponta Denis Guénoun (2004, p. 19): “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 Guénoun (2004, p. 20), que remete ao

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

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 predomínio do texto literário, o período logocêntrico, ou, mais apropriado seria dizer, *textocêntrico* dos séculos anteriores. É, sobremaneira, 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 Guinsburg (2004, p. 6) 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 complementa (2004, p. 6):

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 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.

2 Começo

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 é (2010, p. 2):

(...) a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível 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 (2010) 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 Eurípidés, teatro de Shakespeare, 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'Anna³. 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, que pretendia ter escrito o romance de sua geração (SANT'ANNA, 2009, p. 105):

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 presentificar 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 contra-argumentar 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.

3 Meio A e Meio B

O teatro é uma das manifestações artístico-culturais 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.

³ SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração: Teatro-ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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. De acordo com Sarrazac (2012, p. 68) “(...) 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”. 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 Szondi (2008) para traçar um breve panorama sobre a história do drama e as modificações nele acontecidas. Segundo esse autor, 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 Szondi (2008, p. 30):

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. Para Szondi (2008), 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 parcela da vida social de uma época. Foi nesse período que dramaturgos como Henrik Ibsen, August Strindberg, Gerhart Hauptmann, Maurice Maeterlinck e Anton Tchekhov 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, o teórico afirma (SZONDI, 2008, p. 98):

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.

Em “Introdução – Crise do drama”, presente no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado por Jean-Pierre Sarrazac (2012), o organizador tece importantes considerações sobre a ‘crise do drama’ descrita por Peter 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 (2012), 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 complementa (2012, p. 30):

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 francês (2012, p. 33), 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 comentário (SARRAZAC, 2012, p. 59):

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 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. 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 Fernandes. Segundo ela (2010, p. 153), 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 (2010, p. 154) 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 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 caso (In FERNANDES, 2010, p. 158):

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, a pesquisadora (FERNANDES, 2010, p. 163) 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 complexas.

4 Final

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 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, abstraindo-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 gênero⁴. Propagando-se em larga escala no Romantismo, que leva em conta as questões de representação e de imitação.

De acordo com Gérard Genette (1990), 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, Genette (1990) 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”: “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” (In GENETTE, 1990, p. 57).

Vitor Hugo (2007), no “Prefácio” de *Crowell*, 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 arbitrária para isolar o drama, gênero que incorpora características dos outros gêneros, como o lírico e o épico. Para ele, 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). Assim, 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

⁴ Gérard Genette explicita detalhadamente as transformações de conceitos e nomenclaturas dos gêneros literários no decurso dos períodos históricos In GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitrato*. Lisboa: Vega, 1990.

em prosa e verso, pois sua estrutura deve ser relegada ao segundo plano (VITOR HUGO, 2007, p. 79):

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 poesia.

O filósofo italiano Benedetto Croce (1967) postula a exclusão dos gêneros como determinados de forma autônoma. 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.

Croce (1967, p. 214) 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.

Tzvetan Todorov (1980, p. 40) 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 Lessing (In TODOROV, 1980, p. 37):

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.

Todorov (1980, p. 49) 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 (1980), 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” (In TODOROV, 1980, p. 46). Porém, o desaparecimento aventado por Blanchot é contestado por Todorov (1980, p. 44) nas suas próprias leituras, pois, na verdade, não são os gêneros que desapareceram em si, mas os gêneros do passado que vão sendo substituídos.

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, com a ‘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 técnica⁵:

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 ideia 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 Garcia⁶, o diretor reflete sobre a ideia da narração. Conforme Aderbal Freire Filho, não existe a figura central do narrador, pois as falas 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”.⁷

⁵ Entrevista do diretor Aderbal Freire Filho ao site *Repórter News*, para a jornalista Ângela Coradini. Disponível em: <<http://www.reporternews.com.br/noticia.php?cod=274718>> Acesso em novembro de 2013.

⁶ In GARCIA, Gabriel. “Palavra, imagem, narração: A questão do teatro contemporâneo”. Crítica teatral ensaística de Gabriel Garcia. Disponível em <<http://ensaioscriticos.blogspot.com.br/2008/07/palavra-imagem-narrao-questo-do-teatro.html>> Acesso em novembro de 2013.

⁷ FREIRE FILHO, Aderbal. In GARCIA, Gabriel. “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.

De acordo com Sarrazac (2012, p. 169), 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 fatores:

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 Lehmann, de ‘teatro pós-dramático’, a superação da forma dramática em último nível, e com isso, atingiria certa dose 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 suplantar 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 inferior. A esse respeito, Sarrazac corrobora (2012, 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 teatro.

5 Pós-fim

Para começar a falar sobre *Histórias de silêncio para encenar*, penso, de antemão, sobre a estrutura da obra. Essa 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 Julio Cortázar, *O jogo da amarelinha* (2006) e *Último round* (2008). 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 dramático. A leitura das cenas sugere a progressão dessa construção coletiva da escritura da peça como um todo.

Uma referência importante 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 Stanislavski (1964, p. 27):

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, está a literatura de Virginia Woolf. *Entre os atos* (2008) 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* (2009), de André Gide. A estrutura da narrativa, em *mise en abyme* (em abismo), tem uma história projetada na outra, uma narrativa dentro da outra, 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* (2009), de Michel Laub. 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* (1977). 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 Pirandello (1977, p. 347 – 349):

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.

Para adentrar no universo dos atores, três livros foram essenciais: *Palavra de ator* (2012), do ator do Théâtre du Soleil Maurice Durozier; *Fernanda Montenegro em O*

Exercício da paixão (1992), de Lucia Rito; e *Marília Pêra – Cartas a uma jovem atriz: Disciplina, criatividade e bom humor* (2008).

Uma descoberta importante foi o registro do processo criativo do Atelier de Manufatura Suspeita e da Companhia Linhas Aéreas, sobre o Projeto Voltaire de Souza: o intelectual periférico, no livro *Aqui ninguém é inocente* (2007). 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.

O processo de criação aconteceu com bastante pausa, indecisão e questionamentos diários sobre o porquê 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* (2010), 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.

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.

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 (o grupo teatral do romance-peça), 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.

Sobre a obra. A minha intenção era que fosse possível estabelecer uma convenção, como as convenções de cena, no palco, as convenções dramaturgias, 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 convencioneados 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” (2008). Lapidar, cortar, modificar, até o ponto final. Arte de cortar, como disse Tchekhov, a arte do que é necessário, e não sobre.

Referências

- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- CENTENARO, Natasha. *Histórias de silêncio para encenar*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras – Escrita Criativa). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- 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.
- 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.
- DUROZIER, Maurice. *Palavra de ator*. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2012.
- FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FREIRE FILHO, Aderbal. [s.d]. Entrevista ao site Repórter News, para a jornalista Ângela Coradini. Disponível em: <<http://www.reporternews.com.br/noticia.php?cod=274718>> Acesso em novembro de 2013.
- GARCIA, Gabriel. [s.d]. *Palavra, imagem, narração: A questão do teatro contemporâneo*. Crítica teatral ensaística. Disponível em <<http://ensaioscriticos.blogspot.com.br/2008/07/palavra-imagem-narrao-questo-do-teatro.html>> Acesso em novembro de 2013.
- GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Vega, 1990.
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena: Ensaio de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUGO, Vitor. *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LAGARCE, Jean-Luc. *Apenas o fim do mundo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- LAUB, Michel. *O gato diz adeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- NOVARINA, Valère. *O ateliê voador. Vocês que habitam o tempo*. Rio de Janeiro. 7 Letras, 2009.
- _____. *Diante da palavra*. Rio de Janeiro. 7 Letras, 2009.

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- 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.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- 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.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- 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.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- WOOLF, VIRGINIA. *Entre os atos*. São Paulo: Novo Século, 2008.