

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Alexandre Miguel da Silva

Do romance à dramaturgia, duas propostas para *Bonsai*, de Alejandro Zambra

Belo Horizonte

2021

Alexandre Miguel da Silva

Do romance à dramaturgia, duas propostas para *Bonsai*, de Alejandro Zambra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Orientadora: Elen de Medeiros

Belo Horizonte
2021

Z24b.Ys-d Silva, Alexandre Miguel da.
Do romance à dramaturgia, duas propostas para Bonsai de Alejandro Zambra [manuscrito] / Alexandre Miguel da Silva. – 2021.
129 f., enc. : il., fots., color.
Orientadora: Elen de Medeiros.
Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas
Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 123-124.
Apêndices: f. 125-128.

1. Zambra, Alejandro, 1975- – Bonsai – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção chilena – História e crítica – Teses. 3. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. I. Medeiros, Elen de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III, Título.

CDD: Ch863.44



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Do romance à dramaturgia: duas propostas para Bonsai, de Alejandro Zambra*, de autoria do Mestrando ALEXANDRE MIGUEL DA SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre (representante da orientadora) - FALE/UFMG

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG

Prof. Dr. Juarez Guimarães Dias - FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 30 de junho de 2021.



Documento assinado eletronicamente por Juarez Guimaraes Dias, Professor do Magistério Superior, em 01/07/2021, às 10:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior, em 01/07/2021, às 10:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior, em 01/07/2021, às 11:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Georg Otte, Coordenador(a) de curso de pós-graduação, em 02/07/2021, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 0778874 e o código CRC 4B5F2676.

Ao Henk Richards,
pela nova família que formamos juntos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus colegas e companheiros de curso que caminharam ao meu lado nessa jornada. Um percurso que deixou de ser solitário quando partilhávamos nossos conhecimentos.

Ao Juarez Dias pela incrível abertura e recepção em sua disciplina e grupo de estudos, NEPEEC.

Ao NED e a Elen de Medeiros pela oportunidade de experimentar.

Aos professores da FALE, e em especial da Elisa Amorim, cuja disciplina me trouxe novos olhares e imagens neste percurso.

RESUMO

O objetivo da pesquisa consiste em observar o procedimento de transposição textual de narrativas contemporâneas cuja tessitura é elaborada de forma rapsódica e fragmentada. Para tanto, este trabalho parte da análise crítica do romance *Bonsai* (2014), de Alejandro Zambra, tendo como pressuposto de leitura a sua estrutura fabular e discursiva, tendo como base conceitos propostos por Benedito Nunes (2013) e Mikhail Bakhtin (2019). A partir da compreensão formal da obra de Zambra, são apresentadas duas propostas de adaptações/transposições da narrativa ao texto dramático. A dramatização de textos narrativos, que possui uma prática comum desde os relatos gregos, nunca foi considerada como crise de criatividade ou de imaginação por parte dos dramaturgos e encenadores. Nas práticas contemporâneas dessas produções, a ideia de texto se amplia, eclodindo sua teatralidade em diferentes sistemas de significação, como iluminação, cena, sonoridade, entre outros elementos. Além disso, a dramaturgia que se apropria de um texto narrativo como um texto-fonte explicita a existência de uma familiaridade entre os gêneros narrativo e dramático. É a partir dessa familiaridade que as experimentações dramáticas são apresentadas e analisadas. Para o desenvolvimento da análise, são tomadas como referências as propostas de *dramaturgia fabular*, elaborada por José Sanchis Sinisterra (2016), e *teatro narrativo-performativo*, apresentado por Juarez Guimarães Dias (2015). É observado na elaboração dos textos dramáticos que processos de transposições são particulares a cada encenador-autor (DIAS, 2015), cabendo a este a decisão final do nível de precisão que a dramaturgia oferecerá em relação ao texto narrativo de origem. São tomados como diálogo teórico aspectos importantes da teoria do drama, como os de Jean-Pierre Sarrazac (2012) e Doc Comparato (2009). Conclui-se que, ao transpor/adaptar o texto-fonte narrativo, a figura do dramaturgo não é excluída ou apagada por completo diante da imagem do romancista. Por outro lado, concomitante à escrita do romancista, o dramaturgo atua como um novo autor, cuja visão de mundo, a partir de sua leitura do texto-fonte, é exposta no produto final.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; Dramaturgia; Literatura Chilena.

ABSTRACT

The purpose of this research dwells in observing the textual transposition of contemporary narratives in which weavings are built in a rhapsodic and shattered way. In order to do it, the project sets out with the critical analysis of the novel *Bonsai* (2014), by Alejandro Zambra, holding its fabular and discursive structure as a reading premise, based on the concepts proposed by Benedito Nunes (2013) and Mikhail Bakhtin (2019). As of the formal awareness of Zambra's work, two narrative adaptations/transpositions to dramaturgies are presented. Novel dramatization, a common practice since greek records, has never been considered as a creativity nor an imagination crisis by playwrights or theater directors. In current productions, the idea of text is augmented, triggering theatricality through multiple systems of signification, such as lightning, scene, sonority, amongst others. Furthermore, the dramaturgy established on a narrative text exhibits a familiarity between dramatic and narrative genres. The dramatizations are presented and analyzed upon this familiarity. For the analysis development, the propositions of *fable dramaturgy*, by José Sanchis Sinisterra (2016), and *narrative-performative theatre*, by Juarez Guimarães Dias (2015), are used as references. In the dramaturgy development, it is possible to observe a particular transposition process to each director-author (DIAS, 2015), being theirs the final decision about the precision offered by the text when it comes to its narrative origin. Important aspects from drama theory, like the ones by Jean-Pierre Sarrazac (2012) and Doc Comparato (2009), are considered as theoretical dialogue. Bringing it to a conclusion, when adapting/transposing the original narrative, the playwright image is not excluded or completely extinguished in the face of the novelist. Whereas simultaneously to the novelist writing, the playwright acts as a new author, whose worldview, from their reading of the original narrative, is exposed in the final product.

Keywords: Contemporary Literature; Dramaturgy; Chilean Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: UMA IMERSÃO ZAMBRIANA	11
CAPÍTULO 1: Alejandro Zambra e a literatura chilena	14
1.1. O que o boom deixou.....	12
1.2. Recente literatura	14
1.3. O relato de filiación, a novela de la intimidad e os romances autobiográficos	17
1.4. Alejandro Zambra	18
1.5. A vida privada das árvores	21
1.6. Formas de voltar para casa	23
1.7. Bonsai	26
1.8. Do que é feito bonsai	32
1.9. O narrador.....	34
CAPÍTULO 2: experiência autônoma do leitor.....	38
2.1. A autonomia da literatura	40
2.2. É a Dramaturgia uma nova mídia?	41
2.3. Dramaturgia Fabular	42
2.4. BONSAI	43
2.5. Performativa-Narrativa.....	54
CAPÍTULO 3 – dois modelos, dois dramas	85
3.1. Modelos Sinesterrianos.....	85
3.2. Dramaturgia discursiva e mista	85
3.3 Dramaturgia fabular.....	87
3.4. Temporalidade	88
3.5. Espacialidade	90
3.6. O público, o privado e o íntimo	93
3.7. Personagens	94
3.8. Discurso	97

3.9. Figuratividade e mundo possível.....	101
3.10. Narrativas em cena: modelos de Freire-Filho e Brites, por Juarez Dias	102
3.11. Afinal, o que é teatro narrativo?	104
3.12. Edição	107
3.13. Subtração	108
3.14. Adição.....	110
3.15. Divisão.....	113
3.16. Multiplicação	114
3.17. Deslocamento	117
3.18. A mídia	117
3.19. A narrativa em rubricas, em diálogos e em propostas cênicas	118
PRELÚDIOS PARA UM FIM.....	119
BIBLIOGRAFIA	122
Apêndices	126
Apêndice A.....	126
Apêndice B	127
Apêndice C	128
Apêndice D.....	129

INTRODUÇÃO: UMA IMERSÃO ZAMBRIANA

Nossa jornada de pesquisa relacionada com Alejandro Zambra iniciou-se em 2015, quando conhecemos o romance *Formas de voltar para casa* (2015), que se tornou posteriormente objeto de análise no trabalho para conclusão de curso da graduação, relacionando a escrita de Zambra com a memória, do pacto com o leitor a partir da verossimilhança e, também, a questão da *literatura de filiación*¹ no Chile. Como resultado, a monografia intitulada *Zambra y sus memorias: un estudio sobre la novela autobiográfica, en 'Formas de volver a casa'* chegou à conclusão de que a escrita de Alejandro Zambra possuía características particulares e evidenciava novas formas narrativas na literatura contemporânea chilena. O trabalho que permeou o campo da memória e da metaliteratura demonstrou que os países latino-americanos sobrevivem na contemporaneidade sob um símbolo de resistência que se dá mediante a linguagem e as produções artísticas, como a música, o teatro e a literatura.

Nos caminhos da pesquisa para a produção da monografia, nos deparamos com a primeira obra de Alejandro Zambra, *Bonsai* (2014). Na primeira leitura do romance, o leitor pode se enganar pela simplicidade da fábula, mas indagados com a questão de como a voz narrativa nos entrega a história, após defender a monografia em dezembro de 2018, nos debruçamos sobre *Bonsai* (2014) e compreendemos que por trás de uma fábula rechaçada, em que a personagem principal morre nas primeiras linhas e o narrador pouco sabe o nome dos demais, assim como *Formas de voltar para casa* (2015), *Bonsai* (2014) também é construído por técnicas literárias que o fazem uma obra que propõe o próprio questionamento de sua elaboração como romance.

Poderíamos proferir, assim como o narrador de *Bonsai* (2014) profere, que a minha relação com o romance é uma história leve que se torna pesada. Bem como já tido, pesada não só porque a personagem principal morre nas primeiras linhas, mas sim porque a forma como a fábula era construída pela voz narrativa me empurrava cada vez mais para dentro do romance, percebendo em sua estrutura uma fórmula simples para um diálogo pesado, referente ao suicídio, as relações do homem moderno. A fábula do livro esconde, por trás de personagens que não importam, uma outra fábula que diz muito sobre o homem contemporâneo e suas

¹ *Literatura de filiación* é uma corrente híbrida da literatura contemporânea que é escrita por autores que eram crianças ou adolescentes que nasceram e cresceram durante a Ditadura Militar. Sua maior parte é definida como ficção, ainda que haja diversos elementos que referenciais à realidade. Sarah Ross diz que essa literatura se mantém em um limite entre a biografia, autobiografia e a ficção. Cf.: ROSS, 2013. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/375950870/Dialnet-MicroYMacrohistoriaEnLosRelatosDeFiliacionChilenos-4612776-1-pdf>. Acesso em: 18 maio 2021.

decisões diante das mudanças do fim do século XX, além de colocar o leitor entre armadilhas literárias camufladas pela voz do narrador.

As obras de Alejandro Zambra destacam um caráter urbano, em que a cidade, a modernidade, as mudanças políticas e o estilo de vida do jovem na década de 1990 e dos anos 2000 são temas. O anonimato e a fragmentação das personagens também são características de sua escrita, na qual o autor apresenta informações duvidosas e complexas sobre seus personagens, como por exemplo, duvidar do nome de suas próprias personagens: “Colocamos que ela se chama o se chamava Emília e que ele se chama, se chamava e segue se chamando Júlio” (ZAMBRA, 2014a, p. 10).

A escrita de Zambra se entrelaça à literatura pós-ditatorial e se constrói a partir de um enfrentamento do seu tempo presente, dialogando com a circulação instantânea da informação comprimida pela instabilidade do tempo e do espaço. Como veremos mais adiante, no primeiro capítulo, a literatura contemporânea chilena possui novos estilos literários que mudam a forma de fazer literatura, percorrendo uma corrente pós-moderna que se desvincula das versões homogêneas da história e propõe, assim, a história do homem comum que se senta no café e espera algo acontecer, um homem que cria resolver criar uma árvore em miniatura e a observa crescer, cruzando os arames que moldam o bonsai.

E é exatamente neste aspecto que a literatura de Zambra se cruza com as características que definem o teatro moderno e contemporâneo – como, aliás, poderíamos alinhar os gêneros literários na modernidade. O teatro contemporâneo é elaborado em grande medida hoje por fragmentações, por narratividades de ausência e, principalmente, face ao homem moderno com as suas máquinas, projeções e recortes cinematográficos. Pensando na intrínseca relação que se pode estabelecer entre as experimentações formais de Zambra e o drama moderno e contemporâneo, discutiremos aqui sobre quanto o romance contemporâneo carrega elementos da teatralidade. Além disso, também faz parte do escopo deste trabalho refletir como tais elementos se fazem presentes em certas propostas dramatúrgicas elaboradas a partir do romance.

Nesse sentido, nosso primeiro capítulo analisa o romance *Bonsai* (2014), em busca de compreender suas armadilhas narrativas e entender, por fim, quem narra essa história e por que ela está sendo contada diretamente ao seu leitor. Além disto, será abordada brevemente a biografia do autor chileno Alejandro Zambra, para posteriormente apresentar um resumo da literatura chilena até a publicação de suas obras. O autor é apresentado não por formalidades de preencher as laudas deste trabalho, mas para elucidar que a literatura contemporânea, assim

como o teatro, às vezes necessita da compressão da biografia do seu autor para que a obra se torne funcional. O recorte desejado nessa primeira parte é abordar situações a partir *Boom* literário na América Latina, seguindo até a aproximação de *Bonsai* (2014), que surge como uma obra “densa, breve, original”, como descreve Emília Fraia (ZAMBRA, 2014a) na contracapa da edição brasileira do romance.

No segundo capítulo, o romance e a dramaturgia se encontram. É neste momento que apresentamos duas propostas de dramaturgias escritas a partir do romance estudado anteriormente, partindo das propostas de José Sanchis Sinisterra (2016) e Juarez Guimarães Dias (2015). A primeira dramaturgia, que é homônima ao livro de Zambra, contempla as ideias e exercícios que Sinisterra levanta em seu trabalho; já a segunda proposta, intitulada *Bonsai-Sobras*, é alavancada pelo teatro narrativo-performativo exposto e analisado por Guimarães Dias.

A dramaturgia contemporânea está imersa sobre uma linguagem própria e particular, adequando-se ao espaço que a contém, seja ele o palco, o monitor ou o papel. Desde o drama moderno, como propõe Elen de Medeiros em sua tese, o drama “requer uma linguagem própria” (MEDEIROS, 2010, p. 10), que se adeque as suas representações. O romance também sofre destas buscas de uma linguagem própria e autoral, o que será visível na análise do romance.

No terceiro capítulo, após contemplar a análise da narrativa *Bonsai* (2014), elaborada pela fragmentação e pelo esquema de um contador de história, e logo após demonstração de duas versões do romance para a literatura dramática, a terceira parte da dissertação contempla uma análise dos modelos de transposição utilizados. Nesse capítulo observamos como foram realizadas as adaptações do romance zambriano para a dramaturgia. Apresentamos, portanto, duas perspectivas: na primeira dramaturgia, para a qual foram tomados como base dos exercícios de Sinisterra (2016), o romance é posto sob uma ótica adversa à sua estrutura formal, pois o exercício de transposição se dá pela fábula e não pela construção discursiva da narrativa, elemento fundamental para a obra zambriana. A segunda proposta, advinda de um quadro de equações que Guimarães Dias (2015) propõe, é mais livre em sua elaboração e articula em sua construção e diagramação um exercício performático.

CAPÍTULO 1: ALEJANDRO ZAMBRA E A LITERATURA CHILENA

Este capítulo tem por objetivo levantar reflexões sobre o romance contemporâneo chileno *Bonsai* (2014), primeiro livro do escritor Alejandro Zambra. Tais reflexões percorrem brevemente o caminho da literatura latino-americana contemporânea para compreender como e quais são as produções literárias recentes e como elas se relacionam com o contexto no qual se insere Zambra. Em resumo, traz-se, aqui, panoramicamente, as formas do romance chileno contemporâneo, que incluem Alejandro Zambra, e a exploração das marcas estéticas autorais deixadas nos romances desse autor, especificamente em *Bonsai*.

1.2. Recente literatura

Os autores da nova geração literária têm hoje “por volta dos seus quarenta anos e que começaram a aparecer a luz pública nos últimos quinze anos.”² (WALDMAN, 2016, p. 364). Nascidos e crescidos durante o Boom e, em alguns países, durante as ditaduras militares que aconteceram entre 1954 e 1988, na América Latina,³ esses autores intercedem pelo encontro das américas com os outros continentes. Eles constituem um mosaico literário que traz visibilidade e reconhecimento à literatura contemporânea, explorando uma literatura “efervescente, diversa, fecunda e prolífera.” (WALDMAN, 2016, p. 356). São destaques entre a nova geração de autores nomes como Martín Kohan (Argentina, 1967), Laura Alcoba (Argentina, 1968), Edmundo Paz Soldán (Bolívia, 1969), Alejandra Costamagna (Chile, 1970), Andrea Jeftanovic (Chile, 1970), Rafael Gumucio (Chile, 1970), Wendy Guerra (Cuba, 1970), Yuri Herrera (México, 1970), Nona Fernández (Chile, 1971), Julián Herbert (México, 1971), Selva Almada (Argentina, 1973), Guadalupe Nettel (México, 1973), Juan Gabriel Vásquez (Colômbia, 1973), Juan Pablo Villalobos (México, 1973) Alejandro Zambra (Chile, 1975), Hernán Roncino (Argentina, 1975), Álvaro Bisama (Chile, 1975), Patricio Pron (Argentina, 1975), Antonio Ortuño (México, 1976), Félix Bruzzone (Argentina, 1976), Santiago Roncagliolo (Peru, 1976), Andrés Felipe Solano (Colômbia, 1977), Andrés Neumann (Argentina, 1977), Samanta Schweblin, (Argentina, 1978), Gonzalo Maier (Chile, 1981).

Essas recentes narrativas do continente latino-americano chocam-se com a instabilidade do tempo e do espaço (OLIVEIRA, 2008, n.p.), trazendo à luz uma literatura que tensiona os limites do *real* e do ficcional, do arquivo e da memória, da História Oficial e a da identidade do

² No original, “cuarenta años de edad y han comenzado a aparecer a la luz pública desde los últimos quince”. (WALDMAN, 2016, p. 364).

³ Países como Paraguai, Brasil, Uruguai, Bolívia, Argentina e Chile tiveram seus anos catastróficos marcados por governos militares violentos e carregados de censura (ROJO, 2016, p. 101).

indivíduo. A literatura contemporânea utiliza como recurso para homologar suas produções o *boom da memória*,⁴ que tem

como pano de fundo as transformações políticas e culturais que ocorreram em torno da década de 90 e que tem como característica principal a “multiplicidade”, a “heterogeneidade”, ou seja, uma variedade de estilos, formatos e escritores que dificulta a identificação de seus valores (OLIVEIRA, 2008, *on-line*).

Essa produção literária exerce, dentro de sua pluralidade de formatos, uma inquietação nos modelos literários, formando uma literatura híbrida entre gêneros textuais em função da construção identitária do indivíduo, da intimidade e do banal. No Chile contemporâneo, por exemplo, a perceptível desvinculação desse imaginário fantástico e de identidade comum criado pelo Boom revela-se por autores que buscam essa identidade comum, que foram “relegadas a favor da diversidade” (WALDMAN, 2016, p. 357). A abertura do campo literário permitiu que a escrita chilena expandisse o escopo dos temas que, para além de preservar os modelos tradicionais já existentes, agora representam um campo literário com

subjetividades conhecidas e dando espaço a outras [narrativas] emergentes; e buscou, também, projetar questões do mundo coletivo e do âmbito do privado, ressemantizando temáticas e descobrindo novos olhares que multiplicam as perspectivas e os modos de expressão. (MORALES, 2011, p. 180).⁵

Esses novos espaços literários estão constituídos por narrativas emergentes, como comenta Morales (2011), as quais tomam por temas questões que contrastam o mundo coletivo do âmbito privado, a reconstrução histórica dos setores populares da nação, a identidade do sujeito silenciado com a desmistificação do sujeito histórico (WALDMAN, 2016, p. 362). Alejandro Zambra (1975), Claudia Apablaza (1978), Jorge Baradid (1969), Álvaro Bisama (1975), Alejandra Costamagna (1975)⁶ são nomes revelados no Chile nas últimas três décadas, explorando essa ressemantização das temáticas e modos de expressão por via das literaturas.

⁴ A pesquisadora Jordânia Oliveira defende a ideia de que a sociedade contemporânea tem por si o desejo de voltar ao passado para conferir a existência dos movimentos identitários, assim, o denominado *boom da memória* tem o intuito de resgatar essa construção do indivíduo na literatura.

⁵ No original, “Al mismo tiempo que ha buscado nuevos formatos; ha representado subjetividades conocidas y dado espacio a otras emergentes; y planteado cuestiones del mundo colectivo y del ámbito de lo privado, ressemantizando temáticas y descubriendo nuevas miradas que multiplican las perspectivas y los modos de expresión” (MORALES, 2011, p. 180).

⁶ Poder-se-ia fazer uma longa lista de escritores chilenos e latino-americanos que escrevem sobre as catástrofes do século XX, mas para reduzi-la e fazer um melhor recorte, detenho-me a nomes aos quais voltarei a recorrer no percurso da dissertação.

Manifestando-se dentro de um percurso tortuoso, esses autores cujas infâncias e adolescências percorrem o período ditatorial pinochetista e o retorno do país à democracia,⁷ ao contrário da geração de autores do Boom, habitam um

rasga céus de um mundo urbano e globalizado economicamente, politicamente e culturalmente, povoado de rodovias e centros comerciais, inundados por televisão a cabo, contaminado e super populado, saturado de comerciais dos meios massivos de comunicação e da cultura pop. (WALDMAN, 2016, p. 350).⁸

A escrita dos autores que nascem entre as décadas de 1960 e 1970 é erguida diante do enfrentamento do seu tempo presente. A escrita dessa nova geração é constituída por obras que dialogam com a circulação instantânea da informação e desfrutam da influência multimídia, em que eles “não têm medo de escrever” e “não necessitam ser autores de grandes romances”⁹ (QUEROL, 2015, *online*) para sua fomentação. Em concordância a Querol, o escritor Alejandro Zambra, em entrevista a Teodelina Basavilbaso para o jornal *Fronterad*, afirma que, nesse aspecto, a literatura chilena “está vivendo um bom momento, já que há entre dez e quinze escritores escrevendo o que realmente eles querem escrever, para além dos interesses do mercado.”¹⁰ (BASAVILBASO, 2014, *online*).

Os diferentes modos da construção de narrativas permitem, aos escritores chilenos, principalmente no âmbito do romance, sustentar uma literatura que mescla elementos socioculturais com questões do mundo moderno, como o feminismo, a literatura negra, histórica ou familiar. As narrativas consideradas híbridas por terem em seu escopo características de diferentes gêneros textuais são, segundo Morales (2011, p. 180), também constituídas por narrativas realistas, experimentalistas e subgenéricas.¹¹ Associadas ao gênero romance, os modelos híbridos em destaque são os de *relato de filiación*, *novela de la intimidad* e *romances autobiográficos*.

⁷ Idelber Avelar expõe em sua obra *Alegorias da derrota* (2003, p. 35) que os tempos “pós-ditadura” preferencialmente não são designados dessa forma e que são eleitas, “repetidamente, denominações que não apontem sua procedência, e sim sua tosca atualidade, sua mera presença: tempos de ‘democracia’, tempos de ‘governabilidade’, tempos de ‘estabilidade.’”

⁸ No original, “en los rascacielos de un mundo urbano y globalizado económica, política y culturalmente, poblado de autopistas y centros comerciales, inundado de televisión por cable, contaminado y sobrepoblado, saturado de medios de comunicación masiva y cultura pop.” (WALDMAN, 2016, p. 350).

⁹ “No tienen miedo a escribir. Y no necesitan ser autores de una gran novela.” (QUEROL, 2015). Disponível em: https://elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html. Acesso em: 5 ago 2020.

¹⁰ No original, “La literatura chilena está viviendo un muy buen momento”, dice Zambra, ya que hay entre diez y quince escritores escribiendo lo que ellos realmente quieren escribir, más allá de los intereses del mercado.” (BASAVILBASO, 2014). Disponível em: <https://www.fronterad.com/el-chileno-alejandro-zambra-escribe-la-novela-que-creia-que-no-escribira>. Acesso em: 20 mar. 2020.

¹¹ Conferir o artigo *Cartografía de la novela chilena reciente*, 2014, de Macarela Morales, para saber mais sobre os outros gêneros não trabalhados aqui.

1.3. O relato de filiación, a novela de la intimidad e os romances autobiográficos

O *relato de filiación* é um gênero que “trata, em sua maioria, de relatos definidos como ficções, ainda que com indubitáveis elementos referenciais” (CASTRO, 2014, p. 110)¹² à realidade, como o espaço da obra, o fato histórico, o nome do autor com o nome do narrador, entre outros elementos. A escrita desse gênero se configura por relatos dos “que eram crianças e quem nasceu tempo depois”¹³ (CASTRO, 2014, p. 110) da Ditadura Militar, as crianças que foram lançadas ao trauma político. Sarah Ross (2013) afirma que essa corrente híbrida se inscreve no “limite embaraçoso entre o biográfico, o autobiográfico e a ficção”¹⁴ (ROOS, 2013, p. 336), em que os autores abandonam a busca pela totalidade do indivíduo para ir em busca da interioridade familiar (CASTRO, 2018, p. posição 4123). Alguns nomes que se destacaram por escreverem romances adeptos ao modelo de *filiación* são Alejandro Zambra, com o seu romance *Formas de volver a casa* (2011), Diego Zúñiga (*Camanchaca*, 2009), Alejandra Costamagna (*Animales domésticos*, 2001) e Nona Fernández (*Fuenzalida*, 2012).

Em contraposição aos narradores do período dos anos 1980, cujo modelo de escrita, segundo Cánovas, “falava das marcas da experiência autoritária em sua linguagem literária, em que surgia em muitos casos como uma reação a violência e que recorriam a elipses, metáforas e ambivalência.” (CASTRO, 2018, p. 4153), os escritores da nova geração presenciam “a sedimentação de formas ‘tradicionais’ ou hegemônicas, experimentam com formas auto ficcionais e autobiográficas, provocando algumas torsões dentro do realismo que contribui para a introdução da perspectiva infantil.” (CASTRO, 2018).¹⁵

As narrativas desses relatos se formulam por um “realismo minimalista”, no qual buscam dar conta do tempo presente, por meio de uma literatura “que desagua em situações concretas e contemporâneas” (SCHIFINO *apud* WILLEM, 2016, p. 313). Em seus escritos, eles “observam de maneira elusiva e indireta, quase alegórica” (WILLEM, 2016, p. 313)¹⁶ a enorme

¹² No original, “Se trata, en su mayoría, de relatos definidos como ficcionales, aunque con indudables elementos referenciales.” (CASTRO, 2014, p. 110).

¹³ No original, “los que eran niños y quienes nacieron un tiempo después.”

¹⁴ No original, “en el límite borroso entre lo biográfico, lo autobiográfico y la ficción”

¹⁵ No original, “u en oposición a la sedimentación de formas “tradicionales” o hegemónicas, se experimenta con formas autoficcionales y autobiográficas, provocando algunas torsiones dentro del realismo a las que contribuye la introducción de la perspectiva infantil.” (CASTRO, 2014).

¹⁶ No original, “[...] la literatura latinoamericana ‘se aboca a situaciones concretas y contemporâneas’. En otras palabras, la novela realista se define aquí como ‘género del presente’, en el sentido que Bajtin (Bakhtin) dio al termino. [...] Sería ‘minimalista’ porque observa estas situaciones ‘de manera elusiva e indirecta, casi alegórica, recurriendo a estilos verbales de una descarnada lucidez.’ (WILLEM, 2016, p. 313).

complexidade social, política, cultural e racial que vivenciam e vivenciaram à luz dos olhos de uma criança, de um filho.

Não muito distante do romance de filiação ou da intimidade, o *romance-autobiográfico*, termo utilizado por Phillipe Lejeune, em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2014), condiz com a ideia de um romance que se distingue das autobiografias. Para o autor, o *romance-autobiográfico* é um romance cuja história se constrói cruzando diversos elementos da vida do autor, mas que a personagem é parte ficcionalidade, com um nome distinto do nome do autor físico, empírico do livro. Esse conceito se aproxima da definição de Ross acerca do gênero de filiação, embora a distinção possível seja que a autoria do romance-autobiográfico pode-se dar por autores conscientes da propriedade de sua escrita, já adultos, sem inocência.

O romance contemporâneo chileno padece-se, diante dessa sucessão de fatos históricos, resignando-se a buscar, em seu discurso, uma linguagem que acompanhe o desenvolvimento do país. Assim, as recentes narrativas são marcadas por uma identidade que “cruza as fronteiras territoriais, linguísticas e formais”¹⁷ (WALDMAN, 2016, p. 364). O romance moderno é, o que Michael Bakhtin vai relatar em seu trabalho, Teoria do Romance III: O romance como gênero literário, um gênero literário que “reflete de modo mais profundo, mais substancial, mais sensível e mais rápido o processo de formação da própria realidade” (BAKHTIN, 2019, p. 70). As mudanças no final do século XX se conjecturam na escrita de autores que cresceram na geração da literatura fantástica, demonstrando na escrita contemporânea a multiplicidade dentro gênero romanesco, assim como demonstram também as mudanças nos setores sociais.

1.4. Alejandro Zambra

É nesse espaço transitório – entre a literatura do Boom, da retomada à democracia e da geração da Nova Narrativa Chilena e a formação múltipla – que se encontra o autor chileno Alejandro Zambra. Zambra nasce em setembro de 1975, em Santiago, no auge da Ditadura Militar¹⁸ chilena.¹⁹ Zambra é licenciado em Literatura Hispânica pela Universidade de Chile, especializado em Filologia Românica em Madrid, em 1997. Ainda na Espanha, o autor tem um

¹⁷ No original, “identidades que cruzan las fronteras territoriales, lingüísticas y formales.” (WALDMAN, 2016, p. 364).

¹⁸ Assim como no trabalho de conclusão de curso para a graduação intitulado como: *Zambra Y Sus Memorias: Un Estudio Sobre La Novela Formas De Volver A Casa*, insistimos em escrever Ditadura Militar em letras maiúsculas para reafirmar a existência desse período em que muitas atrocidades aos direitos humanos foram cometidas. A Ditadura Militar chilena começou em setembro de 1973, com a disposição do então Presidente Salvador Allende do poder, e terminou em 1988, com um plebiscito que decide que, em 1989, haveria novas eleições presidenciais. Em 1990, inicia-se, no país, a retomada da democracia e a retirada de Augusto Pinochet do poder.

¹⁹ PERIODO 1973-1990: Régimen militar. *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <https://goo.gl/tS3Mc2>. Acesso em: 10 out. 2018.

efêmero relacionamento com uma artista desenhadora, que futuramente daria argumentos para a construção da personagem de Eme/Claudia no romance *Formas de voltar para casa* (2014). Filho de Horácio Zambra e Rosa Infantas, o autor cresce em Maipú, região metropolitana de Santiago de Chile. A relação com esse espaço e sua formação no Instituto Nacional, onde Zambra estudou, são elementos essenciais para delinear as imagens de seus romances, principalmente do romance-autobiográfico²⁰ *Formas de voltar para casa* (2014).

O autor tem em seu repertório de publicações de poemas, romances e contos. As suas obras em ordem de publicação são: dois livros de poema, *Bahía inútil* (1998) e *Mudanza* (2003), seguidos por seus romances *Bonsai* (2014), *A vida privada das árvores* (2013), *Formas de voltar para casa* (2014). Em 2014, o autor publica o seu primeiro livro de contos, *Mis Documentos*. O escritor também tem um livro de ensaios, *No Leer*, em que a primeira edição foi publicada em 2002 e reeditado em 2018 pela Editora Anagrama. *Facsimil* (2015), traduzido em português como *Múltipla Escolha* (2017), é uma das obras do autor que levanta questionamentos sobre a forma e a organização do romance. As mais recentes obras do são os romances *Tema Libre* (2019) e *Poeta chileno* (2020).

Antes da análise de *Bonsai* (2014) é preciso entender alguns aspectos e inter-relação entre as narrativas zambrianas. Detenho-me brevemente a correlacionar a breve biografia de Zambra e como esses elementos são considerados importantes para a interpretação de suas narrativas.

A primeira observação é que literatura de Zambra

se distancia da tradição barroca de seu compatriota Pablo Neruda e utiliza imagens para condensar em pouquíssimas palavras o frágil universo em que respiram e se emocionam os personagens de seus livros. O efeito de seus truques literários foi descrito por seu colega e amigo argentino, Pedro Mairal, que disse que essas sínteses de histórias se expandem na cabeça do leitor. As palavras são como um ar que se filtra e se engrandece dentro de um fole de acordeão em movimento (BASAVILBASO, *on-line*).²¹

²⁰ Em análise do romance *Formas de voltar para casa* (2014), no trabalho de conclusão já citado, chegou-se à conclusão de que o romance se configura como *romance-autobiográfico*, a partir da definição do pesquisador Phelippe Lejeune (2014, p. 16). O romance possui uma forma que se distingue da autobiografia, porque no romance autobiográfico, ainda que a história contada e a história do autor se assemelhem entre si, o autor acaba por eleger um nome fictício para suas personagens e assim faz Zambra, elegendo Aladino e Claudia como personagens ilustradores de sua história.

²¹ No original, “Zambra se distancia de la tradición barroca de su compatriota Pablo Neruda y utiliza imágenes para condensar en poquísimas palabras el frágil universo en el que respiran y se emocionan los personajes de sus libros. El efecto de sus trucos literarios lo describió su colega y amigo argentino, Pedro Mairal, quien dijo que esas síntesis de historias se expanden luego en la cabeza del lector. Sus palabras son como el aire que se filtra y se ensancha dentro del fuelle de un acordeón en movimiento.” (BASAVILBASO, 2014). Disponível em: <https://www.fronterad.com/el-chileno-alejandra-zambra-escribe-la-novela-que-creia-que-no-escribira>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Os romances de Zambra trazem a possibilidade de “diálogo daquilo que não queria ou se não podia dizer (BASAVILBASO, 2014). Em entrevista a Cadão Volpado, o autor confessa: “acho que elas são duas novelas irmãs [*Bonsai* (2014) e a *A vida privada das árvores* (2013)], filhas de pais diferentes, e eu seria a mamãe” (BASAVILBASO, 2014). E, para completar a trilogia iniciada em *Bonsai* (2014), surge *Formas de voltar para casa* (2014), romance cuja perspectiva narrativa é de uma criança que toma consciência de si, para falar sobre uma geração que preferia permanecer calada porque era mais fácil, e que “esse é um grande problema para as pessoas da minha geração”,²² afirma o autor a Basavilbaso.

Do repertório de obras do autor, nos interessam os romances irmãos, *Bonsai* (2014), *A vida privada das árvores* (2013) e *Formas de voltar para casa* (2014). As primeiras narrativas que “ocupam apenas cem páginas cada uma”²³ (BASAVILBASO, 2014) são escritas como “se estivesse podando um bonsai”²⁴ (BASAVILBASO, 2014). Os romances diminutos de Zambra são escritos à vista do conselho borginiano, que diz que se deve “escrever como se escrevesse o resumo de um texto já escrito”²⁵ (ZAMBRA, 2018, p. 287). Zambra elucida que o seu processo de escrita “ao invés de somar, diminuía: completava dez linhas e apagava oito; escrevia dez páginas e apagava nove”²⁶ (ZAMBRA, 2018, p. 287).

Os romances zambrianos constroem imagens a partir de uma linguagem podada e minimalista, simbolizando a incorporação da vida com a arte (WILLEM, 2016, p. 254). As narrativas se constituem de paisagens vazias, “sublinhando a artificialidade sobretudo mediante aos jogos metaficcionalis.” (WILLEM, 2016, p. 286). O processo criativo de Zambra, segundo palavras do próprio autor, ocorre a partir do exercício de imagem:

Quando aparece uma imagem, trabalho com essa imagem. Não trabalho com o que eu quero dizer. Espero esse momento em que não estou pensando em nada em absoluto. Só tenho uma imagem. E então busco essa nova palavra, que flui da anterior. A escrita não é algo que um pode se controlar.²⁷ (BASAVILBASO, 2014).

²² No original, “Por eso lo más fácil era callarse la boca, dice el autor chileno en una librería de Nueva York: “Y ese es un gran problema para las personas de mi generación.”

²³ No original, “ocupen apenas cien páginas.” (BASAVILBASO, 2014). Disponível em: <https://www.fronterad.com/el-chileno-alejandra-zambra-escribe-la-novela-que-creia-que-no-escribira>. Acesso em: 20 mar. 2020.

²⁴ No original, “como si estuviese podando bonsáis” (BASAVILBASO, 2014). Disponível em: <https://www.fronterad.com/el-chileno-alejandra-zambra-escribe-la-novela-que-creia-que-no-escribira>. Acesso em: 20 mar. 2020.

²⁵ No original, “escribir como si redactara el resumen de un texto ya escrito” (ZAMBRA, 2018, p. 287)

²⁶ No original, “En lugar de sumar, restaba: completaba diez líneas y borraba ocho; escribía diez páginas y borraba nueve.” (ZAMBRA, 2018, p. 287).

²⁷ No original, “Cuando aparece una imagen, trabajo con esa imagen. No trabajo con lo que yo quiero decir. Espero ese momento en el que no estoy pensando en nada en absoluto. Sólo tengo una imagen. Y entonces busco esa

É importante ressaltar que os romances de Alejandro Zambra, assim como pressupõe Bieke Willen, não compartilham de uma “corrente literária”, rechaçando a poética da Nova Literatura Chilena (WILLEM, 2006, p. 198), o que torna dificultoso e desnecessário o trabalho de classificação de suas obras. Alejandro Zambra afirma que “a metaficção é necessária para dizer ao leitor tudo o que se quer ou necessitar dizer, porque só com a ficção – diz Zambra –, não se alcança”²⁸ (BASAVILBASO, 2014). Assim, nesse jogo intercalado entre auto referencialidades em suas narrativas junto a diversos elementos biográficos, Alejandro Zambra arquiteta sua trilogia.

A seguir, uma breve análise dos romances *A vida privada das árvores* e *Formas de voltar para casa*, antes de nos determos em *Bonsai* (2014).

1.5. A vida privada das árvores

A vida privada das árvores (2014) é um romance que se divide em dois capítulos desproporcionais: *Invernadouro*, que toma conta de quase todo romance, e *Inverno*, uma curta resolução da história. A história consiste em um narrador que conta a espera do personagem Julian pela volta de sua esposa Verónica à casa, colocando a narração em uma condição de espera, já que o romance só acaba quando ela volta, “mas enquanto não volta o livro continua. O livro segue em frente até ela voltar ou até Julián ter certeza de que ela não voltará mais.” (ZAMBRA, 2013, p. 13). Entretanto, no meio dessa espera pelo retorno de Verónica, Julian distrai Daniela, que “não é sua filha, mas é difícil para ele não pensar nela como filha”, (...) “com a vida privada das árvores, uma série de histórias que inventou para fazê-la dormir.” (ZAMBRA, 2013, p. 11).

As características narrativas em *A vida privada das árvores* (2013) são semelhantes a que Zambra adota em *Bonsai* (2014), em que o narrador anuncia em tom de “cumplicidade a informação que antecipa uma possível tragédia.” (PEREZ, 2018, p. 53). Em *Bonsai* (2014), como veremos adiante, é a morte de Emília que antecipa o desfecho, já em *A vida privada das árvores* (2013) é a ausência de Verónica, se ela voltará ou não, e porque não volta antecipa o desfecho.

nueva palabra, que fluye de la anterior. La escritura no es algo que uno pueda controlar”, dice Zambra. (BASAVILBASO, 2014).

²⁸ No original, “La metaficcion es necesaria para decirle al lector todo lo que quiere o necesita decirle, porque solo con la ficción – aclara Zambra –, no le alcanza”. (BASAVILBASO, 2014). Disponível em: <https://www.fronterad.com/el-chileno-alejandro-zambra-escribe-la-novela-que-creia-que-no-escribira>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Ao decorrer da narrativa, enquanto ele espera Verónica, que não chega, descobrimos que Júlían é “professor de literatura em quatro universidade de Santiago” (ZAMBRA, 2013, p. 22) e “escritor de domingo” (ZAMBRA, 2013, p. 22). O personagem, que acaba “de terminar um livro muito breve que, no entanto, passou vários anos escrevendo” (ZAMBRA, 2013, p. 23), possui o espaço da casa como um ambiente protetor. A relação de Julian com o apartamento, com o livro e com as histórias privadas das árvores que conta à Daniela demonstram um espaço íntimo que o protege contra o caos do mundo exterior. (WILLEM, 2016, p. 252).

O romance escrito por Julian em *A vida privada das árvores* (2013) se aproxima da premissa de *Bonsai* (2013), tecendo, sobretudo, uma ligação entre as duas narrativas zambrianas. No romance de Julian, “a primeira imagem é a de um homem jovem dedicado a cuidar de um bonsai. Se alguém lhe pedisse para resumir seu livro, provavelmente responderia que se trata de um homem jovem que se dedica a cuidar de um bonsai.” (ZAMBRA, 2013, p. 23). O aspecto metaficcional entre as narrativas pode, também, ser referencial à realidade de Zambra, confeccionando um “limite borroso”, como comenta Ross.

A metaficção que acontece em *A vida privada...* pode ser observada na seguinte passagem em que o narrador diz:

Certa noite, há vários anos, ele comentou a imagem com seus amigos Sergio e Bernardito: um homem trancado com seu bonsai, cuidando dele, comovido com a possibilidade de uma obra de arte verdadeira. Dias depois eles lhe deram de presente, como uma brincadeira cúmplice, um pequeno olmo. Para você escrever seu livro, disseram. (ZAMBRA, 2013, p. 24).

Em função dos limites da realidade, Zambra fomenta esse jogo metaficcional quando, em seu ensaio, “Árboles Cerrados”, incluído em seu livro *No Leer* (2018), afirma: “queria escrever – queria ler – um livro que se chamasse *Bonsai*, mas que não sabia como: tinha apenas o título, um bocado de poemas que cresciam e decresciam com o passar dos meses”²⁹ (ZAMBRA, 2018, p. 285). Ainda no ensaio, o autor relata que “esse homem não era eu, senão um personagem ainda um pouco manchado que contemplava com uma certa distância”³⁰ (ZAMBRA, 2018, p. 286). Por fim, relata:

Na primavera do ano de 2001, no entanto, essa distância tendeu a desaparecer, porque dois amigos me presentearam um pequeno olmo (‘para que escreva o seu livro’, me disseram), assim que, de algum modo, me vi, de repente,

²⁹ No original, “Quería escribir -quería leer- un libro que se llamara *Bonsái*, pero no sabía cómo: tenía solo el título y un puñado de poemas que crecía y decrecía con el paso de los meses”. (ZAMBRA, 2018, p. 285)

³⁰ No original, “Ese hombre no era yo, desde luego, sino un borroso personaje al que contemplaba desde una cierta distancia.” (ZAMBRA, 2018, p. 286)

convertido no personagem de uma história que ainda não havia escrito. Cuidei do bonsai o melhor que pude, consegui manuais, consultei conhecedores, inclusive, num impulso paterno, até assinei a revista *Bonsái Actual*. Pouco depois parti para Madrid, por um ano. Quando voltei, o olmo havia secado por completo.³¹ (ZAMBRA, 2018, p. 286)

As semelhanças entre as personagens e os dados biográficos do autor se destacam também, como expõe Diego Perez (2018), quando Julian apresenta

fortes semelhanças tanto com o protagonista de *Bonsái* – que ao longo da narrativa descobrimos que Julián deveria ter se chamado Júlio: “[...] una historia inverosímil y sin embargo verdadera” (ZAMBRA, 2016, p. 150) – como do próprio escritor Alejandro Zambra: todos os três caracterizados como homens jovens que cursaram Letras em Santiago do Chile e autores de romances. (PEREZ, 2018, p. 55)

A vida privada das árvores (2013) é um romance em que o protagonista espera de Verônica, que não chega. Mas também é um livro que compila outras dimensões da narrativa de Zambra, mesclando-se entre o autobiográfico e o ficcional, quando faz a sua referencialidade a *Bonsai* (2014) e ao ensaio contido no livro *No leer* (2018).

1.6. Formas de voltar para casa

Crescido durante a Ditadura Militar, Alejandro Zambra foi um dos novos escritores que deu voz à nova geração chilena. O autor, em seu terceiro romance, *Formas de voltar para casa* (2014), dá abertura à possibilidade de um diálogo sobre o que ainda não se poderia dizer:

Em certo sentido, *Formas de volver a casa* é o romance que não queria ou que não se podia escrever diante dos olhos da sociedade chilena e, no entanto, escreveu. O fiz, diz, para preencher um vazio, porque às vezes recordar se converte em um processo de entender algo. (BASAVILBASO, 2014, p. online).³²

Formas de voltar para casa (2014) é um romance nostálgico, narrado pela perspectiva de uma criança em meio a um campo de batalha. A narrativa tece imagens que partem da inocência de uma criança à consciência política de um adulto que rememora essa infância:

³¹ No original, “En la primavera del año de 2001, sin embargo, esa distancia tendió a desaparecer, pues dos amigos me regalaron un pequeño olmo («para que escribas tu libro», me dijeron), de manera que me vi, de pronto, convertido en el personaje de una historia que aún no había escrito. Cuidé el bonsái lo mejor que pude: conseguí manuales, consulté a expertos, e incluso, en un arranque de paternidad responsable, me subscribí a la revista *Bonsái Actual*. Poco después partí a Madrid, por un año. A mi regreso el olmo se había secado por completo. (ZAMBRA, 2018, p. 286)

³² No original, “En cierto sentido, *Formas de volver a casa* es la novela que no quería o no podía escribir ante los ojos de la sociedad chilena y, sin embargo, escribí. Y lo hizo, dice, para llenar un vacío, porque a veces recordar se convierte en el proceso de entender algo.” (BASAVILBASO, 2014). Disponível em: <https://www.fronterad.com/el-chileno-alejandro-zambra-escribe-la-novela-que-creia-que-no-escribira>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Me lembrava, em especial, do trecho baldio no final do terreno onde brincávamos nas horas livres e o muro rabiscado pelos meninos do ensino médio. Pensava em todas aquelas mensagens voando em pedaços, espalhados nas cinzas do solo – recados jocosos, frases a favor ou contra o Colo-Colo, a favor ou contra Pinochet. Uma frase em especial me divertia muito: Pinochet gosta de pica. (ZAMBRA, 2014b, p. 18).

Em *Formas de voltar para casa*, o narrador traz a consciência política dos personagens, incluindo-os em uma consciência de viverem em um país que “enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós [as crianças] fazíamos desenhos num canto” (ZAMBRA, 2014b, p. 29). *Formas de voltar para casa* (2014) é uma aposta entre o protagonismo dos que eram adultos na época da Ditadura Militar e os jovens que nasceram e cresceram nela. Essa alusão política entre crianças e adultos é difundida no decorrer do romance, com os títulos dos capítulos, e em algumas passagens nas quais a inocência dessa criança, já adulta, percebe que as crianças protagonizavam um papel secundário na história de seu país:

Quando a Pinochet, para mim era um personagem de televisão que conduzia um programa sem horário fixo, e eu o odiava por isso, pelos aborrecidos pronunciamentos em cadeia nacional que interrompiam a programação nas melhores partes. Tempos depois o odiei por ser filho da puta, por ser assassino, mas na época o odiava somente por aqueles intempestivos shows que meu pai olhava sem dizer palavra, sem conceder mais gestos que uma tragada mais intensa no cigarro que levava sempre grupado na boca. (ZAMBRA, 2014b, p. 18).

O protagonismo secundário da inocência infantil se perde durante o romance, quando os filhos descobrem que sua geração é mais promovida intelectualmente e culturalmente, pois possuem acesso a novas ferramentas (WILLEM, 2016, p. 288). Com isso, a personagem do narrador desenvolve uma autoconsciência, descobrindo que veio de uma “família que se manteve à margem, que não havia pessoas desaparecidas ou mortas” (ZAMBRA, 2014b, p. 98-99). As personagens do romance possuem consciência de seus papéis na história de país. Quando adultos, ao questionarem ou opinarem com os seus pais sobre a política na época de Pinochet, recebiam a resposta de que não sabiam de nada, porque “nem tinha nascido na época de Allende. Era uma criança naqueles anos” (ZAMBRA, 2014b, p. 128).

Formas de voltar para casa (2014) é o romance que intersecciona as memórias das crianças com a história do seu país. O romance dá voz a uma geração que não podia discutir o tema da ditadura, porque eram crianças ou não nascidos na época, tornando-os indivíduos excluídos da possibilidade do testemunho. Em linhas gerais, *Formas de voltar para casa* (2014) está próximo daquilo que o pesquisador Márcio Seligmann-Silva afirma, que o “testemunho

pertence somente a quem viveu a história”³³ (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 48), ainda que a personagem de Zambra fosse secundário

de uma família sem mortos, e essa constatação me encheu de uma estranha amargura: meus amigos tinham crescido lendo os livros que seus pais ou seus irmãos mortos tinham deixado em casa. Mas na minha família não havia mortos nem havia livros. (ZAMBRA, 2014b, p. 98).

Entre os anos de 1990 a 2000, anos que ilustram as narrativas zambrianas, é um período que marca a relação do indivíduo com o caráter urbano. Em *Bonsai* (2014), as partidas das mulheres da vida de Júlio para Madrid deixam a marca da solidão de um homem que vive em um “andar subterrâneo em um Edifício da Plaza Itália que quando o calor o deixa atordoado, passa um tempinho olhando pela janela os sapatos das pessoas.” (ZAMBRA, 2014a, p. 64). Já em *Formas de voltar para casa* (2014), o cenário urbano é traçado pelas descrições da região de vilas de Maipú, que foi arquitetada, mesmo após os terremotos e as mudanças políticas, como “as mesmas casas novas, construídas de repente, como que obedecendo a uma urgência, e não obstante sólidas, resistentes.” (ZAMBRA, 2014b, p. 19).

Originadas e engajadas na realidade do seu país, as narrativas do escritor ressignificam a memória da identidade nacional – em *Formas de voltar para casa* (2014) – e expõem os desafios das relações modernas e do íntimo – em *Bonsai* (2014) e em *A vida privadas das árvores* (2013) –, trazendo temas que indagam as relações do indivíduo moderno, a complexidade da vida e a memória pós catástrofes. A intervenção do autor sobre a história do seu país emerge na perspectiva de uma *literatura de los hijos*, narrando uma versão divergente da história oficial ou para além disso: narrando o encontro do homem com o fim do século XX, que se resume em um século de “avanço na qualidade de vida de milhões e, não obstante, um século de decadência em muitas partes do globo” (GILBERT, 2016, n.p.), chamado “de o século do homem comum, porque nele o homem comum foi quem mais sofreu” (CHURCHILL, Winston *apud* GILBERT, 2016, n.p.).

De modo geral, percebe-se, na narrativa zambriana, o debate político interligado ao íntimo. O autor que escreve histórias curtas explora os recursos literários entre escrever e recortar a própria escrita, ou como transcrever a oralidade para o papel, como veremos na análise de *Bonsai* (2014). As narrativas zambrianas dão voz à nova geração chilena, *hijos* da

³³ Ver (SELIGMANN-SILVA, 2008). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?lang=pt>. Acesso em: 23 mar. 2020.

Ditadura Militar, que vivenciaram o retorno do Chile aos “tempos de democracia”,³⁴ que, para a personagem do professor de história em *Formas de voltar para casa* (2014), o Chile era e sempre será “um campo de batalha” (ZAMBRA, 2014b, p. 65).

É importante trazer a observação que faz Diego Perez: apesar das incessantes análises que interligam as obras do autor com a sua biografia, o próprio autor entende que essas inter-relações não “precisam definir o modo de leitura de suas obras” (PEREZ, 2018, p. 59). As narrativas de Zambra podem ser lidas separadamente, possuindo um sentido completo e alheio à sua biografia. Em sua dissertação, Perez faz a dissociação das personagens de Zambra da figura do autor, compreendendo que “o autor Zambra, entidade real e empírica, não pode ser tomado na função do narrador zambriano” (PEREZ, 2018, p. 59). A figura do autor é física, real, quando o narrador e personagens “são essencialmente ‘seres de papel’; o autor (material) de uma narrativa não pode se confundir em nada com o narrador desta narrativa” (PEREZ, 2018, p. 59). Entretanto, em última instância, é possível perceber um padrão entre as prosas zambrianas: “os protagonistas são chilenos jovens que têm um relacionamento com uma mulher também envolvida com artes, que escrevem um livro” (PEREZ, 2018, p. 61). Ou seja, em algum momento, essas narrativas podem desencadear uma função metaliterária ou de *mise-en-abyme*, que possibilita a relação intertextual entre elas.

1.7. Bonsai

Recusado por quatro editoras chilenas³⁵ antes de sua publicação pela editora espanhola Anagrama, o primeiro romance de Alejandro Zambra, *Bonsai* (2014), é articulado como uma narrativa em miniatura. Enunciada em suas primeiras linhas, o que Fraia comenta na contracapa da edição brasileira, a “consciência do fim” (FRAIA, 2014), a narrativa tece um diálogo com questões contemporâneas, tais como o esfrelamento das relações humanas, o espaço íntimo da casa e o homem como um ser nostálgico.

Júlio e Emília são personagens cuja história é cultivada como “uma réplica de uma árvore em miniatura” (WILLEM, 2016, p. 250), oferecendo ao leitor uma relação estreita, protegida pela casa e pela ficção, abrindo espaço a uma ilusão de abrigo. (WILLEM, 2016, p. 250). A história de amor passageira entre eles, ainda que a história de Júlio “continua, mas não

³⁴ Idelber Avelar afirma, em sua obra *Alegorias da Derrota – A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina* que países que passaram por um período do governo militar elegem denominações como “tempos de democracia”, “temos de governabilidade”, “tempos de estabilidade” para referir-se à transição de governo ao outro. (AVELAR, 2003, p. 35).

³⁵ Ver (BASAVILBASO, 2014). Disponível em: <https://www.fronterad.com/el-chileno-alejandro-zambra-escribela-novela-que-creia-que-no-escribira>. Acesso em: 20 mar. 2020.

prossegue” (ZAMBRA, 2014a, p. 36) é “um projeto falido de texto, no qual a função básica da narrativa – apresentar uma história – é previamente rejeitada, sobrando apenas o que os formalistas chamam de trama, o aparato técnico da composição discursiva” (SANTOS, 2014, *on-line*).³⁶ O romance, que é narrado pela perspectiva de um narrador onisciente seletivo,³⁷ contempla o ser humano na sua vida ultramoderna (VOLPATO, 2013)³⁸, descrevendo relações que se desintegram, além do cotidiano, do suicídio e até mesmo a relação do homem com a sua árvore em miniatura.

A narrativa é dividida em cinco capítulos: 1. *Vulto*; 2. “*Tantalia*”; 3. *Empréstimos*; 4. *Sobras* e 5. *Dois desenhos*, conduzidos pela presença de um narrador que sublinha o artificial, sobretudo para mediar o jogo metaliterário e metaficcional. Durante toda narrativa, o narrador conduz o texto em camadas, que, na literatura de Zambra, apresentam a borrão da fronteira entre realidade e ficção (WILLEM, 2016, p. 253).

Segundo o narrador, bonsai é uma réplica artística de uma árvore em miniatura que “consta de dois elementos: a árvore viva e o recipiente” (ZAMBRA, 2014a, p. 80). A escolha do recipiente é “quase uma forma de arte” (ZAMBRA, 2014a, p. 80) na qual os dois elementos precisam estar em harmonia. No decorrer da narrativa, Júlio confessa: “cuidar de um bonsai é como escrever” e que “escrever é como cuidar de um bonsai” (ZAMBRA, 2014a, p. 81). Acompanhando essa definição, constatamos que o processo de feitura do romance *Bonsai* (2014) é realizado por meio da escolha de recipiente: o elemento vivo – a literatura está em harmonia com o seu recipiente, o gênero literário escolhido pelo autor para inserir o seu texto –, cresce entre os arames e moldes de seu autor. Os primeiros rascunhos do romance surgiram de poemas em 1998. Zambra, em seu ensaio “Árboles Cerrados” (2007), revela que “queria escrever – queria ler – um livro que se chamasse bonsai, mas ainda não sabia como; tinha só o título e um punhado de poemas que crescia e decrescia com o passar dos meses”³⁹ (ZAMBRA, 2014a, p. 285) e que ele não se recorda “com precisão o momento em que *Bonsai* começou a ser (ou a parecer) um romance” (ZAMBRA, 2018, p. 286). O romance em miniatura cabe em um recipiente pequeno e pode ser resumido em poucas linhas: “No final ela morre e ele fica

³⁶ Ver (SANTOS, 2014). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?lang=pt>. Acesso em: 23 mar. 2020.

³⁷ A definição de narrador vem a partir dos conceitos apresentados por Marcelo Spalding, em seu livro: *Narrador como personagem*, publicado pela Editora Metamorfose.

³⁸ Ver (VOLPATO, 2013). Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2013/04/04/zambra-um-escritor-com-espírito-de-botânico.ghtml>. Acesso em: 23 mar. 2020.

³⁹ No original, “Quería escribir – quería leer – un libro que se llamara *bonsái*, pero no sabía cómo: tenía solo el título y un puñado de poemas que crecía y decrecía con el paso de los meses.” (ZAMBRA, 2018, p. 285).

sozinho, ainda que na verdade ele já tivesse ficado sozinho muitos anos antes da morte dela, de Emília.” (ZAMBRA, 2014a, p. 10).

Em “Vulto”, capítulo de abertura do romance, somos lançados ao desfecho do romance e negativa do narrador de exercer sua função: “Emília morre e Júlio não morre” (ZAMBRA, 2014a, p. 10). Após sua negativa, o narrador apresenta personagens que não se gostavam, porque Júlio “não gostava que Emília fizesse tantas perguntas nas aulas, e Emília se aborrecia porque Júlio passava de ano quase sem aparecer na faculdade” (ZAMBRA, 2014a, p. 11)

Na primeira noite “em que dormiram juntos por acaso” (ZAMBRA, 2014a, p. 10), porque o grupo estudou para a prova de sintaxe II acabou sendo mais numeroso que o previsto e às “três da manhã, completamente bêbados, resolveram ir dormir” (ZAMBRA, 2014a, p. 11) juntos no quarto dos fundos das irmãs Guervaras. A partir daquela noite, eles “descobriram as afinidades emotivas que com um pouco de vontade qualquer casal é capaz de descobrir.” (ZAMBRA, 2014a, p. 11). Eles

continuaram trepando, em casas emprestadas e em motéis de lençóis que recendiam a pisco suor. Trepavam durante um ano e esse ano pareceu breve, embora tenha sido longuíssimo, esse foi um ano especialmente longo, depois do qual Emília foi morar com Anita, sua amiga de infância. (ZAMBRA, 2014^a, p. 26).

A voz narrativa do romance utiliza de uma “sutil ironia para com seus personagens que demonstra a jocosidade pela forma inocente com que os protagonistas se relacionam sem necessariamente desqualificar os sentimentos de ambos” (PEREZ, 2018, p. 41). E por outro caminho, nota-se a aproximação íntima que ele tem com os protagonistas e com o seu leitor, observado pela “intimidade com que dá informações” (PEREZ, 2018, p. 41) sobre o relacionamento das personagens, o “que contribui para um senso de cumplicidade necessária, talvez, para se contar esta história.” (PEREZ, 2018, p. 41).

O íntimo proposto pelo narrador é revelado no interior de diferentes espaços estreitos (WILLEM, 2016, p. 251),⁴⁰ e da tonalidade de cumplicidade revela ao leitor a primeira mentira dos personagens. Júlio diz ter lido *Em busca do tempo perdido* de Proust e Emília também, mas ambos estão mentindo: Emília diz a Júlio que se propôs “a ler os sete tomos e a verdade é que foram os meses mais importantes da minha vida como leitora” (ZAMBRA, 2014a, p. 21). Apoiada nessa mentira, os personagens desenvolvem uma relação “infestada de verdade, de

⁴⁰ Bieke Willem propõe em seu estudo “El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial: Casas habitadas” (2016) diferentes analogias aos espaços em acontecem as histórias do romance chileno. Em sua análise de *Bonsai* (2014) e outras narrativas de Zambra, Willem constata que os espaços estreitos das casas/paisagens apresentadas na narrativa zambriana têm relação com o espaço da casa como um lugar de refúgio, de segurança. Em *Bonsai*, o espaço da casa, assim como a (meta)literatura, cria um espaço de proteção contra o mundo exterior.

revelações íntimas que rapidamente estabeleceram uma cumplicidade que eles quiseram entender como definitiva” (ZAMBRA, 2014a, p. 22). Em todo caso, a relação se dá por “mais omissões que mentiras, e menos omissões que verdades” (ZAMBRA, 2014a, p. 21, tornando uma história que é leve e pesada, mas que ao menos “naquela época, Júlio e Emília conseguiram se fundir numa espécie de vulto. Em resumo, foram felizes” (ZAMBRA, 2014a, p. 23).

“Tantalia” explora o ápice da relação amorosa dos personagens até a sua decaída e, por fim, esfarelamento. A relação de Júlio e Emília não é alicerçada com base apenas em suas extravagâncias sexuais, “nem emocionais (que eram muitas), mas também, digamos, literárias.” (ZAMBRA, 2014a, p. 28). O hábito das personagens de lerem em voz alta “antes de trepar” (ZAMBRA, 2014a, p. 28) começou em uma noite que Júlio “leu, no meio de uma brincadeira, um poema de Rubén Darío que Emília dramatizou e banalizou até transformá-lo num verdadeiro poema sexual, um poema de sexo explícito, com gritos, com orgasmos” (ZAMBRA, 2014a, p. 28).

Como resultado de suas leituras, os personagens encontram o conto “Tantalia”, de Macedônio Fernández, homônimo ao título do capítulo, na *Antologia de Literatura Fantástica*, de Borges, Casares e Ocampo. No romance, o narrador apresenta o conto em resumo, que é:

“Tantalia” é a história de um casal que decide comprar uma plantinha para conservá-la como símbolo do amor que os une. Percebem, tardiamente, que se a plantinha morrer, morrerá com ela o amor que os une. E como o amor que os une é intenso e por nenhum motivo estão dispostos a sacrificá-lo, decidem fazer a plantinha se perder entre uma multidão de plantas idênticas. Depois ficam inconsoláveis, infelizes por saber que nunca mais poderão encontrá-la. (ZAMBRA, 2014a, p. 29).

É a partir do conto de Fernandez que vemos o desandar da relação dos protagonistas da história. O próprio narrador zambriano estabelece um irremediável paralelo entre as duas narrativas. O conto “Tantália” é para a narrativa de Alejandro Zambra aquilo que a plantinha é para os personagens de Macedônio Fernandez: o prelúdio do fim. O incômodo da narrativa de Fernandez é um “vacilo dos protagonistas que veem a si mesmo como personagens e como *personas*”⁴¹ (WILLEM, 2016, p. 252).⁴² O narrador compara as personagens de Zambra com os personagens de Fernandez em que “os personagens de Macedônio tiveram e perderam uma plantinha de amor” (ZAMBRA, 2014a, p. 30) e que Júlio e Emília pensam “é muito agradável,

⁴¹ Cabe explicar que o destaque em *personas* é relevante tanto na citação de Willem quanto neste trabalho, pois no romance a passagem “Emília e Júlio – que não são exatamente personagens, embora talvez conveniente pensá-los como personagens” (ZAMBRA, 2014a, p. 30) particulariza o jogo entre ficção e realidade, pois há uma similaridade entre a biografia de Zambra e a história contada no romance.

⁴² No original, “La vacilación de los protagonistas entre verse a sí mismos como personajes y como ‘personas’”. (WILLEM, 2016, p. 252).

é bonito ler e comentar o que leram um pouco antes de traçarem as pernas” (ZAMBRA, 2014a, p. 30), até que se perdem.

O desconforto causado por “Tantália” faz com que Júlio e Emília busquem, nos clássicos, a segurança para o relacionamento, “talvez para amenizar a decepção, ou simplesmente para mudar de assunto” (ZAMBRA, 2014a, p. 32). As personagens tentam encontrar na literatura clássica o espaço seguro da casa sobre a qual comenta Willem, na tentativa de salvar a relação e o desenlace iminente. O fim, adiado pelos personagens, ocorre quando decidem ler Proust, e que “ambos tiveram que fingir que a leitura em comum era de fato uma releitura ansiada” (ZAMBRA, 2014a, p. 34).

Na cumplicidade criada com o seu leitor-implícito, o narrador anuncia que “ainda restam páginas, porque essa história continua” (ZAMBRA, 2014a, p. 36), dando, assim, continuidade para uma história que “continua mas não prossegue” (ZAMBRA, 2014a, p.). O fim do relacionamento das personagens não é o fim da narrativa. Em seu jogo intimista, o narrador parte para uma bifurcação na narrativa,⁴³ que nos leva por dois caminhos: no capítulo 3, “Empréstimos”, como Emília prossegue até a sua morte, no capítulo 4, “Sobras como se dá a vida de Júlio”, “que não morreu, continua, mas decide não prosseguir” (ZAMBRA, 2014a, p. 36).

Se no capítulo 2, “Tantália”, somos apresentados ao florescimento e ao desandar do relacionamento de Emília e Júlio, no capítulo 3, “Empréstimos”, somos levados a visualizar como a vida de Emília segue. O capítulo explora a relação de Emília com sua amiga, Anita, que, sob sua ótica, percebemos Emília em ruína. “E pensou [Anita] muitas coisas ao ver Emília: pensou você está feia, deprimida, parece uma viciada” (ZAMBRA, 2014a, p. 53). O capítulo se dedica aos personagens secundários e o próprio narrador faz notar a imprecisão: “O marido de Anita se chamava Andrés, ou Leonardo. Vamos supor que seu nome era Andrés e não Leonardo” (ZAMBRA, 2014a, p. 44).

O espaço da casa retorna à narrativa na qual, sem muito rebuscamento, o narrador apresenta o lar de uma família que não se sustenta, vive à espera de um divórcio eminente. Além disso, há também o apartamento de Emília, na Espanha, que ela divide com gays.

Os capítulos que restam, o capítulo 4, “Sobras”, e o capítulo 5, “Dois desenhos”, delineiam como a vida de Júlio “continua, mas não prossegue” (ZAMBRA, 2014a, p. 36). No capítulo 4, “Sobras”, o narrador demonstra as “inquietações que permeiam seu ofício literário” (PEREZ, 2018, p. 44). Júlio, que deveria transcrever o romance de Gazmuri, um romancista

⁴³ Ver referência em apêndice A.

com certa relevância na literatura chilena, mas não consegue o emprego, decide fazer o seu próprio bonsai, em homenagem a um amor da juventude, que podemos deduzir ser Emília, mas também para impressionar Maria, a vizinha que Júlio deduz ser lésbica.

Júlio mente para Maria, dizendo que começaria a trabalhar com Gazmuri. Júlio diz a ela que, “ele [Gazmuri] precisa de alguém para transcrever seu novo romance, porque escreve no papel, e não gosta de computadores” (ZAMBRA, 2014a, p. 66). Mas, na manhã seguinte, recebe a ligação da editora dizendo que não conseguiu o emprego e mantém a mentira para Maria, dizendo que o novo romance de Gazmuri se chamaria *Bonsai*. A partir disso, como um “idílio que dura menos de um ano, até que ela [Maria] vai para Madri” (ZAMBRA, 2014a, p. 70), somos apresentados às reuniões imaginárias de Júlio com Gazmuri para a confecção de seu próprio *Bonsai*, já que ele compra “quadros cadernos colón e passa a tarde escrevendo num banco do Parque Florestal.” (ZAMBRA, 2014a, p. 71).

O falso romance criado por Júlio segue a premissa de Gazmuri, em que sua personagem, assim como a de Gazmuri

nunca se esqueceu dela, diz Júlio. Fez a sua vida, teve filhos e tudo o mais, se separou, mas nunca se esqueceu dela. Ela era tradutora, como você, mas de japonês. Eles se conheceram quando estudavam japonês, muitos anos antes. Quando ela morre, ele pensa que a melhor maneira de recordá-la é fazer novamente um bonsai.
E daí vai comprar um?
Não, desta vez ele não compra, ele mesmo o faz. Consegue manuais, consulta especialistas, planta as sementes, fica meio louco. (ZAMBRA, 2014a, p. 70-71).

O último capítulo, capítulo 5, “Dois Desenhos”, encerra essa história da qual o narrador se isentou logo nas primeiras linhas do romance. O fim do romance “deveria nos animar, mas não nos anima” (ZAMBRA, 2014a, p. 78), enlaça as bifurcações narrativas criada no capítulo 3 e no 4, e conclui informando ao leitor como Júlio se inteira do suicídio de Emília. A última camada narrativa apresentada no capítulo 5, “Sobras”, conclui uma história que não termina, revelando o fim de todas as outras camadas narrativas. O romance, quando observado atentamente, é como cuidar de um bonsai, em que o leitor espera pelos acontecimentos e coloca a narrativa em uma certa distanciamento do leitor, porque um homem sentado no café espera algo acontecer, assim como Júlio observa a sua planta cruzar os arames. (ZAMBRA, 2014a, p. 78).

1.8. Do que é feito *bonsai*

As camadas de *Bonsai* (2014) são construídas em conjunto: a recusa da fábula pelo narrador e as artimanhas para criação de metaficção e de autoconsciência das personagens que dialogam entre si, articulando um *mise-en-abyme*.

A princípio, é importante expor, em trabalho já realizado anteriormente por Diego Perez, o funcionamento da pirâmide de Freytag⁴⁴ no romance de Alejandro Zambra e, por conseguinte, como esse efeito compõe as camadas narrativas. A partir do trabalho de Perez, observa-se que a Pirâmide de Freytag consiste em uma “representação pictórica de um padrão narrativo encontrado em todas (ou a maioria) das tragédias elizabetanas” (PEREZ, 2018, p. 47), em que a narrativa se constrói em cinco atos: 1) Exposição; 2) Complicações, 3) Clímax, 4) Caída de ações e 5) Catástrofes, indo contra o trópico *garoto conhece garota*,⁴⁵ de Kurt Vonnegut.

A arquitetura do romance de Zambra é sempre consoante com a voz narrativa que, ainda que negue a fábula nas primeiras linhas, exerce, com aparente cumplicidade, o seu exercício de narrador. A voz autoconsciente do narrador manipula a fábula de Júlio e Emília, da qual, em diversos momentos, ele duvida da história que conta: “Digamos que ela se chama ou se chamava Emília e que ele se chama, se chamava e continua se chamando Júlio.” (ZAMBRA, 2014a, p. 10). “Vamos supor que seu nome era Andrés e não Leonardo. Vamos supor que Anita estava acordada e Andrés meio dormindo e as duas meninas dormindo na noite em que inesperadamente Emília chegou para visitá-los.” (ZAMBRA, 2014a, p. 44).

O narrador que, à primeira vista, dialoga com um leitor implícito,⁴⁶ conduz a história a partir de repetitivas enunciações do enredo em que um fragmento se encaixa dentro do outro. *Bonsai* (2014) é jogado em um *mise-en-abyme*, “colocar em abismo”, cuja definição consiste em um recurso que representa “uma obra no interior de outra que a menciona, ao criar semelhanças entre os sistemas significantes das duas”⁴⁷ (COSTA, 2020, p. 254). A fragmentação da narrativa de *Bonsai* (2014) se dá por este efeito, no qual elementos internos ao texto se repetem para dialogar “consigo mesm[o] e se oferece como auto interpretação”

⁴⁴ Ver apêndice B.

⁴⁵ O trópico *boys mets girls* de Vonnegut não nos interessa aqui, pois compreendemos que a narrativa de Zambra segue o estilo de Freytag.

⁴⁶ O conceito de leitor implícito de que fazemos uso aqui é definido por Antoine Compagnon em *O demônio da teoria* (2014). Para Compagnon, o leitor implícito é uma construção textual que “encarna todas as predisposições necessárias para que a obra literária exerça seu efeito” (COMPAGNON, 2014, p. 149). O leitor implícito é uma figura textual imaginada pelo autor-real, prefigurando a presença de um receptor.

⁴⁷ COSTA, 2020, p. 254. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/537>. Acesso em: 19 maio 2021.

(COSTA, 2020, p. 255). Essa autorreferencialidade narrativa é composta pelos elementos forjados pelo narrador dentro da própria história.

A partir da definição de Costa, nota-se que as premissas dentro do romance-real de Alejandro Zambra se assemelham com as anunciações realizadas pelo narrador. Por exemplo, a história de Júlio e Emília se aproxima do romance que Gazmuri está escrevendo, que consiste em um personagem que “fica sabendo que uma namorada de sua juventude morreu.” (ZAMBRA, 2014a, p. 63). Em outra camada no interior de *Bonsai* (2014), há uma similaridade do falso-romance criado por Júlio com a sua história com Emília e com a narrativa de *Bonsai* (2014), de Zambra. O falso-romance de Júlio versa sobre “um homem [que] fica sabendo pelo rádio que um amor de sua juventude morreu” (ZAMBRA, 2014a, p. 63) e decide fazer uma plantinha em homenagem a esse amor da juventude, porque ele nunca se esqueceu dela e, para recordá-la, decide fazer um bonsai.

Entre outras referências, há também o elemento hipertextual provocado pelo conto “Tantalia”, de Macedônio Fernandez, cuja leitura é o que desintegra o relacionamento das personagens de Júlio e Emília. Até nesse ponto, encontram-se três camadas de *mise-en-abyme* cujas histórias o romance *Bonsai* (2014) faz referência: 1) a história de Gazmurri; 2) a história do falso-romance de Júlio; 3) e o conto “Tantalia”, de Macedônio Fernandez, que, de modo mais amplo, é o que sustenta a colagem de todas as narrativas.

A estrutura de *Bonsai* (2014) consiste, em termos práticos, do uso de uma das categorias propostas por Lucien Dällenbach⁴⁸ para a narrativa em abismo. Entre a reduplicação ao infinito, redução simples e reduplicação apriorística, nos interessa aqui a de *redução simples*. Essa última consiste em “um fragmento que tem uma relação de similaridade com a obra que o inclui” (DÄLLENBACH *apud* PEREZ, 2018, p. 50).⁴⁹ Na obra em análise, existem diferentes fragmentos cuja relação se assimila com a obra de Zambra. Primeiro, quando o narrador apresenta a premissa do romance de Gazmuri:

Digamos que este será meu romance mais pessoal. É bem diferente dos anteriores. Vou resumi-lo um pouco para você: ele fica sabendo que uma namorada de sua juventude morreu. Como faz todas as manhãs, liga o rádio e ouve no obituário o nome da mulher. Dois nomes e dois sobrenomes. Tudo começa assim. (ZAMBRA, 2014a, p. 63).

⁴⁸ Outras duas categorias são apresentadas por Dällenbach, mas que, para análise unívoca do romance *Bonsai*, não é de nosso interesse. De todos os modos, em resumo, as categorias são: a reduplicação ao infinito (fragmento que tem uma relação de similaridade com a obra que o inclui, e que por sua vez inclui um fragmento que tem uma relação de similaridade... e assim por diante) e reduplicação apriorística (fragmento em que se supõe que esteja incluso na obra que o inclui)” (DÄLLENBACH *apud* PEREZ, 2018, p. 50).

⁴⁹ Para saber mais sobre o *mise-en-abyme* em outras narrativas de Zambra, ver Perez (2018).

E, posteriormente, com o falso-romance produzido pelo personagem de Júlio. Júlio, que escreve o seu próprio Bonsai, torna-se referência para si como personagem, porque em seu falso-bonsai a personagem

nunca se esqueceu dela, diz Júlio. Fez a sua vida, teve filhos e tudo o mais, se separou, mas nunca se esqueceu dela. Ela era tradutora, como você, mas de japonês. Eles se conheceram quando estudavam japonês, muitos anos antes. Quando ela morre, ele pensa que a melhor maneira de recordá-la é fazer novamente um bonsai.

E daí vai comprar um?

Não, desta vez ele não compra, ele mesmo o faz. Consegue manuais, consulta especialistas, planta as sementes, fica meio louco. (ZAMBRA, 2014a, p. 70-71).

A premissa realizada por Júlio em seu falso-romance nos leva, outra vez, a uma similaridade com uma obra existente, dessa vez fora do romance: “Tantalia” de Macedônio Fernandez. Além disso, à medida que a premissa do romance empírico de Alejandro Zambra se aproxima do romance que escreve Gazmurri ou do próprio personagem Júlio, que, por sua vez, como dito anteriormente, pode ser um personagem de Julian, outro personagem zambriano.⁵⁰ Todas essas premissas apresentam um fragmento simulacro ao outro.⁵¹

1.9. O narrador

A micronarrativa zambriana brinca com estruturas do gênero romance, escancarando-as para o mundo exterior (VOLPATO, 2013)⁵². Semelhante ao cuidado da árvore em miniatura, é possível aderir à ideia de um texto minimalista⁵³ em que o narrador se apropria de uma intimidade e cumplicidade para narrar a história. O narrador zambriano ordena a história das personagens no *tempo de sua narração*, isto é, o tempo provocado “pela distância entre o momento em que os acontecimentos são narrados e a ocasião em que teriam ocorrido” (SCHÜLER, 2000, p. 49). Desse modo, cumpre-se o objetivo de apresentar uma voz narrativa que narra, no presente, as histórias das personagens de Júlio e Emília.

⁵⁰ Ver apêndice C.

⁵¹ Apesar de nos interessar aqui, apenas pelo *mise-en-abyme* em *Bonsai* (2014), é interessante trazer à vista a questão de seu efeito com uma obra externa do mesmo autor. Em *A vida privada das árvores* (2013) em que o narrador, Júlian, se declara como autor de um romance cujo personagem passa a vida se dedicando a um bonsai, em homenagem ao seu amor de infância, temos uma segunda camada de *mise-en-abyme*, a reduplicação ao infinito.

⁵² Ver (VOLPATO, 2013). Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2013/04/04/zambra-um-escritor-com-espírito-de-botânico.ghtml>. Acesso em: 23 mar. 2020.

⁵³ Faz-se necessário recordar do que foi dito no início deste primeiro capítulo, sobre uma das ramificações da literatura chilena sob a ótica da escrita minimalista, em busca de dar conta do tempo presente.

O tempo narrativo de *Bonsai* (2014) consiste em dois elementos: o da *ação dramática* e *ação épica*. O primeiro decorre do presente, no qual a voz narrativa se utiliza do segundo elemento, o *épico*, para cumprir com sua função de narrar.

O narrador constrói um pacto junto ao seu interlocutor para que ele preencha os segmentos propositadamente lacunosos, que “solicitam a colaboração do leitor a quem fica também o encargo de produzir a ligação entre um enunciado e outro” (SCHÜLER, 2000, p. 30). A voz narrativa trata de responder às perguntas implícitas ao texto cujas respostas são, propriamente, sobre o romance que o leitor está lendo. O narrador precisa que seu narratário seja cúmplice da construção narrativa que ele interfere diretamente.

Observa-se que em *Bonsai* (2014) a voz narrativa tece em um presente dramático uma “contação de histórias”, como se a figura do narrador estivesse apresentando aquelas anedotas ao seu leitor. Ainda que no romance um lugar para voz dramática não é apresentado ao seu leitor, podemos nos apropriar das informações que o próprio narrador nos oferece: o país e cidade de origem das personagens, Santiago do Chile. E a sua ação é narrar uma história sobre o cotidiano de suas personagens, um homem observa a sua planta crescer, um escritor se senta num café e espera algo acontecer e algo interrompe o trânsito de uma cidade movimentada.

Aristóteles observa que a ação dramática (tragédia) se diferencia da ação épica (epopeia) “quanto a extensão: uma esforça-se o mais possível para durar a revolução do Sol ou demorar um pouco mais, enquanto a epopeia não tendo limite de tempo, é diferente neste aspecto.” (ARISTOTELES, 2008, p. 47). Para exemplificar a ação dramática causada pela voz narrativa, podemos citar trechos do romance em que o narrador intercala a sua voz com a voz dos personagens, retrocedendo e retomando as vozes das personagens, fomentando a ideia de que existe uma história dramática ocorrendo dentro da épica.

Naquela mesma noite, Emília mentiu pela primeira vez para Júlio, e a mentira foi a mesma, que tinha lido Marcel Proust. No começo, ela se limitou a concordar: *Eu também li Proust*. Mas logo houve um grande silêncio, que não era um silêncio incômodo, mas expectante, de maneira que Emília precisou completar a história: *Foi no ano passado, não faz muito tempo, levei uns cinco meses, andava atarefada, você sabe, com os trabalhos da faculdade. Mas me propus a ler os sete tomos e a verdade é que esses foram os meses mais importantes da minha vida de leitora*.

Usou esta expressão: *minha vida de leitora*, disse que aqueles haviam sido, sem dúvida, os meses mais importantes da sua vida de leitora. (ZAMBRA, 2014a, p. 20-21. Grifo nosso).

Ao alternar a voz narrativa com as das personagens, o narrador demonstra sua posição de condutor, já que com o sinal de dois pontos passa a voz para o presente narrativo das personagens – “eu também li Proust” – e logo retoma a posse do discurso. Esse jogo discursivo

comporta o limiar das ações temporais dentro da narrativa, colocando em evidência a voz do narrador como alguém que conta uma história⁵⁴ para o seu leitor real.⁵⁵

Ao compreender que a voz narrativa é quem organiza a ação épica das personagens, pode-se pensar no narrador como alguém que está sendo entrevistado, fazendo a sua narração em formas de respostas às perguntas do seu interlocutor. O quadro a seguir apresenta trechos com os quais poderíamos intervir com perguntas onde o narrador nos revela informações:

Quadro 1 – Responsividade na narrativa

INTERLOCUTOR	NARRADOR-RESPONSIVO
Como a história termina?	“No final ela morre e ele fica sozinho, ainda que na verdade ele já tivesse ficado sozinho muitos anos da morte dela, de Emília.” (ZAMBRA, 2014a, p. 10).
Como as personagens se conheceram?	“A primeira noite em que dormiram juntos foi por acaso. Ia ter prova de Sintaxe Espanhola II, matéria que nenhum dos dois dominava, mas como eram jovens e teoricamente estavam dispostos até a estudar Sintaxe Espanhola II na casa das gêmeas Vergara.” (ZAMBRA, 2014a, p. 10).
Como eram os parceiros sexuais das personagens antes de se conhecerem?	“O primeiro namorado de Emília era muito devagar [...]” (ZAMBRA, 2014a, p. 15). “O segundo namorado de Emília era muito branco, [...]” ZAMBRA, 2014a, p. 16) “Seguindo um arraigado costume familiar, a iniciação sexual de Júlio foi acercada, por dez mil pesos, com Isidora, a prima Isidora [...]”ZAMBRA, 2014a, p. 17).
Como se chamava o marido de Anita?	O marido de Anita se chamava Andrés, ou Leonardo. Vamos supor que seu nome era Andrés e não Leonardo. (ZAMBRA, 2014a, p. 44).
Quem é Gazmuri?	Gazmuri não interessa, quem interessa é Júlio. Gazmuri publicou seis ou sete romances que juntos constituem uma série sobre a história chilena recente. Quase ninguém os compreendeu bem, salvo Júlio, talvez, que os leu e releu várias vezes. (ZAMBRA, 2014a, p. 58).

Fonte: ZAMBRA, 2014.

⁵⁴ Em conciliação com a edição do romance, em outras passagens esse procedimento torna-se visível e dialogável. A construção editorial colabora para um possível pacto do narrador com o leitor real, que consegue visualizar essas alternâncias entre a narração em estado de ação dramática do narrador e dos diálogos diretos das personagens. Ver apêndice D.

⁵⁵ A ideia de leitor real, baseia-se na “categoria idealizada pelo autor e pela crítica; como o leitor ideal pode corresponder, afinal, a qualquer leitor real, no sentido em que, para alguns teóricos da estética da recepção, é ideal que o leitor faça uso das suas idiossincrasias e preconceitos culturais quando lê, sendo na verdade impossível não o fazer.” (LEITE, 2009). Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/leitor-real/>. Acesso em: 5 out. 2020.

Em uma das passagens do romance, o interlocutor do narrador se insere na história, expondo a possibilidade de que a ação dramática (entre narrador e interlocutor) esteja acontecendo como uma entrevista. Alguém questiona ao nosso narrador: “como é que Gazmuri e Júlio se encontram?” (ZAMBRA, 2014a, p. 58). Outra vez a responsividade contínua do narrador é reforçada, ao responder com sarcasmo: “Seria excessivo dizer que se encontram” (ZAMBRA, 2014a, p. 58).

Pela observação do tempo, a história que é contada pelo narrador está no nível do *enredo*, o qual o narrador se encarrega de ajustar ou configurar “na unidade orgânica, sistemática, da ação interna à obra” (NUNES, 2013, p. 9). Assim, observa-se o enredo de *Bonsai* (2014) para além do quadro proposto pela voz narrativa, percebe-se que as ações internas da obra se desenvolvem em duas décadas. O narrador propõe a passagem de dez anos da narrativa alternado entre o seu presente e a ação das personagens. Júlio e Emília se conhecem aos 20 anos e até a morte dela, aos 30 anos, passam-se dez anos. Em uma hipótese de leitura⁵⁶ do enredo contado pela voz narrativa, pode-se observar no Quadro 3⁵⁷ qual seria a cronologia dos fatos.⁵⁸

Ainda assim, faz-se necessário ressaltar que a ação épica da narrativa continua e, por isso abdicando-se dessa função, o narrador diz: “quero terminar a história de Júlio, mas a história de Júlio não termina, o problema é esse” (ZAMBRA, 2014a, p. 88). Nas próximas poucas páginas, a voz narrativa resume o fim que leva Júlio, pois a história de Emília “não continuou fazendo anos depois dos trinta, e não porque a partir de então tivesse decidido ir diminuindo a idade, mas porque poucos dias depois de completar trinta anos Emília morreu.” (ZAMBRA, 2014a, p. 14).

A importância de se observar o romance por essas duas perspectivas narrativas se dá pela necessidade de entender quais são as vozes que dialogam dentro do discurso do romance. Tudo é observado a fim de entender o romance em sua estrutura amplificada para uma melhor confecção da dramaturgia.

⁵⁶ A hipótese das datas aqui levantadas está relacionada a data de assinatura do livro, em 25 de abril de 2005, em Santiago, Chile.

⁵⁷ Ver apêndice E.

⁵⁸ Retomando aos dois primeiros capítulos, *Vulto* e *Tantalia*, podemos observar que o curto relacionamento das personagens, ocorre no período em que Júlio tinha por volta de 20 anos quando conheceu e se apaixonou por Emília, que, “oficialmente, [Emília tornou-se] o único amor de sua vida.” (ZAMBRA, 2014a, p. 18). Emília também tinha 20 anos quando conheceu Júlio, concomitante a isso, foi o tempo em que ela e Anita foram morar juntas. A relação amorosa dos personagens, desde que se conheceram na casa das irmãs Vergara, dura por volta de um ano, que foi “um ano especialmente longo, depois do qual Emília foi morar com Anita, sua amiga de infância.” (ZAMBRA, 2014a, p. 26).

CAPÍTULO 2: EXPERIÊNCIA AUTÔNOMA DO LEITOR

Este capítulo propõe duas dramaturgias adaptadas do romance de Alejandro Zambra. Para os exercícios de transcrição/adaptação, foram tomados como base os trabalhos de *Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos* (2016), de José Sanchis Sinisterra, e *Narrativas em cena: Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal)*, de Juarez Guimarães Dias (2015). Ressalta-se, aqui, que a escrita criativa é subjetiva, podendo oferecer diferentes resultados e modelos como produto literário final, mesmo que parta de exercícios objetivos. Ambas as dramaturgias serão posteriormente analisadas a partir dos exercícios criativos ao qual o romance *Bonsai* (2014) foi exposto.

A análise tem como função verificar o efeito de teatralidade a partir dos exercícios que propõe ambos os teóricos. Assim, conciliamos a subjetividade, considerando a bagagem cultural do novo-autor, ao que Dias afirma de antemão: “não há limites neste exercício e cada encenador que se utilizou dessa matéria-prima encontrou um caminho próprio” (DIAS, 2015, p. 71). Contudo, apesar desta abertura para criatividade do novo-autor, as dramaturgias seguem alguns “princípios válidos”⁵⁹ (COMPARATO, 2009, p. 17) para compor e compreender um texto como literatura dramática.

O que segue neste capítulo são duas possíveis leituras do romance zambriano em um novo modelo de mídia, o texto dramático. As dramaturgias a seguir são experimentações ligadas à lógica do efeito experimentalista do sentido, negando, à primeira vista, a definição de um sentido definido (COMPAGNON, 2014, p. 147), dado pelo autor-fonte, Alejandro Zambra.

Sinisterra e Dias, que dão fundamento a esta pesquisa, observam que é preciso dissecar o romance para compreender como é a estrutura interna da narrativa. No quadro a seguir, parte dos exercícios propostos pelos autores, demonstra a estrutura e os pontos-chaves dos acontecimentos do romance zambriano:

⁵⁹ Doc Comparato em seu trabalho *Da criação ao roteiro: teoria e prática* (2009), afirma que na escrita dramática não existem leis, mas existem princípios que devem reger a sua escrita. Para o autor, “os roteiros são redigidos com base em princípios dramáticos, qualidade, exigências, componentes e conteúdos, que não são rígidos ou, melhor dizendo, rigorosos em sua utilização. Eles devem estar presentes *qualitativamente*, mas não *quantitativamente*”. (COMPARATO, 2009, p. 17).

CAPÍTULOS	ASPECTOS DA HISTÓRIA
Capítulo 1 – Vulto	<ol style="list-style-type: none"> 1. Narrador anuncia que Júlio fica sozinho e Emília morre; 2. Júlio e Emília se conhecem; 3. Narrador conta dos namorados de Emília; 4. Narrador conta da virgindade de Júlio; 5. É revelada a primeira mentira do casal;
Capítulo 2 – Tantália	<ol style="list-style-type: none"> 1. Narrador revela o tempo que Júlio e Emília ficaram juntos; 2. Emília foi morar com Anita; 3. Anita e Júlio não se gostam; 4. Narrador revela o hábito do casal de ler em voz alta antes de transar; 5. Eles se deparam com “Tantália” e se sentem desconfortáveis; 6. Recorrem aos clássicos; 7. “Releem” Proust;
Capítulo 3 – Empréstimos	<ol style="list-style-type: none"> 1. Narrador revela que Emília e Anita são amigas há anos; 2. Foram morar juntos aos 20 anos; 3. Anita grávida; 4. Aos 26, Anita tinha 2 filhos, era casada; 5. Emília pega o marido de Anita emprestado; 6. Andrés tenta beijar Emília; 7. Dois anos mais tarde Anita e Andrés se separam; 8. Emília vai para Madrid; 9. Anita visita Emília;
Capítulo 4 – Sobre	<ol style="list-style-type: none"> 1. Gazmuri não interessa, quem interessa é Júlio; 2. Gazmuri procura Júlio para transcrever o romance; 3. Existe um dilema sobre a estética da escrita; 4. Júlio pede conselhos a Gazmuri; 5. Gazmuri resume o seu romance para Júlio — Um cara descobre que o amor da juventude morreu. O romance de Gazmuri começa com o obituário; 6. O narrador revela as atividades de Júlio; 7. Júlio trepa com maria, a suposta vizinha lésbica; 8. Júlio mente dizendo que vai trabalhar com Gazmuri para Maria; 9. Júlio cria a metaficção de bonsai a partir do romance de Gazmuri; 10. Júlio perde o emprego; 11. Maria vai embora para Madrid; 12. Júlio cria seu próprio romance; 13. Júlio vai ao lançamento de Gazmuri, escrito por outra pessoa.

Capítulo 5 – Dois desenhos	<ol style="list-style-type: none"> 1. O narrador narra o fim da história; 2. Júlio faz dois desenhos: Emília/Maria e um bonsai; 3. Júlio resolve vender livros; 4. Compra manuais de bonsai e faz o seu próprio; 5. O narrador anuncia como Emília morre, fala do suicídio, maria vê Emília morta; 6. O narrador retoma os personagens de Anita, Gazmuri e Andrés; 7. O narrador repete que a história de Júlio não termina; 8. Júlio descobre da morte de Emília; 9. Júlio termina em um táxi andando sem direção.
----------------------------	--

2.1. A autonomia da literatura

O romance e a literatura dramática são gêneros literários que possuem elementos que consistem na existência solitária da obra como produto. Os produtos, os textos publicados, são “desgarrados ao mesmo tempo do seu autor e do seu leitor, em sua pureza de objetos autônomos, necessários e essenciais”. (COMPAGNON, 2014, p.138). Os autores, principalmente do gênero romance, adaptaram sua escrita ao modelo de uma pintura ou fotografia, isto é: a palavra estática. Após sua publicação, agora definitiva por edição ou números de livros, o texto literário, agora estático em sua forma, se modifica na experiência do seu leitor.

Se por uma via encontramos teóricos literários que manuseiam os *comentários técnicos* sobre o modelo do objeto literário, por outra via temos os *comentários críticos* no qual são tratados a experiência literária, isto é, a experiência do leitor. O leitor é “a quem é preciso ensinar a ler mais cuidadosamente, a superar suas limitações individuais e culturais.” (COMPAGNON, 2014, p. 140). Assim, a obra que caminha desgarrada do seu autor tem o seu sentido experienciado pelo leitor. O leitor, para Proust (COMPAGNON, 2014, p. 142), é também um escritor que, ao exercer uma leitura, realiza “uma nova tradução de um outro livro anterior”. Assim, para Proust, em “Em tempo redescoberto”, escritura é a tradução de um livro anterior, cujo exercício do escritor é também o de traduzir um livro anterior.

Deste modo, a escrita literária torna-se um ato incompleto e abstrato, que não existe sozinha. O autor, a obra e o leitor são elementos independentes, mas que precisam coexistir. A operação de escrever implica a existência de um leitor dialético, sendo necessário dois agentes: o que escrever e o que ler (COMPAGNON, 2014, p. 143). Assim como alguém que profere um discurso necessita de um ouvinte, um escritor precisa de um leitor.

Compreendendo que a “as normas e os valores do leitor são modificados pela experiência da leitura” (COMPAGNON, 2014, p. 146) e que os exercícios da escrita criativa é subjetiva a cada autor, fornecemos duas dramaturgias que têm como ponto de partida o romance *Bonsai* (2014), de Alejandro Zambra.

2.2. *É a Dramaturgia uma nova mídia?*

É preciso compreender a literatura como um grande cosmos, regido por uma série de leis que definem os gêneros literários. O romance e a dramaturgia são dois destes gêneros que existem separadamente dentro deste cosmos literários, que são compreendidos “como uma mídia esteticamente desenvolvidas” (ELLESTÖM, 2017, p. 51). Cada gênero literário tem a sua própria regência. O romance cumpre uma série de regras para desenvolver-se como tal. Mas, como observado no primeiro capítulo, a sua estrutura contemporânea tem se fragmentado cada vez mais, tornando-se às vezes um texto sem fábula, ou uma narrativa sem ação. A partir disso, surgiu a seguinte questão: e quando romances como *Bonsai* (2014) se deslocam para a dramaturgia, como e quais serão os efeitos dessa nova mídia a partir do conteúdo existente dentro do romance?

Compreendendo o romance como gênero independente, uma mídia, a adaptação dessa mídia literária a outra passa, precisamente, por um processo de intermediário (ELLESTÖM, 2017, p. 51). Assim, Ellestöm observa que se “todas as mídias fossem intrinsecamente diferentes, seria difícil encontrar quaisquer inter-relações; se fossem intrinsecamente semelhantes, da mesma forma seria difícil encontrar algo que já não fosse inter-relacionado.” (ELLESTÖM, 2017, p. 51). Compreende-se que as mídias compartilham características e semelhanças, entretanto ao adaptar o conteúdo de uma mídia à outra o próximo suporte midiático pode não suportar o conteúdo-fonte por completo.

No caso estudado, busca-se encontrar as familiaridades e distinções dos gêneros, do romance e do texto dramático, como suportes midiáticos para um mesmo conteúdo e verificando sua legibilidade no texto teatral. No âmbito histórico, podemos afirmar que teatro sempre se nutriu de materiais narrativos, desde os relatos orais que tem origem no “teatro ocidental, que costumamos situar na Grécia clássica e pré-clássica.” (SINISTERRA, 2016, p. 17), adaptando primeiramente os mitos, que “depois foram configurados de acordo com as pautas próprias do sistema representacional grego” (SINISTERRA, 2016, p. 17).

Para Ellestöm (2017), todas as mídias possuem elementos que podem ser inter-relacionados, assim como para Sinisterra, que afirma que há uma familiaridade entre os gêneros

literários – dramaturgia e romance – e que a confecção do drama a partir de narrativas se constitui a partir de um maior ou menor grau de teatralidade (SINISTERRA, 2016, p. 31).

Segundo Sinisterra (2016), diferentemente das dramaturgias que surgem do imaginário do autor, as “dramaturgias de textos narrativos são a primeira fonte de produto dramático, o fragmento da realidade que queremos explorar, a sensação de que queremos dar forma, não nos pertence” (SINISTERRA, 2016, p. 14), mas sim ao texto-fonte. De tal modo, o novo-autor, autor desta pesquisa, Alexandre Miguel, precisa entender uma série de aspectos acerca do texto-fonte, assim como compreender quais serão suas escolhas na adaptação do texto à cena.

O dramaturgo neste trabalho será denominado como novo-autor, cujo exercício é ser responsável por estabelecer uma conexão entre o texto-fonte e nova proposta textual. Encontrando o seu próprio caminho para efetivação do relato descritivo, o novo-autor realiza um “exercício de edição do texto, que pode variar de diferentes níveis de adaptações ou até uso integral (do texto-fonte) do corpo do texto.” (DIAS, 2015, p. 71). O novo-autor é responsável pela elaboração da dramaturgia como uma nova mídia, observando uma transmutação das vozes dialogadas das personagens, pois compreende-se que o novo-autor “pretende conservar os elementos que caracterizam esse texto, como as narrações, descrições, comentários e reflexões.” (DIAS, 2015, p. 71).

2.3. Dramaturgia Fabular

A seguinte dramaturgia é oriunda dos exercícios propostos por Sinisterra e sua análise está elaborada no capítulo 3.

2.4. *BONSAI*

POR JÚLIO

(Adaptação do romance de Alejandro Zambra. Dramaturgia de Alexandre Miguel)

Personagens:

Narrador

Júlio

Emília

Anita

Andres ou Leonardo

Maria

Os personagens se encontram em um espaço de intimidade. Júlio e Emília tem as suas cenas entre o espaço da casa, do quarto. O espaço da casa da Anita é espaçado, largado. Os personagens desconhecem a si neste espaço. Saltos temporais acontecem na cena. Para passagem do tempo, a iluminação deve indicar o acúmulo dos livros, como se as situações se acumulassem. Os personagens vivem entre o íntimo e o privado. Eles vivenciam a dor e perda.

1 – VULTO

NARRADOR: O fim dessa história devia nos animar, mas não nos anima.

Ela morre. Ele fica sozinho.

EMÍLIA: Supomos: eu sou Emília, ele é Júlio. No final...

JÚLIO: Eu já havia ficado sozinho muitos anos antes da morte de Emília.

NARRADOR: O resto é teatro e acontece assim:

NARRADOR: A primeira noite em que eles dormiram juntos deveria ter sido um grupo de estudos, mas foi uma festa. Primeiro, alguém pediu vodca, depois alguém pediu música com a desculpa de que não conseguia estudar sem música. Nessa noite, Júlio dividiu uma cama com Emília porque não tinha espaço. Reprovaram na prova. Repetiram os estudos, só que desta vez Júlio não precisava dividir a cama com Emília, mas o fez. Preferiu dormir com Emília a uma das anfitriãs.

JÚLIO: Eu também li Proust. Não foi a leitura mais importante da minha vida como foi para você, mas foi uma leitura importante. Li num verão.

*60

⁶⁰ Podem ser silêncios.

NARRADOR: Descobriram afinidades naquela noite. Inúmeras. Emotivas, reais, físicas, carnis, afinidades também mentirosas. Nenhum deles haviam lido Proust.

*

NARRADOR: Naquela época, em que Emília ainda era viva, ela confessou à Anita, sua melhor amiga...

EMÍLIA: Não farei amor com mais ninguém, daqui para frente é fuder ou foder, e trepar. Como os espanhóis.

NARRADOR: ... como os espanhóis. Ela comentou. Mas Emília não conhecia a Espanha. Anos mais tarde viria a conhecer. É onde ela morre.

*

NARRADOR: Os namorados de Emília não são dignos de menções, mas é importante ressaltar que entre o primeiro e Júlio foram três. Júlio o quarto. Entre o terceiro o Júlio, houve fudas casuais. Mais tarde, na Espanha, Emília teria outras relações.

*

ANITA: Então, você transou com ele?

EMÍLIA: Transei, mas foi diferente. Júlio é diferente. Leu Proust.

ANITA: Você define seus parceiros pelo seu gosto literário? Você se lembra da lentidão do seu primeiro? Você começou a namorar com ele quando tinha quinze anos, agora fez vinte e ele ainda continua tendo quinze. Depois, veio aquele estrangeiro branquelo e o fiasco da primeira vez. Júlio será um desastre para você, como outros foram.

*

NARRADOR: O primeiro de Emília, o que nunca deixa de ter quinze anos, mesmo anos depois, continua tendo quinze e Emília sempre terá trinta, e não porque deixou de contar os seus aniversários, mas porque deixou de fazê-los. Morreu. De Júlio, posso dizer que as experiências foram poucas. Seguiu à risca a *tradição* familiar até os dezoitos. A prima Isadora, que não era de fato prima, mas disso ele veio saber anos mais tarde. O sucesso homossexual de Júlio só veio quando entrou para a faculdade. Poucas parceiras até chega à Emília.

*

JÚLIO: Eu também li Proust. Não foi a leitura mais importante da minha vida como foi para você, mas foi uma leitura importante. Li num verão.

*

NARRADOR: Nessa história houve mais omissões que mentiras, e menos omissões que verdades. Dessas verdades que são chamadas de absolutas e que costumam ser incômodas. Com o tempo, que não foi muito, mas o bastante, trocaram confidências sobre seus desejos e aspirações mais íntimas, seus sentimentos desmedidos.

2 – TANTÁLIA

[A VOZ EM OFF DE JÚLIO LÊ UM POEMA DE RUBÉN DARIO, QUE PODE SER SELECIONADO PELO ENCENADOR. JÚLIO e EMÍLIA: [RECITAM POEMA]

*

ANITA: Você mudou a minha amiga.
JÚLIO: E você foi sempre assim?
ANITA: Assim como?
JÚLIO: Do jeito que você é.
EMÍLIA: *Anita*, qual o sentido de ficar com alguém se essa pessoa não muda a sua vida? A vida só tem sentido quando a gente encontra alguém que nos mude, que nos destrua.

NARRADOR: Anos mais tarde, Emília morre.

*

JÚLIO: Você gosta de Borges?
EMÍLIA: Duvidosamente, sim, mas não é meu escritor argentino favorito.
JÚLIO: Encontrei a antologia de contos fantásticos. Escolhe uma página.
EMÍLIA: Leia esse...
NARRADOR: É aqui que o fim começa.

[JÚLIO E EMÍLIA CITAM O RESUMO DO CONTO]

JÚLIO e EMÍLIA:

“Tantália” é a história de um casal que decide comprar uma plantinha para conservá-la como símbolo do amor que os une. Percebem, tardiamente, que se a plantinha morrer, morrerá com ela o amor que os une. E como o amor que os une é imenso e por nenhum do motivo estão dispostos a sacrificá-lo, decidem fazer a plantinha se perder entre uma multidão de plantas idênticas. Depois ficam inconsoláveis, infelizes por saber que nunca mais poderão encontrá-la.

*

EMÍLIA: Não gosto mais de Macedônio Fernandez, antes ele era o meu escritor argentino favorito.
JÚLIO: Eu também não. Antes eu me divertia, gostava muito dele, mas agora não. Macedônio não.
EMÍLIA: É absurdo, como um sonho.
JÚLIO: É que é um sonho?

EMÍLIA: É uma idiotice.

JÚLIO: Não entendo você.

EMÍLIA: Nada, é que é um absurdo.

*

NARRADOR: Naquela noite, eles não treparam nem foderam.

Nas noites que seguiram, eles não transaram. Liam, mas não transavam. A história de Júlio e Emília havia terminado, mas por insistência dos jovens, que não confiam nos narradores, insistiram um pouco mais. Continuaram. Primeiro, tentaram com *Cem Anos de Solidão*, depois com Cortázar, Galeano, Manuel Puig e outros clássicos.

Tentaram, no fim, ler *Em busca do tempo perdido* de Proust, mas também não deu em nada. Fingiam demência nas passagens interessantes, como se já tivessem passado a vista por ali em outro momento de suas vidas. Mas a mentira sem mantinha. Júlio, que ainda vive, continua mentindo.

JÚLIO: É um desses livros que vamos reler sempre.

EMÍLIA: Marca a página, vamos trepar.

*

NARRADOR: Cito, por coincidência ou para efeito do drama, a passagem na qual pararam diz o seguinte: “Não é porque se sabe de uma coisa que se pode impedi-la; mas temos pelo menos as coisas que averiguamos, se não entre as mãos, ao menos no pensamento, e ali estão à nossa disposição o que nos inspira a ilusão de exercer sobre elas uma espécie de domínio.”

*

A história de Júlio e Emília termina. Ou continua. Ou não. Continua, mas não termina. A história de Júlio e Emília continua, mas não prossegue. A de Emília, vai terminar alguns anos mais tarde com a sua morte. Júlio e outros personagens não morrem, não morrerão, mas continuam, mesmo não prosseguindo. Emília também decide não prosseguir anos mais tarde, mas isso não importa agora. Primeiro, é importante dizer: Eles sexualizavam poemas e romances, que já era por si só fantasioso demais. A literatura para Júlio e Emília era como a plantinha para o casal de *Tantália*. Entre cobertas e cigarros eles trepavam, porque, segundo Emília, não era aceitável a consciência de ter um relacionamento. A jornada erótica dos nossos personagens continua, mas não prossegue.

*

3 – EMPRÉSTIMOS

NARRADOR: ... assim Emília prossegue.

EMÍLIA: Anita, preciso do seu marido emprestado. Disse lá na escola que era casada. Vai ser só por uma noite.

ANITA: Desde que você me devolva ele.

*

[EMÍLIA ESTÁ COM ANDRES OU LEONARDO. ANDRES OU LEONARDO É UM PERSONAGEM COM VOZ EM OFF]

~~**ANDRÉS OU LEONARADO:** Você sabe por que rum com Coca Cola se chama cuba livre?~~

EMÍLIA: Não.

~~**ANDRÉS OU LEONARADO:** Não sabe mesmo? Está na cara: o rum é Cuba e a Coca Cola é os Estados Unidos. A liberdade, sacou?~~

EMÍLIA: Eu conhecia outra história.

*

NARRADOR: Essa história poderia ser sobre Anita e Emília, porque dura mais que a história de Emília e Júlio. Sempre foram, e desde pequenas emprestavam coisas umas às outras. Primeiro, Timote, o urso de pelúcia. Anita perdeu a virgindade em cima dele. Depois Emília pegou um vestido florido, que sujou de molho e nunca devolveu à amiga, assim como o marido. Emília, em si, não roubou o marido de Anita.

*

~~**ANDRÉS OU LEONARADO:** O pessoal é simpático e você está linda com esse vestido.~~

EMÍLIA: E você está bêbado.

~~**ANDRÉS OU LEONARADO:** Ainda é cedo, posso subir para seu apartamento se você quiser.~~

EMÍLIA: Você é casado com a minha melhor amiga.

ESPOSO DE ANITA: Você queria um marido emprestado, não é para isso que servem os maridos? Foder com as amigas de suas esposas?

ESPOSO DE ANITA: Você é louca? O que eu vou dizer a Anita?

~~**ANDRÉS OU LEONARADO:** O pessoal é simpático e você está linda com esse vestido.~~

~~**ANDRÉS OU LEONARADO:** Ainda é cedo, posso subir para seu apartamento se você quiser.~~

*

NARRADOR: E foi assim que Emília partiu para Espanha. Anita nunca soube o que aconteceu naquela noite, mas conseguia imaginar. Ela já tinha dois filhos com ele e, a fim de seguir seus sonhos, pediu o divórcio, que na medida do possível, foi amigável. Mas Anita é personagem secundária, ela não importa, o que importa é o que Emília foi para Madrid. Anos mais tarde Anita foi procurar Emília em Madrid, e a primeira coisa que disse foi:

ANITA: Você está usando roupa preta de novo.

EMÍLIA: Mas não foi a primeira coisa que ela pensou. Primeiro, ela pensou que eu estava feia, deprimida, que parecia uma viciada. Anita me fitou de cabo a rabo e, no fim, com desdém, e o que seguiu foi exatamente isso:

[CONVERSA CONTINUA]

ANITA: Você está usando roupa preta de novo.

EMÍLIA: E você continua exatamente igual. Ainda casada? Não mudou nada, está exatamente do jeito que você é. E eu continuo sendo do avesso, sempre ao contrário de você, por que fomos amigas por tanto tempo?

NARRADOR: O resto da história vocês já sabem.

4: SOBRAS

NARRADOR: Em tese, eu também não interessava para a história.

Eu sou Gazmurri, o narrador dessa história. É aqui, neste palco, em que acontece uma cena importante para a peça. Seria ousado da minha parte, como narrador, dizer que eu e Júlio nos encontramos, mas para a história é importante colocar em colisão esse personagem com o seu autor.

*

JÚLIO: Você escreve à mão? Ninguém escreve à mão hoje em dia. Hoje em dia quase sempre escrevemos no computador.

NARRADOR/GAZMURRI: Então, vocês jovens não sabem do que estou falando, não conhecem a pulsão. Há uma pulsão quando você escreve no papel, um ruído do lápis. Um curioso equilíbrio entre o cotovelo, a mão e o lápis.

NARRADOR/GAZMURRI: Mas para essa história acontecer eu precisava que você soubesse que eu precisava de alguém para transcrever a minha nova dramaturgia. Você escreve peças, dessas de cenas curtas, de quinze que estão na moda?

JÚLIO: Não. O senhor me aconselha a escrever esses romances que estão na moda?

NARRADOR/GAZMURRI: Olhe só as perguntas que você faz. Não estou aconselhando você. Não dou nenhum conselho a ninguém. Você acha que eu marquei esse encontro por quê?

JÚLIO: Apesar de sua delicadeza, Gazmurri, você tem suas próprias conspirações literárias, políticas, e até chega a dizer algo interessante.

NARRADOR/GAZMURRI: É preciso ter cuidado com vocês jovens, os maquiadores de mortos. Tenho certeza de que você, jovem escritor, gostaria de me maquiarem. Os jovens como você se aproximam dos velhos porque gostam que sejamos velhos. Ser jovem é uma desvantagem, não uma qualidade. Você deveria saber disso. Quando eu era jovem eu me sentia em desvantagem, e agora também. Ser velho também é uma desvantagem, porque nós, os velhos, somos frágeis e não precisamos só dos agrados dos jovens, precisamos, no fundo, de seu sangue. Um velho precisa de muito sangue, escreva ou não romances. E você tem muito sangue. Talvez a única coisa que tenha me sobrado, pensando agora, seja sangue.

JÚLIO: De todo modo, quero saber, o que acontece aqui?

NARRADOR/GAZMURI: Nessa esquina acontece algo muito importante para o romance que você vai transcrever. No final do romance, justamente nesta esquina, uma coisa importante acontece.

JÚLIO: O quê?

NARRADOR/GAZMURI: Você já vai descobrir.

*

NARRADOR/GAZMURI: A verdade é que Júlio não transcrever a dramaturgia. Então ele nunca soube o que aconteceu com o seu personagem, mas ele é o personagem principal, e por isso mentiu para Maria, a sua vizinha lésbica. Júlio trepou com ela alguns meses antes dela também ir embora para Madrid. Maria também é uma personagem secundária nessa peça, e antes que ela vá para Madrid, Júlio também mente para ela.

*

JÚLIO: Gazmurri me contratou para a transcrição.

NARRADOR: Mentira.

MARIA: ~~E do que se trata?~~

JÚLIO: É o romance mais pessoal dele, diferente dos anteriores. Em resumo, ele disse que o personagem está numa esquina e escuta pelo rádio que a sua grande paixão morreu. E assim começa tudo.

MARIA: ~~Tudo o que?~~

JÚLIO: Tudo.

MARIA: ~~E o que acontece?~~

JÚLIO: Nada, o de sempre, tudo vai para o saco. Mas acho que Gazmuri ainda não sabe como vai chamar, ele quer que a gente discuta isso.

MARIA: ~~Mas pelo menos agora você já sabe do que se trata.~~

JÚLIO: Sim, um homem fica sabendo pelo rádio que um amor de sua juventude morreu. Aí começa tudo.

MARIA: ~~Isso você já disse.~~

JÚLIO: Ele nunca a esqueceu, foi seu grande amor. Quando eles eram jovens, cuidavam de uma plantinha como um símbolo do seu amor.

MARIA: Uma plantinha?

JÚLIO: Sim, um bonsai. Decidem comprar um bonsai para simbolizar o amor imenso deles, mas percebem que tudo vai para o saco se a planta morrer, mas o

amor deles acaba antes que a planta morra. Mas ele nunca se esqueceu dela, parece que ela foi para Madrid, fez a sua vida, teve filhos e um dia descobre que ela morreu. E para prestar uma homenagem decide fazer o seu próprio bonsai.

*

NARRADOR: Júlio mente. Júlio mente porque não consegue dizer a verdade. Ele não conseguiu o emprego com Gazmurri e decide fazer a sua fragmentada dramaturgia. Maria parte semanas depois para Espanha. Júlio volta a ficar sozinho e Emília já morreu. O que vem a seguir parece algo idílico. A história dele continua, mas não prossegue, diferente da história de Emília, que já está morta. Maria também havia partido para Madrid. Digo isso, porque todas as mulheres da vida de Júlio partem para Madrid. Ele só descobriu que Emília foi para Madrid anos depois, quando se encontrou com Anita por acaso. Com aquela Anita, naquela mesma esquina que teve aquela conversa comigo, com Gazmurri. Ele adotou o costume de passar por lá e parecia inspirado pelo local. Ia até lá para escrever o seu falso drama.

JÚLIO: Nesse café, o personagem teve várias reuniões imaginárias com o autor. Pela manhã voltava ao café com cadernos colón borrados e passava a tarde em casa transcrevendo no computador, como se essa grande farsa fosse uma verdade para a sua vizinha, ainda que ele dissesse que a história lhe parecia um pouco estranha.

[VOZ EM OFF]

“Querida Maria, Gazmurri e eu terminamos o romance. Descobri qual a homenagem que o personagem dele faz. Assim como ela, ele também fez sua vida, teve filhos, ensinou literatura. Quando ela morre, anos mais tarde do fim do romance deles, ele pensa que melhor maneira de recordá-la é fazer o próprio bonsai e, ao invés de comprar um, consegue uns manuais baratos nas feiras de livro e faz o seu próprio bonsai. Sei que parece uma história estranha, mas é o que acontece. Certamente está mais bem escrita do que esse péssimo resumo que fiz para você.

PS: Ele resolveu mudar o título, agora o romance de chama Sobras. Eu preferia Bonsai.

Saudades,

J.

5 – BONSAI

JÚLIO: Maria vê o corpo de uma garota morta nos trilhos do trem de Madrid. Gazmuri, a pessoa quem escreve essa história, vai ao médico, descobre que está velho, mas que não está morrendo. Ele encontra Andres ou Leonardo lá. Andres ou Leonardo desaparece nessa história. Gazmuri agora é Júlio. Ele está em palco, narrando os eventos do seu novo drama para o público. Enquanto os atores trocam do lugar...

NARRADOR: ...Anita encontra Júlio, que agora é Gazmuri, e diz:

ANITA: Eu soube hoje pela manhã. Suicidou-se. O que achei engraçado.

JÚLIO: Júlio se lembra de Maria, que está em Madrid.

NARRADOR: Júlio pensa, eu penso e digo: “Isso é era comum por lá.”

Observo os meus livros e encontro o guia de fazer bonsais, com cuidado memorizo a definição que me aparece:

“Um bonsai é uma réplica artística de uma árvore em miniatura. Consta de dois elementos: a árvore e o recipiente. Os dois elementos têm de estar em harmonia e a seleção do vaso apropriado para uma árvore é, por si só, quase uma forma de arte. A planta pode ser uma trepadeira, um arbusto ou uma árvore. O recipiente é normalmente um vaso ou um bloco de rocha interessante. Um bonsai nunca é chamado de árvore bonsai. A palavra já inclui o elemento vivo. Uma vez fora do vaso, a árvore deixa de ser um bonsai.”

JÚLIO: Júlio pensa em *Tantália*, no conto do escritor argentino, do casal que faz uma plantinha para simbolizar o seu amor. Júlio lembra de Emília. Acredita que essa dramaturgia é sua plantinha, porque ele nunca se esqueceu de Emília.

2.5. Performativa-Narrativa

A seguinte dramaturgia é oriunda dos exercícios propostos por Guimarães Dias e será analisada no capítulo 3.



BONSAI

~~Alejandro Zambra~~
Alexandre
Miguel

Personagens :

Júlio

Emília

Anita

~~Andres ou Leonardo~~

Andres ou Leonardo

~~Gazmuri~~

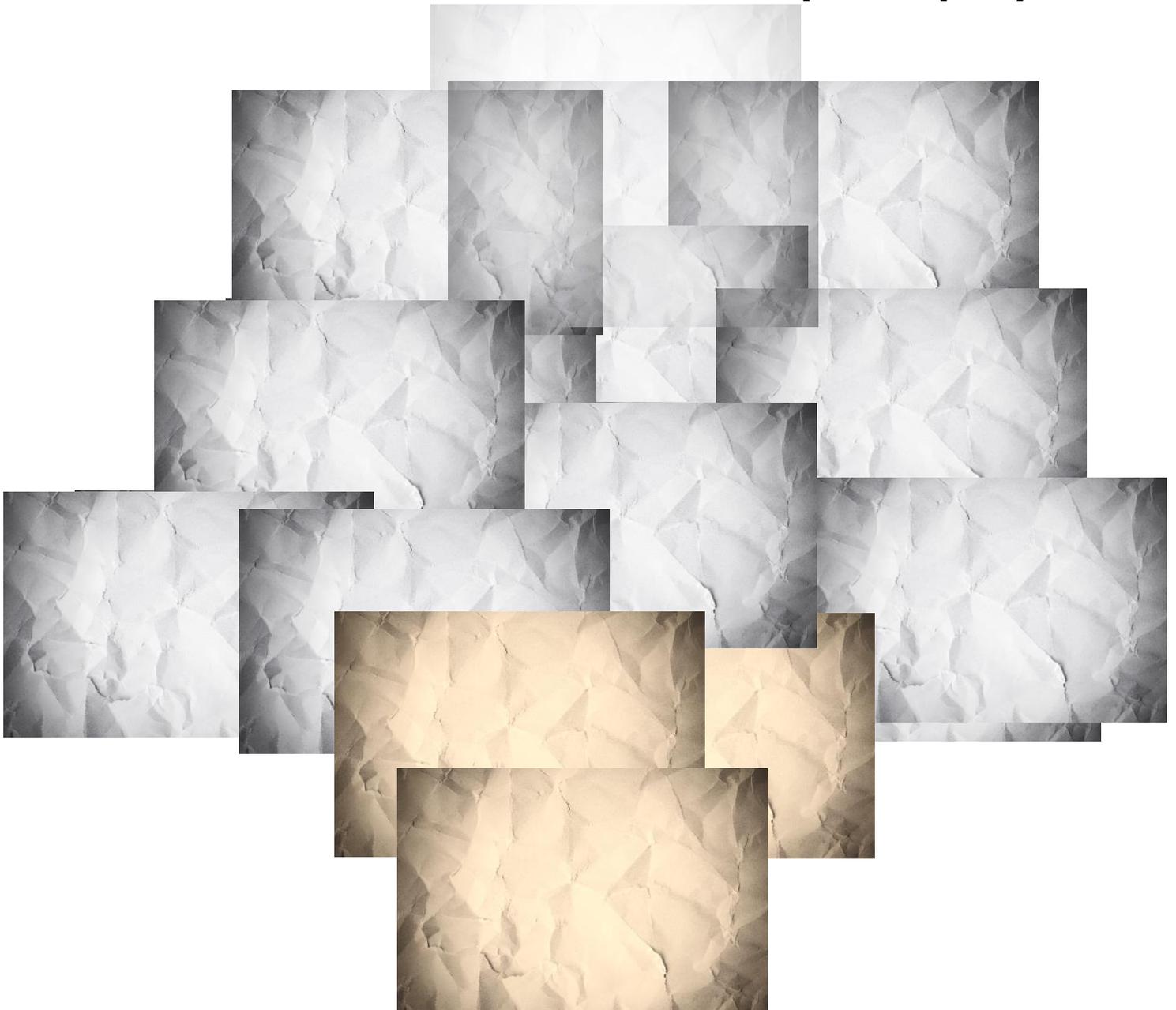
~~Maria~~

Gazmuri

Maria

O CENÁRIO:

- Um painel de folhas brancas com rascunhos de desenhos.
- Podem ser projetadas algumas cenas nesse painel.
- Um microfone à frente, do lado direito. Pilhas de livros espalhados pelo palco.





VULTO

[Júlio, à frente do palco, fala. Ao terminar, as luzes se acendem e Emília entra por entre o público].

JÚLIO: Muitos anos antes dela morrer, eu já havia ficado só. Digamos que ela se chama ou se chamava Emília e que eu me chamo Júlio. Essa história é sobre mim, mas também sobre Emília. Júlio e Emília. No fim, Emília vai morrer e eu, Júlio, não morrerrei. O resto é teatro:

EMÍLIA: Eu não consigo estudar para sintaxe sem um copo de vodca na mão.

[Emília oferece bebida a um espectador]

alguém mais estuda com música aqui?

[Pergunta a um espectador - se alguém responde que sim, Emília pede para colocarem uma música]

Alguém coloca uma música, por favor?

[Júlio começa a falar por cima da música]

JÚLIO: Essa foi a primeira noite em que dormimos juntos, o que era para ser um grupo pequeno de estudos na casa das gêmeas, se tornou bem numeroso. Primeiro alguém pediu vodca,

EMÍLIA: Eu não consigo estudar para sintaxe sem um copo de vodca na mão.

JÚLIO: ... depois alguém pediu uma música, e as três da manhã, completamente bêbados, eu dividia uma cama com Emília. Eu preferiria uma das gêmeas, mas resignei-me a dividir a pequena cama com ela.

[Deitados juntos]

JÚLIO: Você faz muitas perguntas nas aulas, não gosto disso.

EMÍLIA: Me aborrece que você falta nas aulas e ainda consegue ser aprovado ou passar de ano.

[Simula-se o passar de uma noite]

JÚLIO: Reprovamos no primeiro exame. Retomamos o grupo de estudo, a vodca, a música e, naquela segunda noite, deitei-me em Emília.

EMÍLIA: Eu não consigo estudar para sintaxe sem um copo de vodca na mão.

[Emília oferece bebida a um espectador]

Alguém mais estuda com música aqui? Alguém coloca uma música, por favor?

JÚLIO: Descobrimos as afinidades emotivas que, com um pouco de vontade, qualquer casal é capaz de descobrir. Descobri, por exemplo, que Emília há pouco tempo havia decidido apenas *follar*, *tregar*, como dizem os espanhóis.

EMÍLIA: Esse é um problema dos jovens de hoje em dia: aqui no Brasil, se você não faz amor, só pode foder ou fuder, mas eu não gostaria de fuder ou foder com você, eu preferiria que nós trepássemos, como na Espanha.

[Para o público]

JÚLIO: Anos mais tarde, Emília viria conhecer Espanha, lá ela treparia bastante, não comigo, mas com Javier, Angel

Garcia, Julian, e até com a colega de quarto dela, Karol. Mas nessa segunda noite com ela, me tornei o que as mães, com hipocrisia dizem, "o seu segundo homem".

[Eles se separam. Emília vai para o outro lado do palco.]

OS NAMORADOS DE EMÍLIA

[Nas folhas brancas, os atores desenhem os outros personagens. Um microfone com isolado no palco dá voz aos personagens.]

ANITA: Esse espaço é para os personagens que não importam. Não que Emília não importe, Emília importa, quem não importa sou eu ou os namorados de Emília. Os namorados-que-não-importam por lista são:

1. O primeiro, muito devagar, mas que tinha muita autenticidade em sua lentidão. Ele cometeu erros e quase sempre soube corrigi-los. Mas há erros impossíveis de corrigir, e o lerdo, o primeiro, cometeu um ou dois desses erros imperdoáveis. Não vale a pena mencioná-los. Emília e o primeiro tinham quinze anos quando começaram a sair, mas então Emília completou dezesseis, dezessete e muitos anos enquanto o primeiro ainda tinha quinze. Ele continuou tendo quinze. Até os trinta anos dela, pois depois dos trinta, Emília não continuou fazendo aniversários. Não porque parou de contar, ou porque a partir de então tivesse decidido ir diminuindo a idade, mas porque, poucos dias depois de completar trinta anos, ela morreu, e então não fez mais aniversários porque começou a estar morta.

2. O segundo namorado de Emília era muito branco. Com ele, Emília teve a fase de descobrir as trilhas, o passeio de

bicicleta, a corrida e o iogurte. Foi, especialmente, uma fase de muitos iogurtes, e isso para Emília foi importante, porque nessa época, ela se entregou à famosa bebida chilena, pisco. Ela e o segundo branquelo nunca chegaram a transar, porque ele era muito branco e isso a deixava desconfiada. Embora ela mesma fosse muito branca.

3. O terceiro era um doente. Uma relação fadada ao fracasso, mas que mesmo assim ela insistiu. Ficaram juntos um ano e meio. O primeiro parceiro sexual da vida dela. Aos dezoito dela, aos vinte e dois dele.

3.1
3.2
3.3
3...

Entre o terceiro e o Júlio, houve muitos desses de uma noite. Se eu tivesse que contar, diria que o quarto foi o Júlio.

A TRADIÇÃO DE JÚLIO

JÚLIO: A minha história é cheia de personagens-que-não-importam, e sobre elas não tem ninguém para contar. Então, digo de mim mesmo sobre a tradição familiar que me custou um pouco mais de 80 reais durante anos.

Prima Izidora, que não era, não é e nunca será prima de verdade, mas todos os homens da minha família a tinham conhecido [?]. Foi minha prima até os meus dezoitos. Fiquei viciado na prima. Minhas experiências sociossexuais com mulheres da minha idade só aconteceram aos vinte anos. Izidora foi vício e deixá-la foi tão difícil quanto é deixar de fumar ou de apostar em cavalos. Me considerava livre desse vício quando conheci

Emília, que competiu com a sua rival logo naquela segunda noite.

A MENTIRA

[Trocam confissões]

[Com uma voz impostora, fingindo intimidade para Emília]

JÚLIO: Sim, eu li Proust, aos dezessete anos, num verão, em Quintero. Me tranquei na casa dos meus avós e li os sete tomos de *Em Busca do Tempo Perdido*.

[Com limitação em concordar]:

EMÍLIA: Eu também li Proust

[silêncio]

Foi no ano passado, mas não faz muito tempo, levei uns cinco meses, andava atarefada, você sabe, com os trabalhos da faculdade. Mas me propus a ler os sete tomos e a verdade é que esses foram os meses mais importantes da minha vida de leitora.

[Para o público]

JÚLIO: Menti. Essa foi a primeira mentira que eu contei a ela. Eu não costumava mentir sobre as minhas leituras, mas naquela segunda noite, na casa das gêmeas, sabíamos que algo estava começando. Anos mais tarde, descobri que Emília também mentiu. Nesse drama há mais omissões que mentiras, e menos omissões que verdades, dessas verdades que são chamadas de absolutas e que costumam ser incômodas. Com o tempo, o pouco que tivemos juntos,

trocamos confidências, desejos e aspirações intimistas, sentimentos desmedidos da breve e exagerada vida de Emília. Eu confiei a ela assuntos que só o meu psicólogo deveria saber. E Emília me converteu numa espécie de cúmplice de suas decisões que tomou durante aquele tempo.

[Em tom de confissão]:

EMÍLIA: Eu odeio a minha mãe.

JÚLIO: Sim, você está certa, não há outra decisão possível, eu teria feito o mesmo, odiaria a minha mãe.

[Anita começa a falar no microfone.]

ANITA: Júlio segue sendo um personagem-que-importa, enquanto eu sigo sendo uma personagem-que-não-importa, o que importa é vocês saberem que: esse drama é ficção. E segue assim:

Essa relação está infestada de verdades, de revelações íntimas que rapidamente foram estabelecidas por uma cumplicidade que eles quiseram entender como definitiva. Essa é uma história leve que se torna pesada.

[Silêncio]

[Sem simpatizar com Júlio]:

ANITA: Você mudou a minha amiga. Ela não era assim.

JÚLIO: E você sempre foi assim?

ANITA: Assim como?

JÚLIO: Assim, do jeito que você é.

[Intervindo, conciliadora e compreensiva]:

EMÍLIA: Anita, qual o sentido de ficar com alguém se essa pessoa não muda a sua vida?

[Olhando para Júlio]

A vida só tem sentido se a
gente encontra alguém que a
mude, que a destrua.

[Anita olhou com um olhar suspeito para Emília.

Não discute
nem contradiz.]



VULTO

[Voz de Júlio em off lendo uma poesia do Ruben Dario. O poema pode ser de escolha do encenador. São projetadas imagens de Emília dramatizando e banalizando o poema até transformá-lo num verdadeiro poema sexual. Emília transforma o tom do poema em um tom sexual, com gritos e orgasmos. A voz em off vai repetindo o poema enquanto aumenta a velocidade da leitura. Júlio vai até o microfone enquanto a repetição ainda acontece e diz, numa voz baixa, ruidosa]:

JÚLIO: Nossas extravagâncias não eram apenas sexuais nem emocionais, mas também, digamos, literárias. Um dia, li um poema que Emília dramatizou até chegar ao orgasmo. Desde então, virou um hábito: ler em voz alta, em voz baixa, antes de trepar. Mas um dia, por bem ou por mal, encontramos a Antologia de Literatura Fantástica e depois do gozo de muitas leituras, encontramos "Tantália"

[A repetição do poema cessa e as imagens na projeção para. Emília está no centro do palco com a antologia na mão. Júlio se vira para a Emília. Ela lê]

EMÍLIA:

"Tantália" é a história de um casal que decide comprar uma plantinha para conservá-la como símbolo do amor que os une.

Percebem, tardiamente, que se a plantinha morrer, morrerá com ela o amor que os une. E como o amor que os une é imenso e por nenhum motivo estão dispostos a

sacrificá-los, decidem fazer a plantinha se perder entre uma multidão de plantinhas idênticas. Depois ficam inconsoláveis, infelizes por saber que nunca mais poderão encontrá-la.

[Emília arranca a página do livro e a mistura com as outras centenas de páginas jogadas.]

[Emília procura a página perdida, enquanto Júlio volta a narrar]

JÚLIO: Ela e ele, os personagens de "Tantália", de Macedônio Fernandes, tiveram e perderam uma plantinha do amor. Eu e Emília, que não somos exatamente personagens, embora fosse conveniente pensar-nos como personagens - ficamos vários meses lendo antes de trepar: é agradável, é bonito, penso agora, ler e comentar o que leram poucos antes de trepar. É como fazer ginástica. Mas nesse dia, nós, Júlio e Emília, percebemos que tudo foi diferente.

[Júlio se aproxima de Emília procurando a página]

[Com timidez inexplicável, acariciando o queixo de Júlio.]

EMÍLIA: Não gosto mais de Macedônio Fernandes.

JÚLIO: Eu também não. Antes eu me divertia com ele, gostava muito de seus escritos, mas agora não, Macedônio não.

EMÍLIA: É um absurdo, como um sonho.

JÚLIO: É que é um sonho.

EMÍLIA: É uma idiotice

JÚLIO: Não entendo você

EMÍLIA: Nada, é que é absurdo.

[As luzes se apagam. Apenas a silhueta, um vulto continua procurando as páginas no chão]

OS CLÁSSICOS SALVAM

ANITA: **[No microfone]** Para resumir: aquela deveria ter sido a última vez que eles transaram, apesar das minhas inúmeras queixas com Emília e o desconforto do conto de Macedônio. Talvez, para amenizar a decepção, ou simplesmente para mudar de assunto, desde então recorreram exclusivamente aos clássicos.

[Emília e Júlio cruzam o palco lendo trechos de romances]

EMÍLIA: Meus amigos são como Charles e Emma de Madame Bovary.

JÚLIO: Nossa trepada é igual a de Emma, que trepava bem no século XIX, imagina nas condições atuais do país.

[Ambos leem diversas citações, como se tentassem ler outros livros depois do conto "Tantália".]

ANITA: Mas foi com Proust.

JÚLIO: Só agora entendo o que realmente é sentir a leitura de Proust.

[Emília assente, como se fosse verdade]

EMÍLIA: É um desses livros que mesmo depois de lidos a gente considera pendente.

JÚLIO: É um desses livros que vamos reler para sempre.

ANITA: Mentem. Fadados ao fim, param a leitura na página 372. Talvez seja excessivo, mas possível relacionar o fragmento que pararam com a história deles:

[Citando Proust.]

"Não é porque se sabe de uma coisa que se pode impedi-la; mas temos pelo menos as coisas que averiguamos, se não entre as mãos, ao menos no pensamento, e ali estão à nossa disposição, o que nos importa a ilusão de exercer sobre elas uma espécie de domínio."

É excessivo talvez, porque ainda restam fragmentos nessa dramaturgia, porque essa história continua. Ou não. A história de Júlio e Emília continua, mas não prossegue. Vai terminar alguns anos mais tarde, com a morte de Emília e Júlio, que não morre, que não morrerá, continua, mas não decide prosseguir.



EMÍLIA PEGA ANDRES Leonardo OU LEONARDO—Andres EMPRESTADO

[Enquanto o início da cena acontece, Emília e Anita ficam passando itens variados como brinquedos, roupas, livros, revistas, discos e repetindo a frase "Me empresta", ou "Vamos sempre emprestar tudo uma à outra". Enquanto a movimentação continua acontecendo, Emília fala]

EMÍLIA: Você, Anita, aceita Andres ou Leonardo, um personagem-que-não-importa, como o seu legítimo esposo?

ANITA: Aceito.

ANDRÉS OU LEONARADO: Aceito.

ANITA: Nessa história, cheia de suposições, vamos supor que eu estava acordada e Andres meio dormido e as duas meninas dormindo. Vamos supor que eram quase onze da noite e que a chegada de Emília foi inesperada. — *interfone toca* —

EMÍLIA: Anita, sou eu, Emília. Desculpa a hora, preciso de um favor seu.

ANITA: Com pouco uísque em casa, Andres ou Leonardo teve que correr num quiosque para comprar bebida e pacotes de batatas.

[Andres volta com bebida e pacotes de batatas]

ANITA: Por que você não trouxe um pacote grande?

ANDRÉS OU LEONARADO: Porque não tinha pacote grande.

ANITA: E você não pensou, por exemplo, em trazer cinco pacotes pequenos?

ANDRÉS OU LEONARADO: Não tinha cinco pacotes pequenos. Só três.

[Enquanto Anita e Andres discutem, Emília se concentra na árvore bonsai que constitui parte do cenário. Ela tenta fugir da ideia de que talvez não tivesse sido uma boa ideia chegar ali a essa hora.]

[Se levantando para ir embora]

EMÍLIA: Talvez não tivesse sido uma boa ideia chegar aqui a essa hora, vim porque era urgente.

Disse lá escola que era casada para conseguir o trabalho de professora. Depois de tantas camisetas e discos e livros e até sutiãs como enchimento, não seria tão grave se você me emprestasse seu marido, seria?

ANITA: Ele podia perfeitamente se fazer passar pelo Miguel. Inconveniente algum, posso te emprestar, desde que você me devolva ele.

EMÍLIA: Pode ter certeza disso.

[Emília e Anita caem na risada até ficarem desconfortáveis. Andres ou Leonardo tenta capturar os últimos pedaços de batata frita no pacote. Anita sai de cena. Ficam Andres ou Leonardo e Emília dançando próximos, gargalhando, românticos e com o tempo a dança vai ficando agressiva até ele tentar beijar ela à força. Ela bate na cara dele, ele cai e ela sai.]

REENCONTRO

[Anita aparece com outra roupa. Emília aparece toda de preto, descabelada. Alguma indicação de passagem de tempo.]

ANITA: Emília, você está usando roupa preta de novo.

[Abraçando a Emília]

EMÍLIA: Anita, você está igual.

[Olhando para Anita.]

ANITA: Mas essa não foi a primeira que pensei. Pensei muitas coisas antes de dizer que ela voltou a usar roupas pretas. Pensei em como ela estava feia, deprimida, como parecia uma viciada. Depois do episódio com Andres, Emília veio para Madrid e nunca mais nos vimos. Tem lá seus anos que não a vejo. E penso agora que talvez eu não queira escutar o que ela tem a dizer, que não queria saber sobre o seu bairro de merda ou dos jovens gays com quem dividia apartamento. Mas penso agora que essas coisas não deveriam ser ditas.

[Elas se abraçam de novo]

ANITA: Emília, você está usando roupa preta de novo.

[Abraçando a Emília]

EMÍLIA: Anita, você está igual.

[Olhando para Anita.]

ANITA: Passamos alguns dias juntas, até que eu voltei para cá. Emília continuou em Madrid. Se mudou para Madrid, viveu lá desde então e morreu. Emília morre em Madrid.

[Emília simula repetidamente um movimento de queda. Luzes agitadas. Ela cai e se levanta várias vezes. Cai e se levanta.]



~~BONSAI~~
Sobras

~~Alejandro Zembradre~~
~~Alexandre~~

Miguel

By: GAZMURRI





SOBRAS

JÚLIO: Nessa história existem vários personagens que não nos interessam, mas que existem nela. Emília já está morta, mas esse não é o fim, porque no final ela morre e eu fico sozinho. Nessa história, ainda podemos falar de Gazmuri, que não interessa, mas que existe. Gazmuri é um dramaturgo, tem publicado lá suas tantas poucas peças.

JÚLIO: Talvez seja excessivo dizer que nos encontramos, mas foi assim:

[Gazmuri entra. Senta-se na mesa. Estão em um café.]

[Tirando os cadernos da bolsa]

GAZMURI: Tradicionalmente é a minha esposa quem transcreve as minhas dramaturgias para o computador, mas ela está cansada. Liguei para Natalia e ela me indicou você. Você escreve à mão? **[Antes que Júlio possa responder.]** Ninguém escreve à mão hoje em dia.

JÚLIO: **[Respondendo forçosamente]** Não, quase sempre uso o computador.

GAZMURI: Então você não sabe do que estou falando, não conhece a pulsão. Há uma pulsão quando você escreve no papel, um ruído do lápis. Um curioso equilíbrio entre o cotovelo, a mão e o lápis.

[Júlio tenta falar, mas não é ouvido. Sua voz é baixa e silenciosa. A voz do Gazmuri sobressai.]

GAZMURI: Você escreve essas dramaturgias, essas dramaturgias fragmentadas e sem nexos, de poucas páginas de repetições que estão na moda?

JÚLIO: Não. O senhor me aconselha a escrever dessas dramaturgias??

GAZMURI: Olhe só que perguntas você faz. Não estou aconselhando nada, não dou nenhum conselho a ninguém. Você acha que marquei encontro com você neste café para lhe dar conselhos?

Olha, é preciso ter cuidado com os maquiadores de mortos. Tenho certeza de que você gostaria de me maquiar. Os jovens como você se aproximam dos velhos porque gostam que sejamos velhos. Ser jovem é uma desvantagem, não uma qualidade. Você deveria saber disso. Quando eu era jovem, eu me sentia em desvantagem, e agora também. Ser velho também é uma desvantagem. Porque nós, os velhos, somos frágeis e não precisamos só dos agrados dos jovens, precisamos, no fundo, de seu sangue. Um velho precisa de muito sangue, escreva ou não escreva romances. E você tem muito sangue. Talvez a única coisa que você tenha sobrado, pensando agora, seja sangue.

[Há um silêncio. Gazmuri dá uma gargalhada. Júlio ri desconfortável. Enquanto riem, a personagem de Emília entra em cena e simula repetidamente um acidente.]

GAZMURI: Nesta esquina acontece algo muito importante para a dramaturgia que você vai transcrever. Por isso marquei com você aqui. No final da dramaturgia, justamente nesta esquina, acontece uma coisa importante,

esta é uma esquina importante. Quanto está pensando em me cobrar por tudo isto?

[Emília para a movimentação]

[Um som de trem interrompe Júlio]

JÚLIO: ... valor em real.

[Retorna à movimentação]

GAZMURI: Digamos que este será meu drama mais pessoal. É bem diferente dos anteriores. As coisas acontecem assim: ele fica sabendo que uma namorada de sua juventude morreu. Como faz todas as manhãs, liga o rádio e ouve no obituário o nome da mulher. Dois nomes e dois sobrenomes. Tudo começa assim.

JÚLIO: Tudo o quê?

GAZMURI: Tudo, absolutamente tudo. Bem, eu ligo para você, assim que tomar uma decisão.

JÚLIO: E o que mais acontece?

[Emília para. Sai de cena.]

GAZMURI: Nada, o de sempre. Tudo vai para o saco. Eu telefono, então, assim que tomar uma decisão.

[Gazmuri sai de cena.]

[Júlio vai até o microfone dos personagens-que-não-importam.]

JÚLIO: Nesse dia fiquei visivelmente confuso. Fiquei em dúvida se era um valor apropriado. Embora esse valor não parece ser muito para ele. Encontrei a vizinha, Maria, na porta de casa. Conversamos naquele dia.

[Júlio age como se Maria estivesse em cena. Ela não está.]

Júlio se aproxima das cadeiras e começa a conversar. As falas de Maria não são pronunciadas.]

JÚLIO: Gazmuri, aquele dramaturgo, acaba de me contratar para transcrever sua nova dramaturgia.

~~MARIA: Nunca li, mas dizem que ele é bom. Tenho um irmão em Barcelona que o conhece. Estiveram juntos no exílio, se não me engano. E como se chama o drama?~~

JÚLIO: Ele quer que a gente converse sobre o título, que a gente discuta. É o drama mais pessoal dele, diferente dos anteriores. Um homem fica sabendo pelo rádio que um amor de sua juventude morreu. Aí começa tudo, absolutamente tudo.

~~MARIA: E como continua?~~

JÚLIO: Ele nunca a esqueceu, foi seu grande amor. Quando eles eram jovens, cuidavam de uma plantinha como um símbolo do seu amor.

~~MARIA: Uma plantinha? Um bonsai?~~

JÚLIO: Sim, um bonsai. Decidem comprar um bonsai para simbolizar o amor imenso que os unia. Depois tudo vai para o saco, mas ela nunca a esquece. Fez a sua vida, teve filho, se separou, mas nunca se esqueceu dela. Um dia fica sabendo que ela morreu. Então resolver lhe prestar uma homenagem. Mas ainda não sei em que consiste essa homenagem.

[Júlio simula uma cena de sexo com Maria. Uma voz em off fala.]

GAZMURI: Júlio, sou eu, sinto muito Júlio, mas uma editora me cobrou mais barato. Fico com ela. Boa sorte com os dramas curtos.

[JÚLIO como se ainda conversasse com Maria]

JÚLIO: Desculpa te acordar, era Gazmuri. Parece que ele acorda cedo ou está muito ansioso. Ligou para confirmar que hoje à tarde já vamos começar com Bonsai. Esse vai ser o título da dramaturgia: Bonsai.

[Júlio continua na mesa. Gazmuri vai para o microfone dos personagens-que-não-importam.]

GAZMURI: O que vem depois disso é parecido com o idílio. Júlio e Maria continuam juntos por menos de um ano, até que ela vai para Madri. Maria vai para Madri porque tem que ir, mas principalmente porque não tem motivos para ficar. Todas as garotas da vida de Júlio vão para Madri. Teria sido o deboche dos amigos vulgares de Júlio, mas não o fiz com amigos vulgares. Neste relato, Maria não nos interessa, quem interessa é Júlio. Observem:

JÚLIO: Maria, descobri como segue a história de Gazmuri. Vai se chamar Bonsai. Ele nunca se esqueceu dela, fez a sua vida teve, filhos. Se separou, mas nunca se esqueceu dela. Ela era tradutora, como você, acredita? Eles estudaram juntos no curso de Letras, se conheceram num grupo de estudos. Quando ela morre, ele pensa que a melhor maneira de a recordar é fazer novamente um bonsai.

~~MARIA: E daí vai comprar um?~~

JÚLIO: Não, desta vez ele não compra, ele mesmo o faz. Consegue manuais, consulta especialistas, plantas e sementes, fica meio louco. Eu sei, é uma história estranha, mas acontece que Gazmuri escreve muito bem. Eu contando assim parece uma história estranha, melodramática até. Mas ele com certeza soube como moldá-la.

[No microfone]

GAZMURI: Júlio mente. Como mentiu para Emília sobre Proust. A primeira reunião imaginária acontece naquele dia mesmo.

Júlio compra quatro cadernos colón e escreve, freneticamente, naquela mesma esquina. Ele mancha alguns cadernos com café e cinzas de cigarro. Júlio cria sua própria ficção.

JÚLIO: **[Continuando a conversa com Maria]:** Maria, isso tudo é teste sabia? Em Bonsai não acontece praticamente nada, o argumento dá para um conto de duas páginas, um conto talvez não muito bom.

~~MARIA: E como se chamam?~~

JÚLIO: Os personagens? Gazmuri não lhes deu nomes. Diz que é melhor, e eu concordo: são ele e ela, menina e menino, não têm nomes e possivelmente não têm rostos. O protagonista é um rei ou um mendigo, tanto faz. Pode ser um transcritor de romances. Ele é um personagem que deixa a única mulher que ele realmente amou ir embora.

[Júlio se perde no monte de folhas que estão na mesa]

JÚLIO: **[em off]** Maria, sou eu de novo. Tenho pensado muito em você. Gazmuri quer que a gente continue a trabalhar juntos, embora não me diga muito bem no quê. Imagino que numa nova dramaturgia. A verdade é que não sei se quero continuar aguentando as indecisões dele, sua tosse, seus pigarros, suas teorias. Parei de dar as aulas de latim. Não tenho muito mais para contar. A dramaturgia será lançada na semana que vem. Na última hora Gazmuri resolveu dar o título de Sobras. Não acho que seja um bom título, por isso estou um pouco chateado com Gazmuri. Mas, enfim, o autor é ele.

GAZMURI: Antes que eu, o autor, intervenha no fim desse drama, confesso-lhes que o nome de lançamento será mesmo ~~bonsai~~Sobras. Júlio continuou indo ao café em que nos conhecemos. Todos os domingos pela manhã ia àquela esquina, à espera de que alguma coisa importante acontecesse.



GAZMURI: O fim dessa história deveria nos animar, mas não nos anima.

[Júlio entra em cena e começa a fazer desenhos. Emília volta a fazer a sua repetição de acidente. Júlio acaba de desenhar o rosto de uma mulher e compara ao rosto de Emília. Volta para a mesa e desenha um bonsai. Suspende o desenho no fundo, junto aos inúmeros desenhos de bonsai que há.]

JÚLIO: É uma árvore em abismo.

[Repetindo várias vezes]

EMÍLIA:

“Tantália” é a história de um casal que decide comprar uma plantinha para conservá-la como símbolo do amor que os une. Percebem, tardiamente, que, se a plantinha morrer, morrerá com ela o amor que os une. E como o amor que os une é imenso e por nenhum motivo estão dispostos a sacrificá-lo, decidem fazer a plantinha se perder entre uma multidão de plantinhas idênticas. Depois ficam

inconsoláveis, infelizes por saber que nunca mais poderão encontrá-la.

[Júlio espalha os livros pelo palco. Está vendendo os livros que tem. Faz alguma referência a vender apenas os clássicos europeus. Júlio busca um vaso de planta com terra e começa a transplantar o bonsai.]

JÚLIO: A boa definição dos manuais de bonsais que comprei dizem: um bonsai é uma réplica artística de uma árvore em miniatura. Consta de dois elementos: a árvore viva e o recipiente. Os dois elementos têm de estar em harmonia e a seleção do vaso apropriado para uma árvore é, por si só, quase uma forma de arte. A planta pode ser uma trepadeira, um arbusto ou uma árvore, mas naturalmente alude-se a ela como árvore. O recipiente é normalmente um vaso ou bloco de rocha interessante. Um bonsai nunca é chamado de árvore bonsai. A palavra já inclui o elemento vivo. Uma vez fora do vaso, a árvore deixa de ser um bonsai.

[Lendo o livro que está na sua mão]

GAZMURI: Enquanto criava o seu próprio bonsai, Júlio pensava na escolha do vaso que era uma arte por si só, que um bonsai não é uma árvore bonsai porque a palavra já contém o elemento vivo. Júlio pensa em Macedônio, em Emília, Júlio pensa no seu falso-drama, Bonsai, e diz que cuidar de um bonsai é como escrever e que escrever é como cuidar de um bonsai.

[Emília e Júlio repetem os seus trechos. Ela sobre o conto de Macedônio e ele sobre a definição de bonsai.]

[Todos os personagens entram em cena e começam a entre cruzar entre eles. Gazmuri esbarra no Andres. Anita esbara em Júlio. Maria esbarra em Júlio. Emília observa do seu lugar. Júlio se senta. Anita, Gazmuri e Andres saem de cena. Emília fica iluminada em sua parede e Júlio sentado numa cadeira, na mesa de sempre, também iluminado, olhando para o bonsai dele.]

[Uma voz de rádio anuncia]

Dizem que é uma mulher, uma mulher jovem. O morto é uma morta, uma mulher jovem, uma mulher jovem se atirou no metrô em Anton Martín, em Madrid. Por um momento Maria pensa em se aproximar do local dos fatos, mas reprime o impulso. Sai do metrô pensando no presumido rosto daquela mulher jovem que acaba de se suicidar. Pensa nela mesma, um dia, menos triste, mais desesperada do que agora. Pensa numa casa no Chile, em Santiago do Chile, num jardim dessa casa.

[Entra Gazmuri e vai ao microfone e continua lendo o texto junto com a voz da rádio]

Gazmurri: Um jardim sem flores e sem árvores que, no entanto, tem direito - pensa - de ser chamado de jardim, pois é um jardim, sem dúvida é um jardim. Lembra uma canção de Violeta Parra: "Las flores de mi jardín / han de ser mis enfermeras". Caminha em direção à livraria Fuentetaja, porque naquela tarde ficou na livraria Fuentetaja com um pretendente seu. Não interessa o nome do pretendente, a não ser porque no trajeto pensa, de repente, nele, e na livraria e nas putas da Calle Montera e em outras putas de outras ruas que não vêm ao caso, e num filme, no nome de um filme que viu há cinco ou seis anos. É assim que começa a se distrair da história de Emília, desta história. Maria desaparece no caminho da livraria Fuentetaja. Afasta-se do cadáver de Emília e começa a desaparecer para sempre desta história.

Bem longe do cadáver de Emília, ali, aqui. Júlio dorme mal na primeira noite no mundo com Emília morta. A partir desse dia Júlio começa a viver sozinho, porque Emília já está morta. A história dele, de um personagem que não morre, continua assim:

Júlio ainda está sentado naquela esquina, onde espera alguma coisa importante acontecer. Emília está morta.

[Emília cai

e permanece.]

É assim que essa peça termina.

No final ela morre e ele fica sozinho, ainda que na verdade ele já tivesse ficado sozinho muitos anos antes da morte dela, de Emília.

[Gazmuri fecha o livro *Bonsai*.]

**[Júlio
está
sozinho]**

CAPÍTULO 3 – DOIS MODELOS, DOIS DRAMAS

Neste capítulo, nos deteremos em demonstrar os exercícios praticados para a transposição textual do romance de Zambra. Utilizando os teóricos já citados como base para execução da adaptação, o presente capítulo busca se debruçar os exercícios de escrita e adaptação, identificando os elementos teatrais presentes na narrativa que corroboraram para a sua adaptação para um texto dramático.

A primeira parte do capítulo se detém no trabalho de Sinisterra, observando de forma analítica o exercício proposto pelo autor e realizado na construção da dramaturgia fabular, identificada aqui como Dramaturgia número 1. A segunda parte do capítulo coleta uma série de exercícios dramáticos analisados por Guimarães Dias nas obras que Freire-Filho e Brites adaptadas para a dramaturgia, sendo estes exercícios a base para a Dramaturgia número 2.

3.1. Modelos Sinisterrianos

O dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra, em *Da literatura ao palco* (2016), propõe três modelos para a construção dramática a partir de textos de origem narrativas, como relatos, contos e romances. Em seu livro, o autor apresenta algumas hipóteses de desenvolvimento dramático estruturadas a partir de textos em prosa, sendo elas a *dramaturgia fabular*, a *dramaturgia pelo discurso* e a *dramaturgia mista*. No capítulo 2, foi apresentada uma proposta de adaptação dramática do romance Alejandro Zambra seguindo a proposta *fabular*. A análise a seguir visa demonstrar o esqueleto do exercício que propõe o dramaturgo espanhol, tendo em vista o processo de escrita, os caminhos escolhidos pelo novo-autor e como se chegou à dramaturgia número 1.

Para um melhor panorama sobre a proposta de Sinisterra, abordaremos *en passant* suas duas outras hipóteses não trabalhadas nesta dissertação: a dramaturgia discursiva e mista.

3.2. Dramaturgia discursiva e mista

Na *dramaturgia discursiva*, o autor espanhol estabelece uma proposta de exercícios que visam evidenciar o discurso. Para o Sinisterra neste modelo de dramaturgia o “aspecto a ser privilegiado para o palco é o do discurso, e não o da fábula.” (SINISTERRA, 2016, p. 75). Ao entender que a dramaturgia contemporânea, assim como “muitos relatos e romances nos quais a história é praticamente insignificante” (SINISTERRA, 2016, p. 75), nos leva à compreensão de que a renúncia da fábula é uma intervenção discursiva que “não é nem caprichosa ou estranha.” (SINISTERRA, 2016, p. 75) nas produções literárias atuais.

Abordando a proposta da dramaturgia discursiva, Sinisterra afirma que é comum que dramaturgos e diretores fiquem estagnados

numa concepção clássica e tradicional da narrativa e procuram relatos e romances onde haja episódios claramente desenhados, um argumento bem consistente, personagens, lugares, diálogos abundantes etc., e acabam deixando fora de sua busca textos de extrema importância, mas nos quais não se encontra um esqueleto fabular. (SINISTERRA, 2016, p. 75).

O modelo discursivo⁶¹ tem a princípio a intenção de observar suas diferentes modalidades, que podem ser observadas pelo nível de ordem temporal, sendo estes: *diacrônico* ou *anacrônico*. (SINISTERRA, 2016, p. 76). O pesquisador que leva em consideração o nível diacrônico, apresenta em suas dramaturgias “os acontecimentos [como] são apresentados no relato em sua ordem sucessiva de ocorrência no tempo” (SINISTERRA, 2016, p. 76). Assim, a voz narrativa do relato ou romance pode se converter em um elemento que se expande, em diferentes níveis, para alcançar o nível discursivo da teatralidade da cena. Já o dramaturgo que opta por transpor o relato por via discursiva anacrônica, terá a liberdade de alterar a “exposição dos acontecimentos em relação à ordem temporal em que ocorrem” (SINISTERRA, 2016, p. 76). Esta proposta teatral pode ser observada em diversos experimentos cênicos em que a construção total da história se dá quando todos os elementos do discurso estão conectados.

Destas intenções, os diferentes níveis de teatralidade no texto podem ser questionados de forma retórica, isto é, o novo-autor pode trazer à vista a seguinte questão: quantas vezes um texto pode ser reescrito por meio da análise discursiva? A intervenção de um novo dramaturgo pode ser observada em diferentes níveis, compreendendo deste modo que teatralizar um texto é “senão construir um contexto dramático – e, portanto, cênico – no qual o máximo de elementos do relato ganhem presença e consistência cênica?” (SINISTERRA, 2016, p. 77).

O romance estudado possui um argumento consistente e episódios abertos à criação extra cênica pelo novo-autor. Se o trabalho tivesse sido executado pela via discursiva, seria cômodo, pois a narrativa é elaborada pelo discurso do narrador, podendo ter sido transformada em um grande monólogo entre narrador e público, pois quase não há diálogo entre as personagens principais.

O marco da proposta da *dramaturgia mista* ocorre na intercessão entre o discurso e a história. Esse modelo consiste na inserção do nível do discurso ações dramáticas determinadas

⁶¹ Compreende-se o termo *discurso* como as “especificidades do discurso narrativo” (SINISTERRA, 2016, p. 147), dos quais estão interligados a “sequência de enunciados [...] como forma de expressão da história” (NUNES, 2013, p. 75) tais como “menção de acontecimentos, atos e episódios.” (SINISTERRA, 2016, p. 66). O autor distingue comentários de discurso em sua obra, para verificar diferença. Ver em Sinisterra (2016).

por certas sequências da fábula (SINISTERRA, 2016, p. 125). Para o autor, existem interseções que precedem da articulação do dramaturgo/adaptador. Ele diz:

Trata-se, portanto, de uma opção dramatúrgica na qual o limite dramático esteja determinado pela extrapolação do nível do discurso – analisado, obviamente, a partir de leis funcionamento do texto –, mas que, em seu interior, vá articulando uma sequência de ações e de situações provenientes dos acontecimentos da fábula (SINISTERRA, 2016, p. 125).

Nas possibilidades de dramaturgias discursiva e fabular, como se verá mais adiante, nota-se que para a transposição a partir de relatos e romances advém de probabilidades de cunho analítico. A dramaturgia mista não se difere neste aspecto. Em verdade, o autor responsável por realizar um processo misto é o responsável portanto de observar, segundo Sinisterra (2016, p.125), “as modalidades discursivas” do texto de origem e classificá-las. O dramaturgo espanhol em seu trabalho propõe um esquema de separação destas modalidades discursivas – os diferentes modos que o autor-fonte utilizou para contar a história, da construção a ações fabulares. Sinisterra ressalta que a ferramenta analítica nos é útil, porém cabe lembrar, “apesar disso, que toda análise é sempre um artifício, ou melhor, um artefato: um dispositivo conceitual que se fabrica para que possam formular determinadas perguntas ao texto” (SINISTERRA, 2016, p. 126).

Em ambos os modelos, discursivo e fabular, a estratégia proposta pelo autor é realizar perguntas-chaves ao texto. Mas no modelo misto, o autor realiza, para iniciar o processo de transposição mista, “a operação artificial de dissociar a história e o discurso” do relato a ser trabalhado (SINISTERRA, 2016, p. 126).

Assim como na dramaturgia discursiva e fabular, para uma análise e produção de uma dramaturgia, é necessária a observação desses elementos. No nível da história, podem ser identificados diferentes elementos, tais como: sujeitos, acontecimentos, circunstâncias espaciais e temporais. No nível do discurso está o “sujeito da enunciação, os mecanismos discursos, as circunstâncias espaciais e temporais da enunciação.” (SINISTERRA, 2016, p. 130).

3.3 Dramaturgia fabular

Sinisterra denomina a *Dramaturgia Fabular*, assim como demonstrado anteriormente, é estabelecida quando se dissocia “a fábula e ação dramática.” (SINISTERRA, 2016, p. 45). Para o dramaturgo espanhol, essa relação estabelecida entre fábula e ação corrobora para um esquema em que o acontece é: o novo-autor retira da narrativa *o que* acontece na fábula e a

separa do *como* acontece. Deste modo, compreende-se que o discurso que profere as ações do relato formula, assim, o que seria na dramaturgia a forma dramática.

O discurso é a organização das “estratégias narrativas que organizam a percepção particular de tais acontecimentos.” (SINISTERRA, 2016, p. 45). A cadeia de acontecimentos de uma narrativa pode dar lugar a “diversas modalidades de *ação dramática*, dando lugar a diferentes obras teatrais” (SINISTERRA, 2016, p. 45). Um relato possui uma história, cuja organização discursiva pode ser ampliada a diferentes possibilidades discursivas. Deste modo, pode-se entender que uma fábula pode ser organizada segundo as modalidades discursivas das quais o novo-autor extrai a *ação dramática*, isto é “o modo específico como uma obra teatral dispõe a apresentação da fábula, as pautas e estratégias dramaturgicas que um determinador autor utiliza para ‘contar’ – ou não contar os fatos da fábula” (SINISTERRA, 2016, p. 45-46).

Sinisterra, para articular a fábula à ação dramática, trabalha com o uso de cinco elementos presentes em um relato: temporalidade, espacialidade, personagens, discurso e figuratividade/verossimilhança. A seguir, destrincharemos cada um dos tópicos em vista de analisar a proposta de dramaturgia número um (P1), transposta a partir desses pontos de apoio levantados pelo autor.

3.4. Temporalidade

Para o autor espanhol, o primeiro item a ser analisados quando observamos uma narrativa a fim de transpô-la a uma dramaturgia fabular, seria a temporalidade. Como dito anteriormente, o esquema que Sinisterra cria é de separação entre fábula (história) e ação dramática (discurso). Para orientar o esquema de transposição, o novo-autor deve articular as seguintes perguntas ao texto:

- Que segmentos ou episódios da fábula são incluídos na dramática?
- Qual seria a ação inicial na dramatização — quer dizer, em que momento da fábula nossa dramatização irá começar?
- Qual é a ordem das sequências?
- Qual a ênfase das cenas?
- Qual é a sua importância na peça?
- Qual sua extensão ou intensidade?
- Qual a modalidade em seu tratamento (se como antecedente, ocorrente ou iminente)?

Antes de prosseguir com as respostas referentes a *Bonsai* (2014), de Alejandro Zambra, é válido lembrar que a temporalidade do romance ocorre em dois planos: a primeira, a do narrador exercendo sua interlocução com a segunda temporalidade, a das personagens de Júlio e Emília. O sistema que Sinisterra articula para a temporalidade compreende que a escolha do modo em que o tempo será contado na dramaturgia pode induzir em como o espectador compreenderá a dramaturgia. Em uma adaptação de relato, o dramaturgo responsável pela adaptação é capaz de determinar como a temporalidade será contada para o leitor, assim, é necessário levar em consideração a ação dramática “e a apresentação da informação de que o espectador precisa para se envolver” (SINISTERRA, 2016, p. 54) na dramatização.

No romance de Alejandro Zambra, o narrador zambriano oculta ou não explicita alguns acontecimentos dentro do tempo da fábula, isto é, em torno dos quinze anos que se passa a história de Júlio e Emília. Com isto, o novo-autor pode explorar a expansão de alguns relatos e fatos ocorridos no romance, como por exemplo: como foram os dias de Emília em Madri? O que fez o casamento de Anita desandar? Quais foram as articulações de sobrevivência de Júlio nesse meio tempo, antes de o narrador voltar o foco de sua narrativa para ele? Esses espaçamentos narrativos podem inferir na elasticidade do tempo narrativo e dramático.

A primeira dramaturgia (P1) trabalha a temporalidade em seu elemento diacrônico. A fábula da dramaturgia *Bonsai* sucede a partir de uma voz guia que narra a história das personagens, resgatando elementos de seu passado e mesclando-os com a fábula que ocorre no presente.

A espacialidade, que no romance é sempre contemplado em espaço fechado, isolado ou tumultuado, não é contemplada nas rubricas. Os espaços que sugerem ações no romance, na P1 transforma-se em ações descritivas, conforme se vê no trecho abaixo:

NARRADOR: E foi assim que Emília partiu para Espanha. Anita nunca soube o que aconteceu naquela noite, mas conseguia imaginar. Ela já tinha dois filhos com ele e, a fim de seguir seus sonhos, pediu o divórcio, que na medida do possível, foi amigável. Mas Anita é personagem secundária, ela não importa, o que importa é o que Emília foi para Madrid. Anos mais tarde Anita foi procurar Emília em Madrid, e a primeira coisa que disse foi:

ANITA: Você está usando roupa preta de novo.

EMÍLIA: Mas não foi a primeira coisa que ela pensou. Primeiro, ela pensou que eu estava feia, deprimida, que parecia uma viciada. Anita me fitou de cabo a rabo e, no fim, com desdém, e o que seguiu foi exatamente isso. (ZAMBRA, 2014a, n.p.).

Na proposta dramaturgical, a presença de rubricas, tidas no espaço teatral como indicação cênica ou de ação, não está presente no trecho anterior, isto porque uma solução encontrada para entender a temporalidade foi a de utilizar a descrição textual da fala das

personagens como um indício de movimento das personagens. O indica, de algum modo, que ação, o que aparece dentro do discurso, se dá por meio da fábula, da descrição dita pela personagem. Se observarmos as falas do personagem Narrador, ao evidenciar que Emília parte para Madrid, compreendemos o surgimento de um distanciamento de espaço entre o que aconteceu na cena anterior e o que antecede pela próxima cena, isto é: o reencontro as personagens.

A temporalidade também é observada por Sinisterra a partir da observância de diferentes elementos compreendidos no texto. As perguntas a seguir compõem a proposta do autor como exercício dramático para dramatizar um relato. No quadro a seguir, podemos observar uma série de preocupações que o autor levanta referente ao texto fonte:

Quadro 2 – Perguntas sobre temporalidade

PERGUNTAS SINISTERRA (2016, p. 54)	SOLUÇÕES DA PROPOSTA Nº 1
Que seqüências ou episódios da fabula são incluídos na ação dramática?	Ver quadro no capítulo 2, página 39
Em que ordem são transmitidos ao receptor?	Os acontecimentos da P1 são apresentados ao leitor na mesma cronologia apresentada no romance.
Que importância uns e outros recebem, e que “extensão” merecem?	Não há uma extensão dos acontecimentos. A P1 mantém a extensão dos acontecimentos no formato apresentado no romance.
Quais tratados como a) antecedentes; b) ocorrentes; c) iminentes?	O romance é intercalado entre presente e passado das personagens. A dramaturgia, por seguir a cronologia narrativa, possui os mesmos padrões, apresentando trechos em que são narrados os antecedentes dos personagens e os ocorrentes.

Fonte: Baseado nos exercícios de Sinisterra. (2016, p. 54)

Embora a dramaturgia siga a mesma cronologia do romance, diferentemente da prova, o texto sucinto proclama uma maior ocultação das informações, sendo uma escolha dramática de novo autor. Esse procedimento cria um exercício no espectador para que ele deduza e organize os acontecimentos da fábula (SINISTERRA, 2016, p. 55).

3.5. Espacialidade

Para realizar o exercício de *espacialidade*, o âmbito da temporalidade deve ser previamente efetuado, pois, segundo Sinisterra “tudo aquilo que decidirmos no âmbito da

espacialidade está em relação direta com as opções que escolhermos no âmbito da temporalidade” (SINISTERRA, 2016, p. 57). Deste modo, o espaço no modelo fabular tem relação direta com a história que é oferecida ao leitor, sendo o dramaturgo responsável por pensar o espaço cênico em três diferentes aspectos: cena, intracena e extracena.

Para Sinisterra, o dramaturgo responsável pela transposição textual deve compreender a dimensão interdependente existente entre tempo-espaço no relato e como isso se resolverá em cena, uma vez que “a relação intracena-extracena é da competência do âmbito da espacialidade, tanto quanto [...] do âmbito da temporalidade.” (SINISTERRA, 2016, p. 57). O novo-autor deve elaborar a cena articulando o tempo da cena (em que época se passa) com o espaço (onde se passa). Na dramaturgia em evidência, podemos observar que a espacialidade é rechaçada em suas postulações em forma de rubricas ou indicações cênicas, diferente da proposta número 2 (P2). A espacialidade da P1 ocorre a partir da narratividade existente dentro da fábula. A articulação de Sinisterra para desvendar os elementos espaciais de um relato para o teatro consiste também em perguntas que permitem o novo-autor retirar os lugares – tido como comentários, da narrativa. Algumas perguntas sugeridas por ele são: “qual lugar – ou lugares serão representados em cena? [...] a partir de que lugar – ou lugares – a fábula será mostrada?” (SINISTERRA, 2016, p. 58)

A princípio, o texto romanesco tem maior facilidade de locomoção de tempo-espaço. A voz narrativa tem maior fluidez em transportar o leitor de um país para uma sala, de um cômodo da casa para outro. O narrador articula a forma descritiva dos acontecimentos de modo que o leitor perpassa por diferentes espaços, sendo eles abstratos e físicos. A narrativa de Alejandro Zambra, embora escrita em miniatura, percorre rapidamente diferentes ambientes. Precisamente, podemos evocar espaços como a casa das irmãs Guervara, a casa de Anita e Emília, a casa de Júlio, o bairro e o metrô espanhóis, o café em que Gazmuri e Júlio se encontram e o parque no final do romance. Na proposta dramatúrgica, essa fluidez é convertida em elemento intra-fabular, isto é: os espaços são constituídos por elementos que são narrados na fábula do drama. A fábula constitui os lugares cênicos e não são elementos considerados parte da ‘teatralidade’ do texto. Por exemplo, no trecho a seguir podemos destacar uma interlocução na qual o espaço está inserido:

NARRADOR: Em tese, eu também não interesso para a história. Eu sou Gazmuri, o narrador dessa história. **É aqui, neste palco, em que acontece uma cena importante para a peça.** Seria ousado da minha parte, como narrador, dizer que eu e Júlio nos encontramos, mas para a história é importante colocar em colisão esse personagem com o seu autor. (ZAMBRA, 2014a, n.p.).

No trecho anterior, é possível observar que a adaptação da espacialidade foi transposta utilizando artefatos do teatro contemporâneo, como a crueza do palco: Gazmuri/Narrador está disposto, dizendo “é aqui, neste palco, em que acontece uma cena importante”, subentendendo que as outras cenas que aconteceram naquele espaço foram teatralizadas dentro de um espaço imaginário pelo espectador. A espacialidade de *Bonsai* (P1) é constituída inteiramente pela narratividade das falas das personagens. A opção por excluir as imagens cênicas por via de rubricas e ações dramáticas tem como intuito provocar no leitor um exercício de complementar o que advém extracena.

Sinisterra (2016), analisando o conto *Suspeita*, de Thomas Bernhard, revela que na narrativa de Bernhard “contamos com uma série de espaços possíveis que a fábula desenha para nós — nesse caso, ela não desenha, já que não há uma descrição, mas outros relatos são de fato mais prolixos na configuração de espaços e lugares” (SINISTERRA, 2016, p. 57). Em *Bonsai* (2014), de Alejandro Zambra, como já observando, é possível compreender espaços possíveis desenhados pela fábula. Assim, postulando a ideia de que o novo-autor deverá escolher qual espaço irá compor a espacialidade, em uma hipótese de montagem do texto, Sinisterra (2016) chama a atenção para as seguintes questões que devem ser respondidas pelo dramaturgo:

Quadro 3 – Perguntas sobre especialidade

Qual lugar (ou lugares) da fábula é ou são representados em cena?	<ul style="list-style-type: none"> • Casa das irmãs vergaras; • Casa da Anita; • Espanha; • Palco cru de Gazmurri;
A partir de que lugar(es) dramático(s) a fabula é mostrada?	<ul style="list-style-type: none"> • A partir do lugar íntimo da casa; • Do palco cru de Gazmurri;
Qual o sentido da oposição de cena e <i>extracena</i> ?	<ul style="list-style-type: none"> • A composição de cena acontecendo dentro de um espaço íntimo que não é descrito na dramaturgia.

Fonte: Baseado nos exercícios de Sinisterra (2016, p. 57.)

As perguntas anteriores, sugeridas pelo pesquisador espanhol, sugerem para o novo dramaturgo a escolha de quais lugares aparecerão em cena ou não. Na P1, assim como no conto

estudado pelo autor, os espaços aparecem como insinuação sem descrição repleta de detalhes, comum ao gênero narrativo e relatos. Sinisterra afirma que a solução escolhida pelo novo-autor deve “conseguir que todos os componentes da fábula estejam presentes — e atuantes — no espaço ou espaços que propusermos para nossa ação dramática.” (SINISTERRA, 2016, p. 57). Na proposta de *Bonsai*, o espaço para ação dramática fora excluído como elemento dramaturgico, sendo uma escolha autoral a inserção dos componentes dramático na fábula e não nos recursos de teatralidade.

Sinisterra, como solução para o relato *Suspeita*, configura, a partir da ferramenta de análise topológica, os modelos espaciais inscritos no texto, seja em modelo dramático ou romanesco. Em seu trabalho, o autor observa o espaço privado e público no conto de Bernhard como possibilidades de espaços simbólicos para o desenvolvimento de sua dramaturgia.⁶² Em *Bonsai* (2014), de Zambra, como visto no capítulo 1 da dissertação, é possível analisar o romance pela via do privado e do público, em que o espaço íntimo está sempre interligado ao que é particular, do pequeno, e quando observamos o espaço público, ele se converte numa projeção política, convertendo traumas em desenvolvimento narrativo. O espaço público em *Bonsai* está no metro em que Emília se suicida, no café que Júlio encontra Gazmurri ou o parque em que Júlio descobre da morte de Emília. Esses espaços públicos na narrativa se convertem em trauma das personagens, em que a morte está sempre relacionada a eles. Na dramaturgia proposta, o espaço não foi trabalhado como elemento dramaturgico, mas pode-se levantar a hipótese de que a peça se passe toda no café em que ocorre o encontro com Gazmurri, por exemplo e assim, tornar toda uma história que se passa no íntimo das camas e das leituras das personagens, a um espaço público.

3.6. O público, o privado e o íntimo

O público e o privado nos espaços do romance provocam uma colisão no processo de adaptação para dramaturgia. Se no capítulo 1 nos detivemos em observar esses espaços a partir da via romanesca, neste capítulo observaremos o âmbito do público e do privado na dramaturgia

O romance zambriano coloca em pauta essa dualidade entre o íntimo e privado, entre público e comum e, quando posto à prova da cena, observa-se que a nossa proposta de dramaturgia de *Bonsai* (2014) se desenvolve entre a vida privada das personagens de Júlio e Emília e o espaço público, como o citado anteriormente, os parques, o café e o metro. Tanto no

⁶² Ver análise em Sinisterra (SINISTERRA, 2016, p. 57-58).

romance quanto na P1, a voz de um narrador em terceira pessoa, por trás das paredes do quarto das personagens que leem antes de fazerem sexo. Essa forma épica utilizada na dramaturgia se converge em uma dupla aproximação do íntimo: a primeira, é o narrador que se relaciona com o seu leitor como um contador de histórias, e a segunda, é o íntimo das personagens, do espaço privado que elas ocupam, mas que é exposto ao público pelo seu narrador.

A decisão pela escrita da dramaturgia sem descrição de espaço cênicos é concomitante à afirmação de Sinisterra, que diz que o “dramaturgo tem uma margem de liberdade para decidir dramatizar a ação em espaços que não são apresentados na fábula, mas que podem ser inferidos dela” (SINISTERRA, 2016, p. 59). A exclusão das rubricas é, portanto, intencional, a fim de permitir ao leitor a construção do que estamos chamando de *extracena*. A escolha dramática feita explicita a ação dramática propriamente dita, tornando visível a ação por meio da fábula. (SINISTERRA, 2016, p. 60).

3.7. Personagens

O terceiro elemento que Sinisterra se encarrega de trabalhar na dramatização de relatos são as dos personagens. O autor infere a seguinte questão: “que sujeitos da fábula se encarregam de sua concretização?” (SINISTERRA, 2016, p. 61). O autor, em sua análise de *Suspeita*, proporciona duas hipóteses: 1) criar um monólogo em que o personagem é responsável por dramatizar a totalidade da fábula; e/ou 2) “simplesmente utilizar todos os personagens que a fábula me apresenta, quer eles participem através de sua intervenção na ação narrada, quer se deduza sua existência por inferência no universo do relato” (SINISTERRA, 2016, p. 61).

Na proposta dramática, buscou-se da autonomia do novo-autor, que pode acrescentar ou crescer a passagem das personagens que são apenas mencionados na fábula. Se observamos a dramaturgia, compreende-se que três personagens são encarregados de concretizar a ação dramática: o narrador, Júlio e Emília, pois eles são os responsáveis por se locomover no espaço e enunciar as ações por meio do diálogo. Assim como nos tópicos anteriores, devemos observar as personagens em dois níveis: a do narrador, que anuncia a história de forma épica para o espectador e a das personagens, que vivem em seus mundos possíveis. Assim, chegamos ao ponto de afirmar que as personagens que concretizam a ação dramática promovem duas situações temporais distintas.

Ainda que se tenha afirmado que a dramaturgia se utilizou da ampliação das personagens para intervir na ação narrada, é possível considerar os longos monólogos descritivos das personagens como uma ação inteira que configura um monólogo épico. Se

retornamos ao capítulo 1, observamos que o romance zambriano mescla a epicidade do narrador com diálogos diretos das personagens, como por exemplo, a seguinte cena do romance:

Anita não simpatizava com Júlio, pois o considerava convencido e depressivo, mas teve que aceitá-lo na hora do café da manhã e certa vez, talvez para demonstrar a si mesma e a sua amiga que no fundo Júlio não a desagradava, chegou a preparar-lhe ovos quentes, o desjejum favorito de Júlio, o hóspede permanente do apertado e quase inóspito apartamento que Emília e Anita dividiam.

O que deixava Anita chateada com Júlio era que ele tinha mudado sua amiga: Você mudou minha amiga. Ela não era assim.

E você sempre foi assim?

Assim como?

Assim, do jeito que você é. (ZAMBRA, 2014a, p. 26-27)

A epicização da dramaturgia a partir dos monólogos dos personagens não tem o intuito, como afirma Sarrazac, de transformar o teatro em “epopeia ou romance, nem o tornar puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos” (SARRAZAC, 2012, p. 61). Assim, a partir da ideia do épico [epicização] e da proposta sinisterriana de compreender quais personagens concretizam a ação da fábula, entendemos que o diálogo narrativo das personagens, entre elas e entre elas e o espectador, corroboram para uma ação cênica no drama por meio da fala, e não por meio de elementos como indicação cênica e afins. Observa-se, em destaque, algumas ações que estão inseridas na fala do narrador:

NARRADOR: Naquela noite, eles não treparam nem foderam.

Nas noites que seguiram, eles não transaram. Liam, mas não transavam. A história de Júlio e Emília havia terminado, mas por insistência dos jovens, que não confiam nos narradores, *insistiram* um pouco mais. Continuaram. Primeiro, tentaram com *Cem anos de solidão*, depois com Cortázar, Galeano, Manuel Puig e outros clássicos.

Tentaram, no fim, ler *Em busca do tempo perdido* de Proust, mas também não deu em nada. Fingiam demência nas passagens interessantes, como se já tivessem passado a vista por ali em outro momento de suas vidas. Mas a mentira sem mantinha. Júlio, que ainda vive, continua mentindo. (ZAMBRA, 2014a, n.p.).

No trecho anterior, os termos destacados dá abertura ao encenador para utilizar ferramentas como repetição entre transar e não transar, gerando uma ambiguidade entre fim e recomeço da relação das personagens. A ideia por trás do verbo *tentar* coloca à vista também um jogo entre faz e refaz, como a tentativa de releitura, por exemplo. Assim, somos capazes de concluir que a opção pela exclusão das rubricas não nega que há espaço para a ação cênica dentro da narrativa feita pelos personagens.

Seguindo a segunda sugestão de Sinisterra, optamos, de modo geral, pelo uso de todas as personagens presentes na narrativa. No plano da dramaturgia como um texto para leitura, essa escolha interfere no ponto de vista estético, pois até as personagens secundárias intervêm na fábula, ainda que sua presença em cena não seja necessária, a exemplo do que se pode observar no trecho abaixo da P1:

[EMÍLIA ESTÁ COM ANDRES OU LEONARDO. ANDRES OU LEONARDO É UM PERSONAGEM COM VOZ EM OFF]

ANDRÉS OU LEONARDO: Você sabe por que rum com Coca-Cola se chama cuba-livre?

EMÍLIA: Não.

ANDRÉS OU LEONARDO: Não sabe mesmo? Está na cara: o rum é Cuba e a Coca-Cola é os Estados Unidos. A liberdade, sacou?

EMÍLIA: Eu conhecia outra história.

[SILÊNCIO PARA O QUE SERIA AS FALAS DE MARIA.]

JÚLIO: Gazmuri me contratou para a transcrição.

NARRADOR: Mentira.

MARIA: E do que se trata?

JÚLIO: É o romance mais pessoal dele, diferente dos anteriores. Em resumo, ele disse que o personagem está numa esquina e escuta pelo rádio que a sua grande paixão morreu. E assim começa tudo.

MARIA: Tudo o que?

JÚLIO: Tudo.

MARIA: E o que acontece? (Trecho da proposta de adaptação 1).

Sinisterra compreende que, após categorizar os sujeitos que carregam a ação dramática, deve-se realizar uma segunda pergunta: “qual personagem merece destaque?” (SINISTERRA, 2016, p. 60). O dramaturgo espanhol compreende que há dois polos que podem ser trabalhados na transposição textual. O primeiro é que o personagem de maior nível hierárquico deve possuir mais presença cênica. O segundo polo é que “a hierarquia dramática não depende apenas da presença física da personagem em cena” (SINISTERRA, 2016, p. 60), mas sim da forma como essas personagens podem polarizar a tensão cênica. O autor supõe essa inversão de presença de personagens no conto analisado e menciona que a falsa presença⁶³ em cena das personagens em dramaturgias como, por exemplo, “Ivone, em *Ivone, Princesa da Borgonha*, de [Witold] Gombrowich; Pepe, o Romano, em *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca; ou Godot, em *Esperando Godot*, de Beckett” (SINISTERRA, 2016, p. 61) podem dar mais foco a personagens que, às vezes, não chegam a estar em cena.

Na dramaturgia de *Bonsai*, as personagens que têm suas presenças camufladas, como Andrés ou Leonardo e Maria, constituem uma tensão no discurso da narrativa, isso porquê a

⁶³ O termo falsa presença é referente a personagens que ganham pouca ou nenhuma presença cênica e ainda assim possuem grande importância no texto dramático.

falsa presença de Andrés ou Leonardo é o que faz o leitor entender como uma pulsão que leva Emília partir para Madri. Do mesmo modo, é a ausência de Maria na dramaturgia que faz com que Júlio exponha o jogo metaliterário que está sendo criado na trama. Essas personagens, que têm uma vaga presença na narrativa, convocam o leitor a pensar nos espaços extracênicos existentes na dramaturgia. Andrés ou Leonardo tentar beijar Emília é o que leva Emília a partir para Madri? Ela demonstrou interesse nele? Maria está mesmo interessada no falso-romance de Júlio? Ou isto é apenas uma artimanha que Júlio utiliza para trazer à vida sua narrativa?

O último ponto levantado por Sinisterra é a compreensão de qual perspectiva a fábula está sendo narrada para o espectador. A P1 conta com a perspectiva do narrador, que é bastante próxima ao romance de origem: alguém conta a história de nossas personagens para o espectador. Partindo deste ponto, o dramaturgo espanhol levanta a questão da subjetividade das personagens, isto é: como a presença ou ausência desse personagem pode contribuir para a tensão do conflito? Para solução e exercício, Sinisterra propõe duas categorias de personagens no drama: os que são presentes e ausentes da cena. Na dramaturgia de Bonsai, a personagem de Maria é ausente na cena, mas contribui para compreender as decisões que são tomadas por Júlio, cumprindo um papel de “personagem ausente [...] que não se materializa em cena, mas [...] pode ter grande importância no desenvolvimento da ação” (SINISTERRA, 2016, p. 64). Para exemplificar esse efeito de ausência cênica, a dramaturgia transposta possui como marca de ausência o tachado nas falas da personagem de Maria. Pode-se considerar ausentes também os momentos em que Júlio narra alguma situação para a personagem.

3.8. *Discurso*

O quarto âmbito trabalhado por Sinisterra é o do discurso. Ainda que nesta pesquisa se dramatize por via da fábula, Sinisterra compreende que é importante observar o modo o discursivo da narrativa. Dentre as cinco ferramentas que o estudioso espanhol propõe, esta é talvez a mais difícil de aplicar, pois o intuito é dramatizar a fábula, mas o romance zambriano dá destaque ao discurso. Deste modo, este tópico inicia-se com a observação de dois pontos que são complexos quanto ao romance e à dramaturgia: 1) que situações da fábula são figuradas textualmente através do dialogismo? 2) E quais são figuradas através da narratividade?

Atentando-se à primeira questão, as situações da fábula de Zambra trazidas à dramaturgia por via do diálogo foram a história de Júlio e Emília, que ocorre dentro da narratividade do narrador. Como por exemplo, no romance, o narrador evoca a história dos ex-namorados de Emília e passa algumas páginas contando sobre eles: na dramaturgia P1, essa ação narrativa foi movida para um diálogo entre Anita e Emília:

ANITA: Então, você transou com ele?

EMÍLIA: Transei, mas foi diferente. Júlio é diferente. Leu Proust.

ANITA: Você define seus parceiros pelo seu gosto literário? Você se lembra da lentidão do seu primeiro? Você começou a namorar com ele quando tinha quinze anos, agora fez vinte e ele ainda continua tendo quinze. Depois, veio aquele estrangeiro branquelo e o fiasco da primeira vez. Júlio será um desastre para você, como outros foram. (Trecho da proposta de adaptação 1).

Já o segundo ponto trazido aqui é acerca da narratividade, ponto chave do romance e da adaptação, uma vez que o narrador é central, que compromete a narrativa com anacronias, saltando entre o presente, o passado e o futuro das personagens:

NARRADOR: Essa história poderia ser sobre Anita e Emília, porque dura mais que a história de Emília e Júlio. Sempre foram amigas, e desde pequenas emprestavam coisas umas às outras. Primeiro, Timote, o urso de pelúcia. Anita perdeu a virgindade em cima dele. Depois Emília pegou um vestido florido, que sujou de molho e nunca devolveu à amiga, assim como o marido. Emília, em si, não roubou o marido de Anita. (Trecho da proposta de adaptação 1).

Como observado, o discurso em *Bonsai* (2014) está constituído por uma voz narrativa que é caracterizada por um contador de história, possibilitando separar o discurso do historiador de sua fábula. Neste aspecto, observa-se que, caso fosse de interesse dramaturgico, as personagens poderiam ser apenas aludidas por sua ausência, como tratado no tópico anterior, por um monólogo desse contador de história, criando no imaginário do espectador-leitor personagens que existiriam apenas *extracena*.

A hipótese de um modelo épico-rapsódico, já levantada anteriormente, dialoga com a proposta de discurso de Sinisterra, que compreende este último como “justamente a maneira como esse relato concreto – esse texto concreto – apresenta a história ao leitor” (SINISTERRA, 2016, p. 31). A forma concreta do relato zambriano é sua metalinguagem discursiva, que, por meio de narrações e diálogos, apresenta ao leitor uma história “leve que se torna pesada” (ZAMBRA, 2015, p. 23). O discurso na dramaturgia não se distancia do romance, uma vez que é por meio de narrações e diálogos que a forma do relato se incorpora e se apresenta ao leitor. Ou seja, o discurso, em ambas as obras, proporciona uma epicização da história de Júlio e Emília, ao mesmo tempo rapsódica, com um narrador que recorta e cola o passado e o presente das personagens.

Ambas as questões trazem pontos norteadores para compreender o discurso na adaptação. O narrador, por sua autoridade narrativa, é o responsável por conceder aos personagens a possibilidade do diálogo, de contar a história por meio da ação dentro de fábula. O exemplo abaixo demonstra partes em que o narrador outorga aos personagens uma situação de diálogo para desenvolvimento da ação. No romance, acontece deste modo:

O que deixava Anita chateada com Júlio era que ele tinha mudado sua amiga:
Você mudou minha amiga.
Ela não era assim.
E você sempre foi assim?
Assim como?
Assim, do jeito que você é. (ZAMBRA, 2014a, p. 27, grifo nosso)

Já, na dramaturgia, a transposição foi colocada como diálogo direto, excluindo o personagem do narrador, trazendo as personagens para primeiro plano:

ANITA: Você mudou a minha amiga.
JÚLIO: E você foi sempre assim?
ANITA: Assim como?
JÚLIO: Do jeito que você é.

EMÍLIA: *Anita, qual o sentido de ficar com alguém se essa pessoa não muda a sua vida? A vida só tem sentido quando a gente encontra alguém que nos mude, que nos destrua.* (Trecho da proposta de adaptação 1).

Retomando a segunda questão de Sinisterra, outro trecho para exemplificar e compreender quais situações da fábula são figuradas pela narratividade, é a passagem do romance em que o narrador descreve o reencontro das personagens de Anita e Emília em Madri, oferecendo ao leitor uma perspectiva irônica e sarcástica:

As duas amigas ficaram sem se ver por muito tempo depois daquele incidente. Anita nunca soube direito o que aconteceu, mas podia fazer uma ideia, uma ideia de algo que de início não lhe agradou e que depois a deixou indiferente, dado que seu interesse por Andrés era cada vez menor. [...] Foi para Madri, mas não foi para Madri. Foi procurar Emília, de quem perdera completamente a pista. [...] Houve vários diálogos ambíguos desde que saiu do metrô até que finalmente ficou frente a frente com Emília. [...] Você está usando roupa preta de novo, foi a primeira coisa que disse. Mas a primeira coisa que disse não foi a primeira coisa que pensou. E pensou muitas coisas ao ver Emília: pensou você está feia, deprimida, parece uma viciada. Compreendeu que talvez não devesse ter viajado. Observou com atenção as sobrancelhas de Emília, os olhos de Emília. [...] Pensou, ou melhor, sentiu, que não queria ouvir o que Emília ia lhe contar, que não queria saber o que no fim parecia condenada a saber. Não quero saber por que é que tem tanta merda neste bairro, por que você veio morar neste bairro imundo, repleto de olhares capciosos, de jovens esquisitos, de senhoras gordas que arrastam sacolas, e de senhoras gordas que não arrastam sacolas, mas caminham muito devagar. Observou, de novo, com atenção, as sobrancelhas de Emília. Resolveu que era melhor silenciar a respeito das sobrancelhas de Emília. Você está usando roupa preta de novo, Emília. Anita, você está igual. (ZAMBRA, 2014a, p. 52-53).

No trecho do romance, o narrador oculta a perspectiva que Emília tem de Anita, podendo ela ter pensado também coisas como: o que ela fez da vida com Andrés ou Leonardo ou por que

ela veio visitar entre outros pontos. A passagem demonstra quanto o narrador tem poder sob o discurso.

Na dramaturgia, a solução encontrada para essa situação fabular evocada pelo discurso do narrador foi propor, de forma explícita, a viagem de Emília e o que aconteceu na vida de ambas as personagens, utilizando como recurso a narratividade e o dialogismo.

NARRADOR: E foi assim que Emília partiu para Espanha. Anita nunca soube o que aconteceu naquela noite, mas conseguia imaginar. Ela já tinha dois filhos com ele e, a fim de seguir seus sonhos, pediu o divórcio, que na medida do possível, foi amigável. Mas Anita é personagem secundária, ela não importa, o que importa é o que Emília foi para Madrid. Anos mais tarde Anita foi procurar Emília em Madrid, e a primeira coisa que disse foi:

ANITA: Você está usando roupa preta de novo.

EMÍLIA: Mas não foi a primeira coisa que ela pensou. Primeiro, ela pensou que eu estava feia, deprimida, que parecia uma viciada. Anita me fitou de cabo a rabo e, no fim, com desdém, e o que seguiu foi exatamente isso:

[CONVERSA CONTINUA]

ANITA: Você está usando roupa preta de novo.

EMÍLIA: E você continua exatamente igual. Ainda casada? Não mudou nada, está exatamente do jeito que você é. E eu continuo sendo do avesso, sempre ao contrário de você, por que fomos amigas por tanto tempo? (Trecho da proposta de adaptação 1).

Observe-se que na adaptação o narrador é quem discursa como a vida de Anita seguiu, sugerindo que Emília não sabe mais nada sobre a sua amiga. Mas, a partir do momento em que as personagens se encontram, Emília toma posse da voz discursiva e descreve o que Anita teria visto em Emília quando chegou a vê-la na Espanha. Essa foi uma forma de reduzir a narratividade do personagem do narrador e mesclar com o dialogismo entre as personagens. Está é uma solução indicada por Sinisterra, que compreende o uso de recursos do teatro épico-dramático, atentando-se à possibilidade de criar uma dramaturgia fabular, utilizando partes dos discursos das personagens (SINISTERRA, 2016, p. 66), criando assim o efeito de quebra da quarta parede.

Na transposição de *Bonsai* (2014), a narratividade ocorre por meio da estrutura dialógica, evitando o uso de rubricas. Segundo Sinisterra, o uso de rubricas pode ser uma opção para o dramaturgo ter “uma maior ou menor abundância de rubricas e de réplicas, e a proporcionalidade entre os dois códigos tem uma significação.” (SINISTERRA, 2016, p. 66). A convenção da descrição por meio de um narrador e de diálogos dos personagens é parte da proposta dramatúrgica, reduzindo, um elemento importante do texto dramatúrgico, a rubrica a uma parte constituinte do texto que fora evitada, por evitar a proposta de direção cênica. Na

dramaturgia proposta, as intromissões do narrador são gradientes: *a priori*, surgem como voz dos personagens, até a entrada de Gazmurri, que toma consciência do drama como seu.

3.9. *Figuratividade e mundo possível*

Por último, no campo da *dramaturgia fabular*, Sinisterra continua com o exercício de realizar perguntas ao texto. Desta vez, o exercício de adaptação da narrativa para dramaturgia perpassa elementos que condizem com a subjetividade direta do novo-autor, isto porque o novo-autor deverá fazer escolhas que se apoiam na ideia de figuratividade e mundo possível. O dramaturgo espanhol levanta a seguinte questão acerca do tema: “qual o grau de afinidade ou semelhança dos personagens e acontecimentos da fábula com a imagem da realidade dos receptores originários?” (SINISTERRA, 2016, p. 67).

Primeiro, antes de avançar na explanação sobre esse tema no aspecto da adaptação dramática para Belo Horizonte, é preciso retomar à origem de *Bonsai* (2014) e pensar qual a afinidade e diálogo da história do romance com o seu lugar de origem. O romance, que foi originalmente publicado por uma editora espanhola, a Anagrama, em 2006, tem a sua história localizada em dois polos: Santiago do Chile, no Chile, e Madri, na Espanha. O romance carrega uma série de aspectos e características pertencentes à cultura chilena, como por exemplo o jogo de palavras entre *culear* ou *culiar*, que em português foi traduzido como *fuder* ou *foder*. Mas além disso, o leitor encontra descrições e nome de praças de Santiago, como a Praça Itália, entre outros pontos

Sinisterra compreende que o novo-autor deverá polir sua adaptação para que ela se aproxime à sua nova gama de leitores. Para ele, o texto deve ter afinidades com a realidade⁶⁴ do espectador. Para isso, o dramaturgo responsável pela adaptação deve levar em consideração o grupo social de destino da obra, educação, idade, ideologias e afins.

Na dramaturgia, há uma aproximação do texto com a realidade do leitor/espectador por meio dos livros que as personagens leem. Os clássicos do continente europeu, que no romance surge como uma crítica, são mencionados como aqueles romances que salvam. A dramaturgia, levando em conta a afinidade e especificação da região na qual a obra seria supostamente lida e produzida, os clássicos que são trazidos são os latino-americanos, citando autores como Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges. Por trás desses nomes, a intenção era locomover a

⁶⁴ Sinisterra acaba por definir realidade como “uma imagem – e que cada grupo social tem uma imagem da realidade, imagem construída pela educação, pela ideologia, pela região, etc.” (SINISTERRA, 2016, p. 67)

história para Belo Horizonte, Minas Gerais, e promover uma aproximação cultural do texto com a formação sociocultural dos possíveis leitores.

O autor espanhol menciona o funcionamento da casualidade, que é capaz de promover “determinadas leis e os comportamentos dos personagens” (SINITERRA, 2016, p. 67), regendo-os por uma lógica determinada e justificada pelo espaço e tempo em que a obra está sendo realizada. Assim, se supomos, por exemplo, que exista uma montagem da dramaturgia, a sua forma espetacular já carregaria imagens e cenários extracênicos, pois a composição e a localização do espaço do teatro é parte do imaginário comum do público que recebe a obra. Para além disso, há o componente de pertencimento do mesmo continente entre Brasil e Chile, ainda, com ressalvas, podemos dizer que há certas diferenças culturais.

Em exercício, Sinisterra toma como exemplo as tragédias gregas e seu público receptor. O grupo social vivia em um mundo relacionado ao que hoje consideramos mitos gregos, e que essas crenças permeavam a literatura dramática daquela época. Isso acontece na transposição de *Bonsai* (2014) para a dramaturgia: os países que usufruem do romance e da dramaturgia compartilham uma mesma crença cristã basilar e são regidas pelas regras sociopolíticas similares, inclusive por ditaduras militares em um período semelhante, com resultados sociais e literários próximos. É assim que se cria um mundo possível na adaptação. Por último, é válido pensar que a abdicação de rubricas e descrições cênicas na dramaturgia permite ao possível encenador recorrer ao romance de origem e transpor cenas e ambientes como elementos que compõem a cena.

3.10. Narrativas em cena: modelos de Freire-Filho e Brites, por Juarez Dias

Esta segunda parte se detém sob o trabalho de doutorado de Juarez Guimarães Dias, que submete alguns trabalhos de Aderbal Freire-Filho e João Brites a uma perspectiva acadêmica “disposta a examinar, de modo contrastivo, o teatro que se dedica a experimentações cênicas oriundas da leitura de romances” (DIAS, 2015, p. 11). Dias pontua aspectos importantes da história do gênero romance no século XX e como isso afeta o teatro, que no mesmo século, se vê despreendido do texto dramático. Diferentemente do exercício realizado por Sinisterra, nesta parte do capítulo 3, iremos nos debruçar sobre as analogias que Dias propõe sobre os seus autores estudados. Não há precisamente um exercício de dramatização, mas sim análises de obras destes autores que surgiram pelo viés do romance.

Se em Sinisterra observamos exercícios que colocam o texto-fonte sobre um certo conjunto de regras e perguntas que regem a adaptação do texto narrativo para o teatro, em Dias

(2015) a premissa dramaturgica se expande a partir da hipótese de que a escrita para o teatro contemporâneo usufrui abertamente dos elementos da escrita de relato e narrativas. Juarez Dias (2015) apresenta também o elemento de *deslocamento* nessa série de equações textuais. O deslocamento consiste em “um recurso de manipulação, ordenação e reorganização, que se refere a edição propriamente dita.” (DIAS, 2015, p. 72).

A segunda proposta de dramaturgia (P2) está relacionada diretamente aos modelos teatrais presentes no teatro contemporâneo: a obra fragmentada, a destituição da fábula como ponto central do drama, a quebra do pressuposto de início, meio e fim, dentre outros pontos. A dramaturgia a ser observada aqui será a que denomino de *Bonsai-Sobras*, ou Proposta 2 (P2). Ela foi elaborada a partir de uma série de equações que Juarez Dias utiliza para examinar o trabalho de Freire-Filho e Brites. No âmbito geral, a manipulação e a exposição do texto dramático ocorreram a partir dos seguintes gestos, denominados por Dias como *equações*:

Quadro 0 – Quadro de modificação

ELEMENTO PARA EDIÇÃO	FUNÇÃO:
Subtração	Exclusão e eliminação
Adição	Acréscimos extratextuais ao original
Divisão	Distribuição de textos por ator-personagem
Multiplificação	Repetição, reiteração de personagens, excertos ou informações
Deslocamento	Recurso de manipulação, ordenação e reorganização, que se refere a edição ⁶⁵ propriamente dita.

Fonte: Baseado nos comentários propostos por Dias (2015, p. 72)

Dias (2015) estabelece uma aproximação, entre o encenador-autor⁶⁶ e o autor-rapsodo de Sarrazac,⁶⁷ ao compreender que o autor do romance conduz a narrativa a uma colagem de

⁶⁵ O termo edição aqui é tido como o ajuste e o formato (arquitetura) que o novo-autor deseja dar ao texto.

⁶⁶ Dias utiliza da definição de Pavis para aproximar outra vez o encenador-autor ao encenador, porém com o exercício experimental de ver a narrativa em cena. Para Pavis, o texto cênico sob a ótica do encenador “é fruto da composição de vários códigos que o encenador mobiliza na estruturação gigantesca de uma partitura” (DIAS, 2015, p. 41) em que são traçadas “figuras, ritmos, organizações formais, cadeias de motivos a atitudes, quadros estáticos e em movimento, mutações de situação e de ritmo, na organização de um discurso teatral de múltiplos encenadores.” (DIAS, 2015, p. 41).

⁶⁷ Para Sarrazac, o drama no teatro moderno e contemporâneo, para se reerguer após a sua crise iniciada no século XIX, passa a ser regido pela desordem. Para o autor, “é a desordem, aquilo que mina as regras sacrossantas e todo o espírito de unidade, que precisa entrar em cena.” (SARRAZAC, 2017, p. 18). Essa desordem exige um dramaturgo que seja capaz de realizar o movimento de “juntar o que anteriormente havia despedaçado, e logo em

retalhos de textos fragmentados, assim como o dramaturgo que propõe transcrever um relato narrativo para a cena. Ambas as formas de autoria demandam o exercício de edição textual, no qual o autor é responsável por colocar as sequências em ordem. O autor-rapsodo e o autor do romance, segundo Dias, comportam-se

como um narrador, pois é ele quem conduz a história, interrompe, suspende, comenta, refaz, intromete sua voz nas vozes das personagens, multiplica os narradores, desnuda os dispositivos do texto e da cena e questiona o desenvolvimento da peça. (DIAS, 2015, p. 39).

Essa aproximação realizada por Dias ao conceito de rapsodo de Sarrazac nos leva a refletir acerca da transposição do romance contemporâneo para a dramaturgia. É possível entender o novo-autor como alguém que reconstrói o romance para a cena, exercendo o trabalho de um autor-rapsodo, que costura e recorta elementos da narrativa-fonte em forma de literatura teatral. Todo romance-em-cena, termo cunhado por Aderval Freire-Filho, ainda que siga uma cronologia linear em sua fábula e discurso, é de alguma maneira um conjunto de costuras e recortes do novo-autor responsável pela dramatização.

Em seu trabalho, Guimarães Dias destaca as articulações que Freire-Filho e Brites propõe ao jogo cênico, isto é, ambos autores tinham como recurso a sala de ensaio para experimentar o texto teatral. No entanto, devido à crise sanitária da COVID-19, o experimento no espaço cênico deste trabalho é forçosamente abdicado. Assim, o que Juarez Dias utilizou como ferramenta de análise das obras transpostas dos autores por ele estudado aqui torna-se um exercício de transposição exclusivamente para a linguagem da dramaturgia textual. O modelo de análise por via dos elementos de *edição* são estabelecidos aqui como uma forma prática e analítica.

3.11. Afinal, o que é teatro narrativo?

O teatro narrativo mescla diferentes mídias em sua construção: ao mesmo tempo que ele faz uso de elementos do gênero romanesco, se vale de diálogos diretos entre os personagens e evoca um modelo próprio decorrente de cada autor. Ainda que neste estudo nos contemos em observar a mudança entre dois suportes midiáticos (romance – dramaturgia), compreende-se, nos exercícios executados aqui, a cena espetacular como elemento contribuinte. Desse modo,

seguida, despedaçar o que acabara de unir.” (SARRAZAC *apud* DIAS, 2015, p. 38). Esse dramaturgo é denominado por Sarrazac como um autor-rapsodo, capaz de reunir “retalhos de textos, fragmentos que vão se reunindo numa tapeçaria textual.” (DIAS, 2015, p. 38).

há, nessa segunda proposta dramatúrgica, a presença de rubricas e indicações cênicas que não foram contempladas na primeira proposta de dramaturgia.

O teatro narrativo é um espaço heterogêneo de mídias,⁶⁸ que transforma o palco em

um lugar de convocações, reuniões, uniões, fusões, acordos, conversas a distância, comunicações, montagens, interações de todas as artes que colaboram para a obra comum, transformando-se, ou não, visando a uma criação do tipo homogêneo ou dissonante, em ruptura. (DIAS, 2015, p. 34).

No nosso caso, o palco se torna um elemento de plano imaginário, sendo difundido no âmbito da diagramação textual. Elementos cênicos criados no exercício de transposição, que seriam visíveis em cena, são constituídos como parte da diagramação textual e exercem um efeito na leitura da dramaturgia. Assim, o novo-autor, na diagramação de uma dramaturgia que advém de uma narrativa, tornar-se responsável pela “organização dos elementos cênicos e pelas marcações” (DIAS, 2015, p. 31) que seriam estruturadas na forma espetacular do texto final. A encenação é notada aqui a partir do tensionamento de sua impossibilidade espetacular e é por isso que a diagramação textual da segunda proposta é tão importante pois, assim como a encenação, ela “provoca o texto e o coloca sob tensão, conformando um discurso paralelo à escrita” (DIAS, 2015, p. 34).

As dramaturgias desenvolvidas a partir de narrativas passam por um processo intermediário de adaptação, isto é, o exercício de deslocar um tipo de mídia à outra, acarretando assim, conforme observa Guimarães Dias, o “sacrifício de uma ou outra linguagem envolvida no processo” (DIAS, 2015, p. 71). No entanto, apesar dessa simplificação de conceito, há uma complexidade para compreender o termo “adaptação”, em que a voz do autor-fonte deve ser transmutada ou transferida para os elementos teatrais, como diálogos, rubricas, descrições cênicas, entre outros elementos. Existem diferentes nomenclaturas para adaptação e, entre elas, esta a mais tradicional, que implica

decisivamente na recriação do texto, condensando-o e adequando-o à nova linguagem, em que o enredo e alguns personagens são preservados, mas sua escrita deve ser convertida em discurso direto (dialógico), eliminando-se os elementos narrativos e descritivos, aproveitando-se os diálogos ali existentes e/ou escrevendo novos. (DIAS, 2015, p. 71).

Toda adaptação concerne um processo de transformação midiática cuja definição, segundo Elleström, possui duas categorias analíticas: a transmidiação e a representação das

⁶⁸ Ainda que nos detenhamos apenas em sua forma texto-verbal, o exercício de imaginar movimento, objetos e outros elementos foi necessário.

mídias. A transmídiação é, segundo Elleström, como a “representação repetida (embora certamente não idêntica) de características de mídias por um outro tipo de mídia, como um programa de televisão mostrando as mesmas personagens e temas como em um livro infantil.” (ELLESTRÖM, 2017, p. 203). A partir do exemplo de Elleström, podemos concluir que essa categoria se adéqua ao processo de adaptação do romance a um romance-em-cena. A dramaturgia, como elemento textual e gênero literário, contém elementos do romance em sua forma descritiva, assim como esses elementos podem existir na cena, em sua forma espetacular.

Na proposta de *Bonsai-Sobras* (P2), é possível perceber que existem elementos do romance que se fazem presente na dramaturgia. Rubricas que descrevem uma ação cênica e elementos que configuram imagens descritivas são duas possibilidades averiguadas dessa transmídiação. Uma questão particular que sonda esse processo de transformação entre mídias é o fato de que o romance e a dramaturgia foram escritos por diferentes indivíduos, e que, no produto final, a dramaturgia cruza os pontos de vista ou reduz a visão de mundo do novo-autor, responsável pelo trabalho textual.

A segunda categoria de adaptação é, segundo Elleström, uma “representação de um outro tipo de mídia, como uma resenha crítica que descreve uma apresentação de dança ou se refere à música; uma mídia, que é algo que representa, torna-se representada” (ELLESTRÖM, 2017, p. 203). Em *Bonsai*, em suas duas formas, isso não acontece, ainda que o efeito de mise-en-abîme seja proposto no romance e na dramaturgia. Na dramaturgia, para esse efeito acontecer, um dos personagens tomaria posse da autoria do texto, descartando a presença de autor real e do novo-autor. Especulando a respeito da forma espetacular do *Bonsai-Sobras*, esse efeito poderia ser mais convincente ao pensar que no teatro pode-se contar com a presença do ator-autor, que ficcionalizaria a autoria do texto, como em *Fauna* (BENEVENUTO;COLETTA, 2017), em que as personagens têm os mesmos nomes dos autores e atores reais.⁶⁹

A ideia de adaptar uma obra narrativa cria bifurcações nos conceitos da nova-obra. Seria ela uma criação autoral do novo autor? Se ela usa história anterior para se sustentar, como dar visibilidade ao novo texto? Como torná-lo independente do texto-fonte? Linei Hirsch (2000) compreende o conceito de *adaptação* como algo que deve se aproximar de um “de *ajustamento, acomodação* ou, literária narrativa, para torná-la mais acessível ao público” (DIAS, 2015, p. 71).

Juarez Guimarães Dias afirma que:

⁶⁹ Ver artigo na revista *Em Tese*.

a transposição de um gênero acarreta necessariamente o sacrifício de uma ou outra linguagem envolvida no processo, ainda que busque preservar os conteúdos de uma ordem imaginária e ideológica do texto original (DIAS, 2015, p. 71)

O sacrifício no processo de transmediação não implica a morte completa do texto-fonte, mas exige mudanças para que o texto se adapte à cena. É nessa intermediação entre uma mídia e outra que o novo-autor atuará como um autor-rapsodo, responsável por juntar “o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir” (SARRAZAC, 2017, p. 38), realizando um processo de colagem, recorte, entre outros efeitos no texto. O autor-encenador, assim denominado por Dias, é a figura responsável por realizar os “cortes, deslocamentos e edições” (DIAS, 2015, p. 40) do texto-fonte, manipulando e organizando o espetáculo para um conjunto harmônico para a cena. No caso desta pesquisa, o texto não foi para cena, por isso assumiremos o termo novo-autor.

3.12. Edição

Como dito anteriormente, o romance como substância para dramaturgias não é algo que surge nos modelos contemporâneos. Neste trabalho, os pontos de análise levantados por Dias se tornaram exercícios para a construção da dramaturgia a partir do romance. Para o autor, a *edição*, “incide no duplo movimento de desconstrução e reorganização do material de origem e sua escrita independe de uma ordenação linear, pois à medida que se aproxima da colagem incorre na descontinuidade.” (DIAS, 2015, p. 72). Uma questão que surgiu no decorrer da investigação foi o trabalho de manter a proposta da dramaturgia apenas como elemento textual, sem elevar a pesquisa ao quesito cênico. Uma solução encontrada foi realizar a diagramação como uma proposta cênica, respondendo ao menos parcialmente à ideia de colocar o romance *Bonsai* em cena, ainda que imageticamente.

Os dois gêneros se fundam num só. Uma fusão que só pode se dar no palco porque ela não tem tradução literária. O romance-em-cena provoca uma reação simultânea de aproximação e afastamento, e não alternada. (DIAS, 2015, p. 116).

Se o romance-em-cena é o encontro entre o gênero dramático e o gênero narrativo, esse encontro dos gêneros foi trazido ao texto de *Bonsai* por uma ideia visual-performativa da cena, compreendendo o seu exercício para além do palco como elemento central do teatro. No processo de *Bonsai-Sobras*, o elemento narrativo-descritivo que surge no romance tornou-se indicação de cena para ação física ou vocal dos atores. Tomamos isso como referência, compreendendo de forma semelhante um reconhecimento do processo de Aderbal, em que esse

elemento narrativo-descritivo tornou “a ação física e vocal pela divisão textual entre atores-personagens e pela sintaxe da cena, e a dramaturgia ultrapassa o texto literário em cênico no ambiente mesmo da sala de ensaio, a partir de experimentação de toda ordem.” (DIAS, 2015, p. 117). *Bonsai-Sobras* passou pela leitura dramática do Núcleo Experimental de Dramaturgia (NED), quando foi observado que a narratividade de algumas cenas eram excessivas e deveriam ser desfaceladas em uma releitura do trabalho.

3.13. Subtração

Assim como observado nas páginas anteriores, um efeito de subtração precedente em *Bonsai-Sobras*, em relação ao romance, é a distribuição da voz narrativa para os personagens. Ou seja, o personagem do narrador foi eliminado na nossa versão dramaturgic. Ou, se pensarmos de outro modo, a voz narrativa sai do anonimato de alguém que narra a história e ganha características, sendo distribuída aos personagens que se fazem presentes no romance. Parte da narração, muitas vezes por ironizada pelo narrador no romance, ganha voz nos “personagens-que-não-importam”, tais como Anita ou Gazmurri, que descrevem os acontecimentos que corroboram para o desenvolvimento da história, em um cenário separado da diagramação, onde há o microfone, provocando um certo deslocamento da personagem para fora do texto. Isto é, essas personagens subtraem as ações descritivas que seria pela voz do narrador e a dispõe numa ação entre personagem – espectador. *Grosso modo*, os personagens da dramaturgia falam diretamente com o público.

Quadro 4 – Proposta de subtração

NO ROMANCE	NA DRAMATURGIA
<p>O PRIMEIRO NAMORADO DE EMILIA ERA MUITO devagar, mas havia autenticidade em sua lentidão. Cometeu muitos erros e quase sempre soube reconhecê-los e corrigi-los, mas há erros impossíveis de corrigir, e o lerdo, o primeiro, cometeu um ou dois desses erros imperdoáveis. Nem vale a pena mencioná-los.</p> <p>[...] O segundo namorado de Emília era muito branco. Com ele descobriu as trilhas, os passeios de bicicleta, o jogging e o iogurte.</p> <p>[...] O terceiro, na verdade, era um doente. Desde o início ela soube que a relação estava fadada ao</p>	<p>OS NAMORADOS DE EMÍLIA</p> <p>[Nas folhas brancas, os atores desenhem os outros personagens. Um microfone com isolado no palco dá voz aos personagens.]</p> <p>ANITA: Esse espaço é para os personagens que não importam. Não que Emília não importe, Emília importa, quem não importa sou eu ou os namorados de Emília. Os namorados-que-não-importam por lista são: [...]</p> <p>O segundo namorado de Emília era muito branco. Com ele, Emília teve a fase de descobrir as trilhas, o</p>

<p>fracasso, mesmo assim ficaram juntos um ano e meio, e ele foi seu primeiro parceiro sexual, seu primeiro homem, aos dezoito dela, aos vinte e dois dele. [...] O quarto foi Júlio.</p>	<p>passeio de bicicleta, a corrida e o iogurte. Foi, especialmente, uma fase de muitos iogurtes, e isso para Emília foi importante, porque nessa época, ela se entregou à famosa bebida chilena, pisco. Ela e o segundo branquelo nunca chegaram a transar, porque ele era muito branco e isso a deixava desconfiada. Embora ela mesma fosse muito branca.</p> <p>O terceiro era um doente. Uma relação fadada ao fracasso, mas que mesmo assim ela insistiu. Ficaram juntos um ano e meio. O primeiro parceiro sexual da vida dela. Aos dezoito dela, aos vinte e dois dele.</p> <p>3.1 3.2 3.3 3...</p> <p>Entre o terceiro e o Júlio, houve muitos desses de uma noite. Se eu tivesse que contar, diria que o quarto foi o Júlio. (Trecho da proposta de adaptação 2).</p>
---	---

Fonte: ZAMBRA, 2014a, p. 14-16.

Tanto no romance quanto na dramaturgia, a personagem de Anita faz uma lista para referenciar aos namorados de Emília. Na narrativa de Zambra, a participação dos namorados é excluída, sendo apenas uma descrição até a chegada de Júlio. Na dramaturgia, Anita convoca a sua personagem a um diálogo com o público a partir do seu ponto de vista sobre os namorados. No quadro anterior, observa-se que Anita subtrai a voz do narrador e a altera para sua voz. Essa transposição da voz narrativa é indicativa da subtração da voz do narrador, eliminando-a da dramaturgia.

Outro exemplo de subtração na dramaturgia daquilo que acontece no decorrer do romance é a eliminação de informações sobre o divórcio e sobre as filhas de Anita. No romance, essa descrição aparece pouco antes de Anita reencontrar Emília na Espanha. O narrador descreve brevemente como a vida de Anita seguiu no intervalo de tempo em que Emília foi para Madrid:

As duas amigas ficaram sem se ver por muito tempo depois daquele incidente. Anita nunca soube direito o que aconteceu, mas podia fazer uma ideia, uma ideia de algo que de início não lhe agradou e que depois a deixou indiferente, dado que seu interesse por Andrés era cada vez menor. Não teve carro nem terceiro filho ou filha, mas dois anos de um silêncio calculado e uma separação, na medida do possível, amigável, que com o tempo levou Andrés a ter de si mesmo o conceito de um excelente pai separado. As meninas se hospedavam em sua casa a cada duas semanas e também passavam todo o mês de janeiro com ele, em Maitencillo. Anita aproveitou um desses verões para ir visitar Emília. Sua culpada mãe tinha se oferecido várias vezes para financiar

a viagem, e embora ela tenha custado a aceitar que ia ficar tão longe das pequenas, deixou-se vencer pela curiosidade. (ZAMBRA, 2014a, p. 51).

Na dramaturgia, a vida de Anita é subtraída, seguida apenas pelo reencontro entre amigas após a tentativa de assédio do Andres ou Leonardo.⁷⁰ A subtração dessa descrição acerca da vida de Anita tornou-se uma opção ao compreender que a história da dramaturgia era direcionada a vida de Emília e Júlio. A exclusão desse trecho da narrativa para a dramaturgia é intencional, pois o que busca-se mostrar na dramaturgia são os tópicos da vida das personagens principais. Emília e Júlio ganham descrições em seus detalhes, como, por exemplo, quando por exemplo, encenar a passagem dos namorados ou do reencontro em Madrid é mais importante para o espectador do que ele ficar sabendo que Anita divorciou-se.

3.14. Adição

A seguir, observa-se que a forma romanesca possui certas descrições psicológicas das personagens, resolvidas na dramaturgia a partir de indicação de ação cênica ou de tons de vozes:

Quadro 5 – Proposta de adição

DRAMATURGIA	ROMANCE
<p>ANITA: <i>[Sem simpatizar com Júlio]:</i> Você mudou a minha amiga. Ela não era assim.</p> <p>JÚLIO: E você sempre foi assim?</p> <p>ANITA: Assim como?</p> <p>JÚLIO: Assim, do jeito que você é.</p> <p>EMÍLIA: <i>[Intervindo, conciliadora e compreensiva]:</i> Anita, qual o sentido de ficar com alguém se essa pessoa não muda a sua vida?</p> <p><i>[Olhando para Júlio]</i> A vida só tem sentido se a gente encontra alguém que a mude, que a destrua.</p> <p><i>[Anita olhou com um olhar duvidoso para Emília. Não discute nem contradiz.]</i></p> <p>(Trecho da proposta de adaptação 2).</p>	<p>Anita não simpatizava com Júlio, pois o considerava convencido e depressivo, mas teve que aceitá-lo na hora do café da manhã e certa vez, talvez para demonstrar a si mesma e a sua amiga que no fundo Júlio não a desagradava, chegou a preparar-lhe ovos quentes, o desjejum favorito de Júlio, o hóspede permanente do apertado e quase inóspito apartamento que Emília e Anita dividiam.</p> <p>O que deixava Anita chateada com Júlio era que ele tinha mudado sua amiga:</p> <p>Você mudou minha amiga. Ela não era assim.</p> <p>E você sempre foi assim?</p> <p>Assim como?</p> <p>Assim, do jeito que você é.</p> <p>Emília interveio, conciliadora e compreensiva. Qual o sentido de ficar com alguém</p>

⁷⁰ Conferir no tópico Multiplicação.

	<p>se essa pessoa não muda a sua vida? Disse isso, e Júlio estava presente quando disse: que a vida só tinha sentido se a gente encontrasse alguém que mudasse, que destruísse sua vida.</p> <p>Anita achou aquela teoria duvidosa, mas não discutiu. Sabia que quando Emília falava naquele tom era absurdo contradizê-la.</p>
--	---

Fonte: ZAMBRA, 2014a, p. 26-27.

Mantêm-se na dramaturgia diálogos diretos que aparecem no romance. Os elementos descritivos foram adicionados como rubricas, expandindo-se a elementos visuais ou gestuais das personagens em cena. Quando pensado dessa forma, o teatro contemporâneo é capaz de dar conta das descrições romanescas, pois com a modernização do teatro a partir do uso de novas mídias como luz, som, projeções entre outros, o teatro pôde assumir uma temporalidade e um espaço modernos (SARRAZAC, 2012, p. 141).⁷¹ O texto narrativo deve ser convertido à linguagem dramaturgical tecendo uma conexão entre os enredos e a história apresentada no texto-fonte. A escrita do novo-autor “deve ser convertida em discurso direto (dialógico), eliminando-se os elementos narrativos e descritivos, aproveitando-se os diálogos ali existentes e/ou escrevendo novos” (DIAS, 2015, p. 71).

No quadro no início do tópico *Adição* é possível notar como a descrição narrativa é transposta para elementos teatrais. Os verbos como “simpatizar”, “intervir”, “conciliar” convoca ao leitor da dramaturgia a idealizar a sensação ou movimentação da personagem na dramaturgia. Esses verbos são retirados de uma série de descrição no romance, e adicionados a P2 como uma distribuição cênica.

A estrutura do romance *Bonsai* (2014), como observado anteriormente, evidencia o narrador como chave essencial para o jogo metanarrativo. Camadas textuais são criadas no romance, que joga com o efeito de boneca-russa, promovendo a possibilidade de múltiplas ações simultâneas acontecendo no romance. A voz narrativa em terceira pessoa dá espaço para as personagens falarem apenas quando é conveniente ao narrador. A partir da conversão narrativa que Dias (DIAS, 2015, p. 71) analisa é que a segunda dramaturgia foi proposta. Nos detemos em converter a narrativa para uma estrutura dialogada, utilizando elementos extracênicos. O

⁷¹ É válido lembrar aqui que a dramaturgia não foi testada em cena, tendo sido criadas as rubricas como elemento de direção cênica a partir da criação particular do novo-autor. Seguindo a análise de Dias, a encenação do texto pode gerar uma nova versão, a partir da perspectiva do encenador.

texto, a princípio, evita o uso do discurso narrativo realizado, eliminando, por exemplo, o narrador como personagem:

Quadro 6 – Proposta de subtração

NO ROMANCE	NA DRAMATURGIA
<p>No final ela morre e ele fica sozinho, ainda que na verdade ele já tivesse ficado sozinho muitos anos antes da morte dela, de Emília. [...]. No final, Emília morre e Júlio não morre. O resto é literatura:</p> <p>A primeira noite em que dormiram juntos foi por acaso. Ia ter prova de Sintaxe Espanhola II, matéria que nenhum dos dois dominava, mas como eram jovens e teoricamente estavam dispostos a tudo, estavam dispostos até a estudar Sintaxe Espanhola II na casa das gêmeas Vergara. O grupo de estudo acabou sendo bem mais numeroso do que o previsto: alguém colocou música, dizendo que costumava estudar com música, outro trouxe vodca, argumentando que era difícil se concentrar sem vodca, e um terceiro foi comprar laranjas, porque não suportava tomar vodca sem suco de laranja. Às três da manhã, completamente bêbados, resolveram ir dormir. Embora Júlio preferisse passar a noite com uma das irmãs Vergara, resignou-se rapidamente a dividir o quarto de empregada com Emília.</p>	<p style="text-align: center;">VULTO</p> <p>[Júlio, à frente do palco, fala. Ao terminar, as luzes se acendem e Emília entra por entre o público].</p> <p>JÚLIO: Muitos anos antes dela morrer, eu já havia ficado só. Digamos que ela se chama ou se chamava Emília e que eu me chamo Júlio. Essa história é sobre mim, mas também sobre Emília. Júlio e Emília. No fim, Emília vai morrer e eu, Júlio, não morrerei. O resto é teatro:</p> <p>EMÍLIA: Eu não consigo estudar para sintaxe sem um copo de vodca na mão. [Emília oferece bebida a um espectador] alguém mais estuda com música aqui? [Pergunta a um espectador – se alguém responde que sim, Emília pede para colocarem uma música]. Alguém coloca uma música, por favor?</p> <p>[Júlio começa a falar por cima da música]</p> <p>JÚLIO: Essa foi a primeira noite em que dormimos juntos, o que era para ser um grupo pequeno de estudos na casa das gêmeas, se tornou bem numeroso. Primeiro alguém pediu vodca,</p> <p>EMÍLIA: Eu não consigo estudar para sintaxe sem um copo de vodca na mão.</p> <p>JÚLIO: depois alguém pediu uma música, e as três da manhã, completamente bêbados, eu dividia uma cama com Emília. Eu preferiria uma das gêmeas, mas resignei-me a dividir a pequena cama com ela.</p> <p style="text-align: center;">[Deitados juntos]</p>

Fonte: ZAMBRA, 2014a, p. 10-11.

3.15. Divisão

Na dramaturgia de Aderbal Freire-Filho, adaptada do romance *A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas, temos uma narrativa em terceira pessoa, onisciente, a exemplo do que ocorre em *Bonsai*, de Alejandro Zambra. Freire-Filho utilizou o processo de divisão do romance para a dramaturgia, em que “as narrações relativas às personagens são ditas pelos atores a que as interpretam” (DIAS, 2015, p. 135), formulando assim o que o encenador Freire-Filho chamou de “o personagem que narra sobre si mesmo na terceira pessoa” (DIAS, 2015, p. 135). Nesse exercício de divisão, a figura do narrador é eliminada, distribuindo e dividindo o texto para os personagens da trama.

Em suma, o processo de divisão consiste em “estilhaçar a voz do narrador o romance, que se divide para tantas vozes quantas estiverem disponíveis em cada cena, faz com que ela saia de sua condição inicial da narrativa para se aproximar de uma constituição dialogada.” (DIAS, 2015, p. 135).

Quadro 6 – Proposta de divisão

ROMANCE	DRAMATURGIA
<p>Anita descobriu que estava grávida dois meses antes da relação de sua amiga com Júlio acabar de vez. O pai – o responsável, como se dizia na época – era um estudante do último ano de direito da Universidade Católica, questão que ela enfatizava, provavelmente porque tornava mais respeitável seu descuido. Embora se conhecessem havia pouco tempo, Anita e o futuro advogado decidiram se casar, e Emília foi sua madrinha de casamento. Durante a festa, um amigo do noivo quis beijar Emília enquanto dançavam cumbia, mas ela desviou o rosto argumentando que não gostava daquele tipo de música. [...]</p> <p>Eram quase onze da noite. Anita fez o possível para repartir com justiça o pouco uísque que restava e Andrés teve que ir correndo fazer umas compras num armazém perto dali. Voltou com três pacotes pequenos de batatas fritas.</p> <p>Por que você não trouxe um pacote grande?</p> <p>Porque não tinha pacote grande.</p>	<p>EMÍLIA: Anita casou-se cedo com Andres, ou Leonardo, não me lembro o nome. Vamos supor que ele se chamava Andres, e não Leonardo. Fui madrinha de casamento deles.</p> <p>ANITA: Aceito.</p> <p>ANDRÉS OU LEONARADO: Aceito</p> <p>EMÍLIA: Nessa história, cheia de suposições, vamos supor que Anita estava acordada e Andres meio dormido e as duas meninas dormindo. Vamos supor que eram quase onze da noite e que a minha chegada foi inesperada. — <i>interfone toca</i> — Anita, sou eu, Emília, desculpa a hora, preciso de um favor seu. — Com pouco uísque em casa, Andres teve que correr num quiosque para comprar bebida e pacotes de batatas.</p> <p>ANITA: [<i>Para Andres</i>] Por que você não trouxe um pacote grande?</p> <p>ANDRÉS OU LEONARADO: Porque não tinha pacote grande.</p> <p>ANITA: E você não pensou, por exemplo, em trazer cinco pacotes pequenos?</p>

<p>E você não pensou, por exemplo, em trazer cinco pacotes pequenos?</p> <p>Não tinha cinco pacotes pequenos. Só três.</p> <p>Emília pensou que talvez não tivesse sido uma boa ideia chegar para ver sua amiga sem avisar. Enquanto durou o ti-ti-ti, teve que se concentrar num enorme chapéu mexicano que governava a sala. Quase foi embora, mas o motivo era urgente: tinha dito no colégio que era casada. [...]</p> <p>Desde que você me devolva ele.</p> <p>Pode ter certeza disso.</p>	<p>ANDRÉS OU LEONARADO: Não tinha cinco pacotes pequenos. Só três.</p> <p><i>[Enquanto Anita e Andres discutem, Emília se concentra na arvore bonsai que constitui parte do cenário. Ela tenta fugir da ideia de que talvez não tivesse sido uma boa ideia chegar ali a essa hora.]</i></p> <p>EMÍLIA: <i>[Se levantando para ir embora]</i> Talvez não tivesse sido uma boa ideia chegar aqui a essa hora, vim porque era urgente, — para Anita — disse lá escola que era casada, para conseguir o trabalho de professora. Depois de tantas camisetas e discos e livros e até sutiãs como enchimento, não seria tão grave se você me emprestasse seu marido, seria?</p> <p>ANITA: Ele podia perfeitamente se fazer passar pelo Miguel. <i>[Para Emília]</i> Inconveniente algum, posso te emprestar desde que você me devolva ele.</p> <p>EMÍLIA: Pode ter certeza disso.</p> <p>(Trecho da proposta de adaptação 2).</p>
---	--

Fonte: ZAMBRA, 2014a, p. 45-46.

A divisão da narração é realizada entre diálogo direto com o público por parte da Emília e de retorno à cena com Anita e Andrés.

As rubricas e indicações cênicas aqui são elementos advindos da análise do trabalho de Juarez Dias, que demonstra como os autores analisados por ele configuram certos espaços cênicos, que, no texto-fonte, é descritivo e/ou necessário para o desenvolvimento da história. José Sanchis Sinisterra e Dias observam que os elementos da narrativa devem ser distribuídos na cena em outros modelos de mídia: como um retroprojeto, uma iluminação, um design do palco, um figurino, objetos cênicos entre outros elementos que são também visuais e não só textuais. Para Dias, o encenador-autor realiza uma função organizadora do romance no sistema cênico: ele coloca em ordem as cenas do romance, criando uma coerência textual.

3.16. Multiplicação

Boa parte do teatro contemporâneo embasa-se na realização do teatro como um ato de performance, em que o ator se dissocia da personagem. Segundo Dias, essa dissociação entre ator e personagem deve-se “à alteração na compreensão do humano que na modernidade

percebeu sua identidade esfacelada, fragmentada, múltipla, como tratada por Stuart Hall.” (DIAS, 2015, p. 75). O homem moderno, diante das condições a que está exposto ao longo de todo o século XX, passa a compreender a linguagem como um elemento que não dá conta de traduzir os elementos do real, o que se acentua na segunda metade do século XX, marcando assim a produção de diversos autores da literatura ocidental. Em *Bonsai* (2014), a fragmentação e certos relatos acerca da vida das personagens torna-se essencial para compreender como a narrativa funciona. Isto é, sabe-se que a história que lemos é sobre Júlio e Emília e que a colagem entre idas e vindas ao passado e ao presente demonstra um todo sobre a narrativa da vida das personagens. Em *Bonsai-Sobras*, essa fragmentação já presente no romance se apresenta por meio da repetição de cenas, pela diagramação do texto, entre outros elementos.

Quadro 7 – Proposta de Multiplicação

NO ROMANCE	NA DRAMATURGIA
<p>Foi para Madri, mas não foi para Madri. Foi procurar Emília, de quem perdera completamente a pista. Foi bem difícil conseguir o endereço da Calle del Salitre e um número de telefone, que Anita achou curiosamente comprido. Quando já estava no aeroporto de Barajas quase ligou para aquele número, mas desistiu, animada por um pueril atavismo das surpresas. Madri não era bonita, pelo menos não para Anita, para a Anita que naquela manhã precisou desviar, na saída do metrô, de um grupo de marroquinos que estavam tramando alguma coisa. Na verdade, eram equatorianos e colombianos, mas ela, que nunca tinha visto um marroquino na vida, pensou neles como marroquinos, pois lembrava que pouco tempo antes um homem tinha dito na tevê que os marroquinos eram o grande problema da Espanha. Achou Madri uma cidade intimidadora, hostil, e realmente levou um tempo até escolher alguém confiável para perguntar pelo endereço que trazia anotado. Houve vários diálogos ambíguos desde que saiu do metrô até que finalmente ficou frente a frente com Emília. Você está usando roupa preta de novo, foi a primeira coisa que disse. Mas a primeira coisa que disse não foi a primeira coisa que pensou. E pensou muitas coisas ao ver Emília: pensou você está feia,</p>	<p style="text-align: center;">REENCONTRO</p> <p>[Anita aparece com outra roupa. Emília aparece toda de preto, descabelada. Alguma indicação de passagem de tempo.]</p> <p>ANITA: Emília, você está usando roupa preta de novo.</p> <p>[Abraçando a Emília]</p> <p>EMÍLIA: Anita, você está igual.</p> <p>[Olhando para Anita.]</p> <p>ANITA: Mas essa não foi a primeira que pensei. Pensei muitas coisas antes de dizer que ela voltou a usar roupas pretas. Pensei em como ela estava feia, deprimida, como parecia uma viciada. Depois do episódio com Andres, Emília veio para Madrid e nunca mais nos vimos. Tem lá seus anos que não a vejo. E penso agora que talvez eu não queira escutar o que ela tem a dizer, que não queria saber sobre o seu bairro de merda ou dos jovens gays com quem dividia apartamento. Mas penso agora que essas coisas não deveriam ser ditas.</p> <p>[Elas se abraçam de novo]</p>

deprimida, parece uma viciada. Compreendeu que talvez não devesse ter viajado. Observou com atenção as sobranças de Emília, os olhos de Emília. Mediu, com desdém, o lugar: um apartamento muito pequeno, em franca desordem, absurdo, superpovoado. Pensou, ou melhor, sentiu, que não queria ouvir o que Emília ia lhe contar, que não queria saber o que no fim parecia condenada a saber. Não quero saber por que é que tem tanta merda neste bairro, por que você veio morar neste bairro imundo, repleto de olhares capciosos, de jovens esquisitos, de senhoras gordas que arrastam sacolas, e de senhoras gordas que não arrastam sacolas, mas caminham muito devagar. Observou, de novo, com atenção, as sobranças de Emília. Resolveu que era melhor silenciar a respeito das sobranças de Emília. Você está usando roupa preta de novo, Emília. Anita, você está igual. Emília sim disse a primeira coisa que pensou: você está igual. Está igual, continua sendo assim, exatamente do jeito que você é. E eu continuo sendo do avesso, sempre fui do avesso, e agora quem sabe eu lhe conte que em Madri fiquei ainda mais do avesso, completamente do avesso. Consciente dos receios de sua amiga, Emília garantiu a Anita que os dois homens com quem morava eram umas bichas pobres. Aqui as bichas se vestem muito bem, disse a ela, mas esses dois que moram comigo, infelizmente, são uns pés-rapados. Anita não quis ficar. Procuraram juntas uma pousada barata, e poderíamos dizer que bateram um longo papo, embora talvez não tenha sido assim; seria impróprio dizer que conversaram como antes, porque antes havia confiança e agora o que as unia era mais um sentimento de desconforto, de familiaridade culpada, de vergonha, de vazio. Quase no fim da tarde, depois de fazer uns cálculos mentais urgentes, Anita pegou quarenta mil pesetas, que era quase todo o dinheiro que tinha levado. Deu-as para Emília, que, longe de recusar, sorriu com verdadeira gratidão. Anita já conhecia aquele sorriso, que por dois segundos as reuniu e depois as deixou novamente

ANITA: Emília, você está usando roupa preta de novo.

[Abraçando a Emília]

EMÍLIA: Anita, você está igual.

[Olhando para Anita.]

ANITA: Passamos alguns dias juntas, até que eu voltei para cá. Emília continuou em Madrid. Se mudou para Madrid, viveu lá desde então e morreu. Emília morre em Madrid.

[Emília simula repetidamente um movimento de queda. Luzes agitadas. Ela cai e se levanta várias vezes. Cai e se levanta.]

(Trecho da proposta de adaptação 2).

sozinhas, frente a frente, uma querendo que durante o resto da semana a turista se dedicasse aos museus, às lojas Zara e às panquecas com melado, e a outra prometendo que não ia pensar mais no uso que Emília daria a suas quarenta mil pesetas.	
--	--

Fonte: ZAMBRA, 2014a, p. 51-55.

O trecho anterior é um exemplo de como o narrador, no romance, descreve a depressão de Emília, a partir do ponto de vista de Anita. Na dramaturgia, houve um grande recorte da descrição, multiplicando apenas a ação principal: Anita encontra Emília vs Anita observa Emília morrer. A ação do reencontro acontece duas vezes na P2 demonstrando em resumo o que aconteceu com Emília desde a situação com Andres. Há também a repetição da queda de Emília que se inicia a partir do momento em que Anita demonstra como Emília está vivendo os seus dias. A queda, em sua repetição e multiplicação acontece até o fim da dramaturgia, demonstrando que desde a visita de Anita, Emília já estava morta. Essa multiplicação é elementar para o crescimento e importância da personagem. Emília cumpre sua promessa como personagem e começa a morrer repetidas vezes dentro do texto.

3.17. Deslocamento

Juarez Dias (2015) apresenta também o elemento de *deslocamento* nesse exercício de equações textuais. O deslocamento consiste em “um recurso de manipulação, ordenação e reorganização, que se refere a edição propriamente dita.” (DIAS, 2015, p. 72). Em *Bonsai-Sobras*, essa equação não acontece no âmbito da ordenação e reorganização, mas, sim, no âmbito de manipulação do texto de modo geral.

A P2, assim como a P1, segue a ordem dos fatos do texto de fonte. Não há uso de deslocamento, já que a narrativa da dramaturgia segue a ordem apresentada pela voz narrativa no romance, ela em si já composta a partir de vaivéns e fragmentações. Entre as equações utilizadas na P2 está a subtração da voz narrativa e a multiplicação, com a repetição de cenas. O aspecto de adição é também trazido ao texto, mas como elementos, que, em uma hipótese espetacular, seriam visuais.

3.18. A mídia

Um ponto levantado por Dias em seu trabalho é o espaço em que reside a teatralidade. Para o pesquisador, “a teatralidade não reside num texto escrito dentro de uma determinada

estrutura que se convencionou como dramática, mas no palco capaz de absorver qualquer tipo de matéria textual.” (DIAS, 2015, p. 118). Com os eventos de 2020/2021, diante da pandemia do coronavírus, pensar a teatralidade de um texto pode ir para além de sua existência no palco como representante da cena. Agora, o teatro contemporâneo, que já usufruía de elementos tecnológicos para formular sua estrutura, está presente também nas câmeras virtuais e, por que não, na edição e diagramação textual como proposta cênica?. Diante desses impasses contemporâneos, surge uma questão a partir do ponto levantado por Dias: é possível uma dramaturgia evidenciar o teatro-narrativo e evidenciar também a teatralidade de um texto transposto do romance com a impossibilidade do uso do palco físico?

Juarez Dias entende que o romance possui um “fluxo da escrita literário [...] que vai ser vocalizado e encenado integralmente num curto espaço de tempo cênico, passa a ser jorrado, no melhor sentido da palavra, para o espectador em ritmo quase frenético.” (DIAS, 2015, p. 118). No entanto, com a modernização do teatro ou da questão da diagramação textual no contexto históricos que estamos inseridos, em que medida uma experiência teatral pode mudar o ritmo de leitura das dramaturgias propostas a partir de *Bonsai* e sua inserção como experimento teatral? {não entendi esse tópico nem essas questões. Precisa deixar mais explícito o que vc quer pôr em debate }

3.19. A narrativa em rubricas, em diálogos e em propostas cênicas

Contudo, devemos considerar que este é um projeto de investigação e as premissas aqui são definidoras. *Bonsai* (2014) é um elemento textual cuja recusa pela fábula colabora para uma aproximação, talvez forçosa, a peças como *Esperando Godot* ou *Seis personagens em busca de um autor*. Essas peças são exemplos de uma *espera* pela fábula anunciada a acontecer, assim como no romance de Zambra. Ao pensar o teatro moderno e contemporâneo como um modelo fragmentado em que a ordem da fábula deixa de ser sacralizada, a proposta é uma dramaturgia a partir de um romance que se assemelha aos traços dos dramas citados.

PRELÚDIOS PARA UM FIM

A escrita deste trabalho percorreu três caminhos que se encontram aqui, nestas considerações finais: a primeira fase elaborou-se a partir da análise do romance chileno *Bonsai* (2014) e buscou evidenciar como a escrita de Alejandro Zambra se realiza em um jogo de metaficção. A segunda fase do trabalho se constrói junto à teoria utilizada na terceira fase, elaborada a partir de uma análise do uso das propostas de Sinisterra (2016) e Dias (2015). Esta pesquisa se desenvolveu, nesse sentido, em torno de como o romance chileno se comportaria nas bases da literatura dramática.

Na primeira fase do trabalho, concluímos que *Bonsai* (2014) é um romance que possui sua estrutura narrativa fragmentada, posta sob a ótica de um narrador que não quer contar uma história, mas o faz. O romance zambriano faz parte do universo da nova literatura chilena que discursa sobre o homem moderno e que pontua marcas dos acontecimentos do fim do século XX. Nos últimos setenta anos (1950-2020), a literatura latino-americana se expande aos olhos do mundo, pontuando, com o Boom e o realismo mágico, uma literatura que unifica o continente e, com as mudanças sociopolíticas, culturais e tecnológicas, uma literatura plural que desse conta dessas mudanças. A literatura *parasita* (SANTIAGO, 2000, p. 17) torna-se agora produtora de si mesma, consistente em seu conteúdo e forma, explícita cada vez mais ao seu leitor, alcançando um público muito maior do que nas décadas anteriores.

Dessa forma, no primeiro capítulo, contemplamos a forma como a literatura contemporânea latino-americana se torna prolífera, aberta a trazer à luz temas antes não dialogados por seus autores. No Chile, por exemplo, surgem autores que, dentro de um modelo plural, constroem uma literatura híbrida, consideradas emergentes e que dão um novo sentido ao mundo coletivo e plural (MORALES, 2011, p. 80), acompanhando as mudanças no campo social e político. Vê-se diante do conteúdo literário chileno novelas que incorporam o *relato de filiación*, a *novela de la intimidad* e os *romances autobiográficos* no qual se encontro o autor do nosso *corpus*, Alejandro Zambra.

No romance de estreia de Alejandro Zambra, e *corpus* efetivo do nosso trabalho, a construção de narrativa se tece como uma teia de aranha, apreendendo o leitor não só na obra *Bonsai* (2014), mas também nos romances do autor que a sucedem: *A vida privada das árvores* (2014) e *Formas de voltar para casa* (2014). Seus três primeiros romances, que o próprio autor as chama de irmãos, evocam traços de uma literatura que relaciona o íntimo, o privado, com o coletivo e o plural. Fala-se nesses romances sobre a vida de um homem que observa seu bonsai crescer, de outro homem que escreve um romance com argumento suficiente apenas para um

conto e, por fim, de um homem que escreve sobre a histórias de outras pessoas, porque em sua família não há vítimas da ditadura militar.

A segunda parte do trabalho se dedica à prática da adaptação do romance, intercalando pontos de vista entre autor-fonte e novo-autor, bem como a busca por soluções práticas aos exercícios de Sinisterra (2016) e Guimarães Dias (2015). Durante a execução das propostas de dramaturgias, algumas questões complexas surgiram, por exemplo: como compreender a dramaturgia (linguagem, livro, texto) como um novo suporte midiático? Como cruzar as possibilidades de mundo possíveis, do romance e do Alejandro Zambra, com a sua disposição em formato de texto teatral pensado para Belo Horizonte e com a minha realidade de estudante-pesquisador-escritor? Todas essas questões nos levam a pensar e entender a mídia como “ferramentas de comunicação”, “entidade de comunicação intermediária” (ELLESTRÖM, 2017, p. 51) que faz conexão entre dois ou mais pontos vistos” e que provém do cruzamento de ponto de vista do autor-do-romance com o autor-da-dramaturgia.

Na terceira e última parte do trabalho, já se tem como entendido que a escrita criativa, por via da adaptação, de texto literários a dramaturgias perpassam pela subjetividade natural ao exercício artístico. Por outro lado, enquanto forma sistemática característica da investigação, entendemos que é possível teorizar e propor exercícios para adaptação de romances contemporâneos, embora cada literatura dialogue com o universo subjetivo de seu autor-fonte, o estudado presente aqui o de Alejandro Zambra. As regras do universo literário regido por Zambra deverá ser respeitado pelo novo-autor, isto é, entender as regras regem o mundo possível do livro do autor-fonte, compreendendo qual a origem das personagens, como elas se relacionam e se estas relações e ações são possíveis na realidade do novo-autor.

A mídia como questão teórica não foi explanada ao longo dessa dissertação, em parte porque escapava ao nosso escopo e aos objetivos. Porém, buscou-se compreender que quando o romance se desprende de seu suporte midiático e transpassa a outro, encontra-se uma nova mídia, que no caso estudado, foram dois modelos dramaturgias. O primeiro modelo encontrou maior dificuldade para encontrar a legibilidade na escrita enquanto texto teatral; já na segunda, o texto obteve maior liberdade de interferência do novo-autor. Não só observamos que o texto formulado pelo novo-autor foi disposto por uma certa autonomia, como entendemos que a dramaturgia é também um objeto autônomo na criação de seu sentido, que passa de leitor a leitor, podendo ser observada por diferentes aspectos. Ambas as dramaturgias passaram por uma leitura dramática no Núcleo Experimental de Dramaturgia (NED), a partir do que foi observado que a primeira dramaturgia é excessivamente narrativa, o que em certo nível de

especulação a partir da leitura do NED, hipótese, poderia cansar o leitor e o espectador. Após essa leitura, o texto passou outra vez por uma reformulação, buscando distribuir melhor os diálogos, o que se compreende no produto final como algo não funcional e difícil de resolver.

A segunda proposta dramaturgica fora elaborada pelas equações que Guimarães Dias (2015) propõe em *Narrativas em Cena*. Nela, diferentemente da P1, foi feito uso de uma maior autonomia para mover, recortar e colar o texto-fonte de outra forma em sua nova mídia. É nesta parte do trabalho que compreendo, a partir da perspectiva de Compagnon (2014, p. 139) que a literatura, dramática ou romanesca, é um produto que se molda por diferentes processos, em que pode, cada autor, ter o seu próprio processo de escrita, válidos tanto para os exercícios de Sinisterra ou de Juarez Dias. Somente a partir do produto final, aquele *publicado*, que a crítica literária ou teatral poderá observar os elementos e aparatos técnicos literários presentes no texto. Os exercícios propostos, ao mesmo tempo que demonstravam uma solução para o encadeamento da dramaturgia, demonstravam também qual era o grau de interferência que o novo-autor tem sobre o texto, dependendo de como ele decide articular o texto.

No desenvolvimento da pesquisa, buscamos manter o propósito de pensar especificamente a literatura chilena contemporânea e como ela se comporta dentro desta nova mídia. A princípio, acreditava-se que os exercícios dramaturgicos iriam fornecer todas as respostas e possibilidades para as formas dramaturgicas do romance elegido como *corpus*. Após a leitura minuciosa do romance, de sua compreensão, questões acerca de sua complexidade de escrita foram levantadas e respondidas. A voz narrativa é um personagem externo que conta a história de Júlio e Emília para alguém. *Bonsai* (2014) é escrito por Alejandro Zambra, mas em seu universo literário fictício é aludido por Julian em *A vida privada das árvores* (2013). As personagens principais, Júlio e Emília, ilustram a vida do homem moderno. E por fim, a compreensão do romance que se referêcia a si mesmo, tal como as dramaturgias que tentam inscrever se dentro delas mesmas. Ao contrário do romance que escrito “para ser lid[o] por uma só pessoa” (COMPARATO, 2009, p. 17), a dramaturgia é, além de literatura para ser lida, “a palavra explícita, que deve ser absorvida por uma segunda pessoa, o ator, que a interpretará para uma multidão por meio de uma personagem” (COMPARATO, 2009, p. 17).

Esta dissertação compreendeu que a prática de exercícios de adaptação convoca o novo-autor a um processo de leitura crítica e compreensão do texto-fonte. A leitura do novo-autor perpassa por um processo de seleção de elementos de mundo possível, como estabelece Sinisterra (2016). Essa seleção está ligada a escolha do romance, as leis que regem a escrita do autor do romance, a eleição de elementos que serão utilizados pelo novo-autor no processo de transposição textual.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Luis Alberto de. A restauração da narrativa. **O percevejo**, São Paulo, v. 9, p. 115-125, 2000.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 3. ed. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III**: O romance como gênero literário. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BASAVILBASO, Teodelina. El chileno Alejandro Zambra escribe la novela que creía que no escribiría. **Frontera Revista Digital**. [S. l: s.n.], 19 jun. 2014. Disponível em: <https://www.fronterad.com/el-chileno-alejandro-zambra-escribe-la-novela-que-creia-que-no-escribiria/>. Acesso em: 19 maio 2021.
- BENEVENUTO, Assis; COLETTA, Marcos. **Fauna**. Belo Horizonte: Javali, 2017.
- CASTRO, Lorena Amaralo. Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente. **Literatura e Linguística**, Chile, n. 29, 109-129, 2014. *E-book*.
- CASTRO, Lorena Amaro. **La posea autobiográfica**: ensayos sobre narrativa chilena. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. 4. ed. São Paulo: Summus, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. **Obra Crítica**. Tradução de Paulina Wacht e Ariel Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. (v. 3).
- COSTA, Alexandre Rodrigues da. Tessituras labirínticas: a mise en abyme e a metalepse como ramificações da narrativa em "Bandersnatch", episódio de Black Mirror. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 249-267, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/537>. Acesso em: 19 maio 2021. DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v9n1.537>.
- DIAS, Juarez Guimarães. **Narrativas em cena**: Aderbal Freire-Filho (Brasil e João Brites (Portugal)). Rio de Janeiro: Mobile, 2015.

- ELLESTRÖM, Lars. **Medialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Porto Alegre: ediPUCRS, 2017.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GILBERT, Martin. **A história do século XX**. São Paulo. Edição Crítica.2017
- LEITE, Sara. Leitor Real. **E-dicionário de termos literários**. [S. l.: s.n.], 30 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/leitor-real/>. Acesso em: 5 out. 2020
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. 2. ed. Belo Horizonte: Editorra UFMG, 2014.
- MEDEIROS, Elen de. **A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues**. 2010. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. MORALES, Macarena Areco. Cartografía de la novela chilena reciente. *Anales de Literatura chilena*, Santiago, n. 15, 179-186, jun. 2011.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- OLIVEIRA, Jordânia Abadia da Silva. Artíficos da literatura latino-americana contemporânea: uma memória performática? **Horizonte científico**, Uberlândia, v. 2, n. 1, p. 1-26, out. 2008.
- PEREZ, Diego Cardoso. **O narrador**: considerações sobre a obra de Alejandro Zambra (ou A busca por uma voz narrativa legítima nos romances *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* e *Formas de volver a casa*). 2018. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2018.
- QUEROL, Ricardo de. Los niños de la represión chilena llenan los silencios. **El País**. [S. l.: s.n.], 13 jul. 2015. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html. Acesso em: 5 ago 2020.
- ROJO, Sara. **Teatro latino-americano em diálogo**. Belo Horizonte: Javali, 2016.
- ROOS, Sarah. Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos. **Aisthesis**, Santiago, n. 54, p. 335-351, dez. 2013. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000200020&lng=en&nrm=iso&tlng=en. 19 maio 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200020>.

- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura dos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2000.
- SANTOS, Daniel Baz dos. A crise da ficção na história literária latino-americana: o caso Alejandro Zambra. **X Seminário Internacional de História da Literatura**, 2013, Porto Alegre. Anais, 2013. Disponível em: www.ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/xsihl/media/comunicacao-17.pdf. Acesso em: 15 jun. 2019
- SPALDING, Marcelo. **Narrador como personagem**. Porto Alegre: Editora Metamorfose, 2019
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo, São Paulo, 2013.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?lang=pt>. Acesso em: 23 mar. 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>
- SINISTERRA, José Sanchis. **Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos**. Tradução de Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2016.
- SOUZA, Laura de Assis. Experiência, Inércia e Metaliteratura em Paulo Henriques Britto. **Estação literária**, v. 9, 168-180, jun. 2012.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- VOLPATO, Cadão. Zambra, um escritor com espírito de botânico. **O valor**. [S. l.: s.n.], 4 abr. 2013. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2013/04/04/zambra-um-escritor-com-espírito-de-botânico.ghtml>. Acesso em: 23 mar. 2020.
- WALDMAN, Gilda. Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años del Boom a la nueva narrativa. **Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales**, México, v. 226, 355-378, jan./abr. 2016.
- WILLEM, Bieke. **El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial: casas habitadas**. Boston: Leiden, 2016.
- ZAMBRA, Alejandro. **A vida privada das árvores**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ZAMBRA, Alejandro. **Bonsai**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.

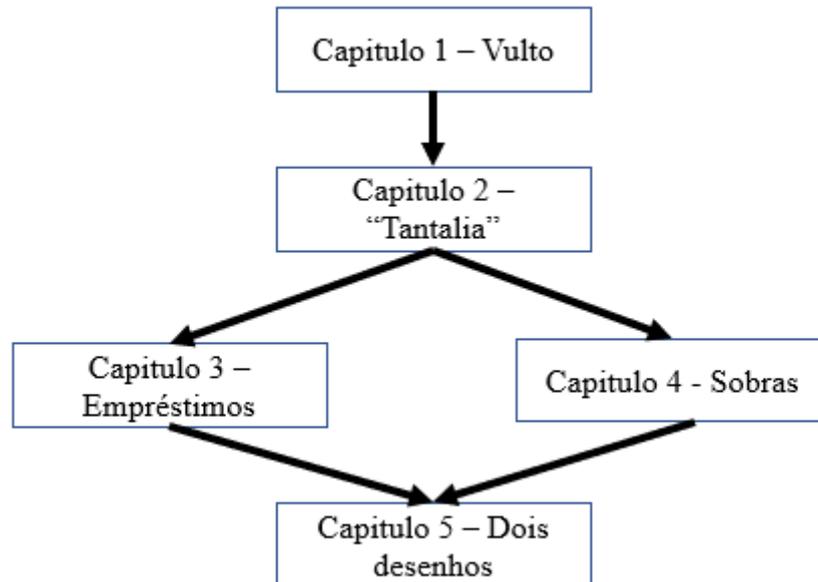
ZAMBRA, Alejandro. **Formas de voltar para casa**. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.

ZAMBRA, Alejandro. **No leer**. Barcelona: Anagrama, 2018.

APÊNDICES

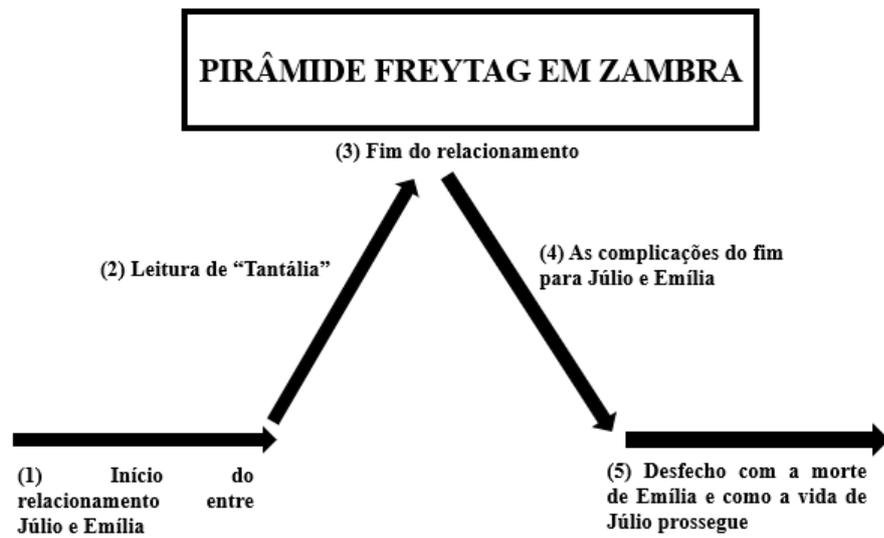
Apêndice A

Figura 1– Caminhos da narrativa



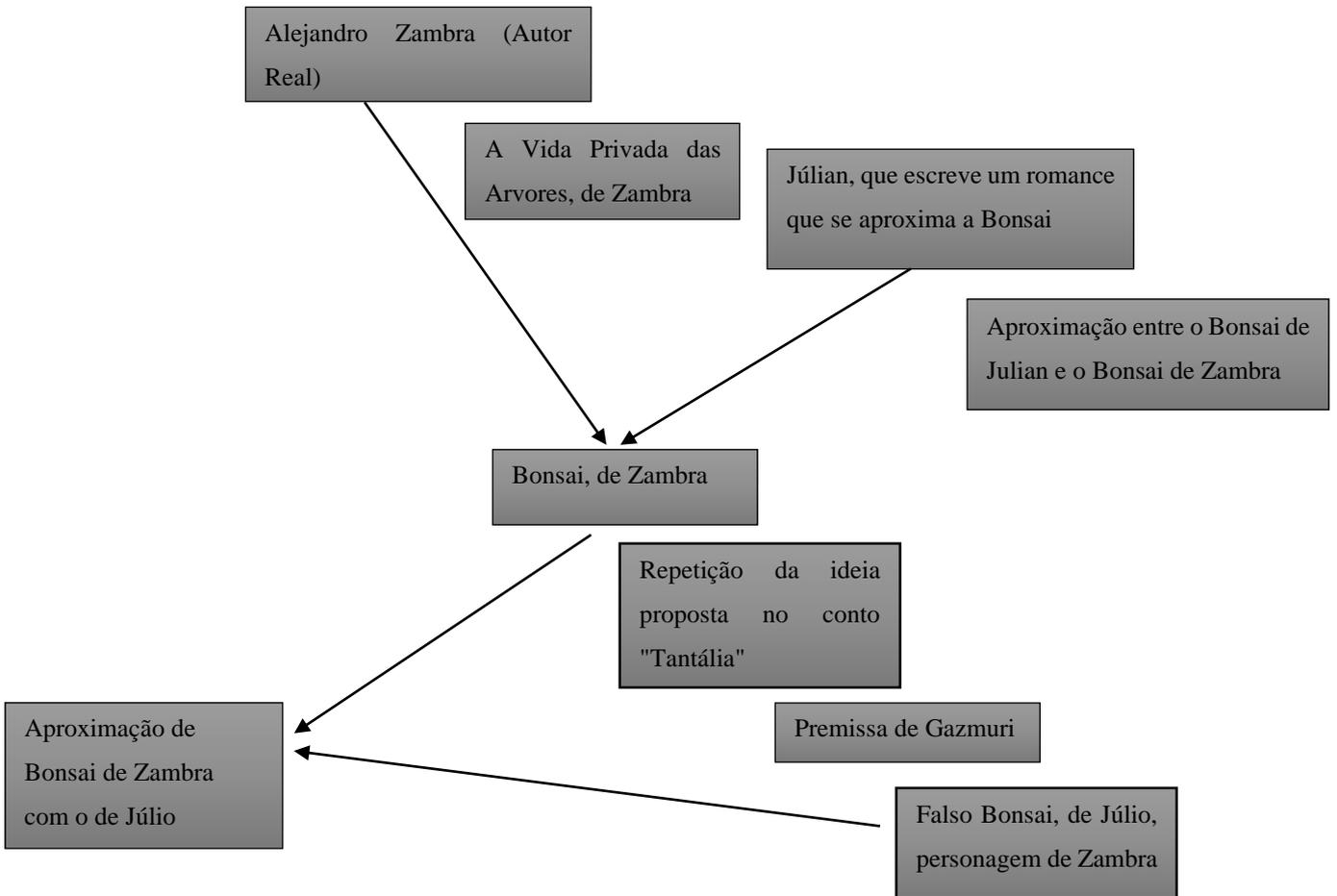
Apêndice B

Figura 2– Pirâmide de Freytag em Zambra



Apêndice C

Figura 3 – Suposição de boneca-russa



Apêndice D

Figura 4 – Alternância na edição (Cosac Naify)

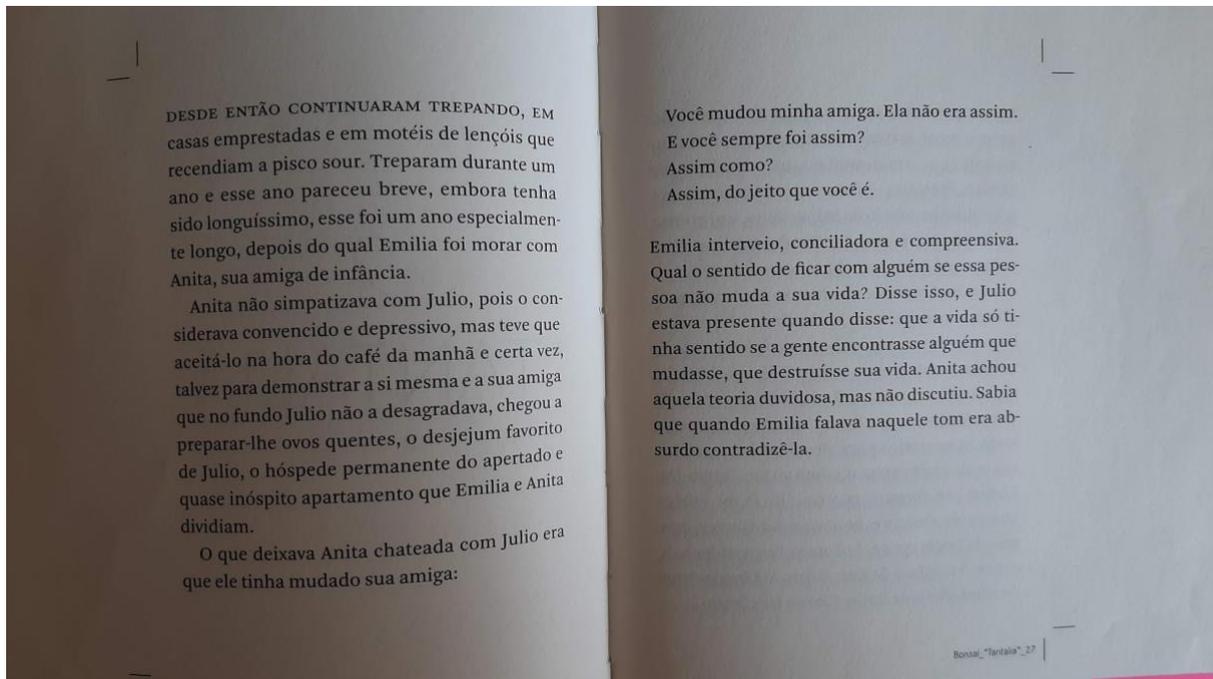
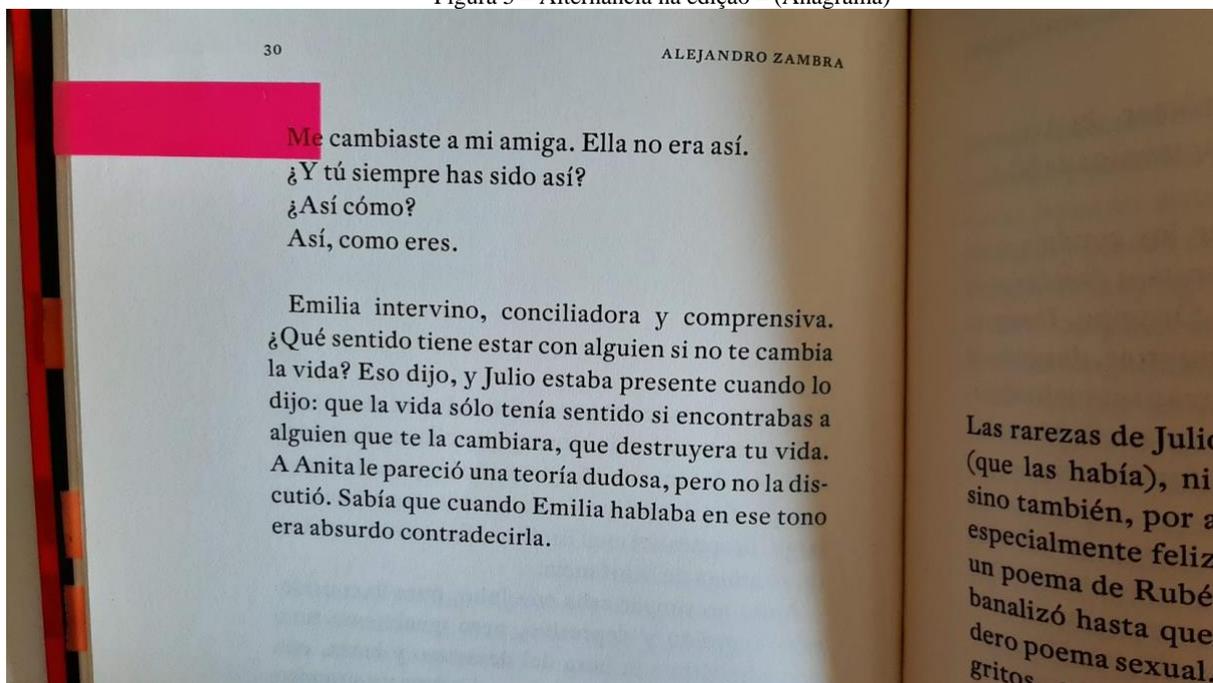
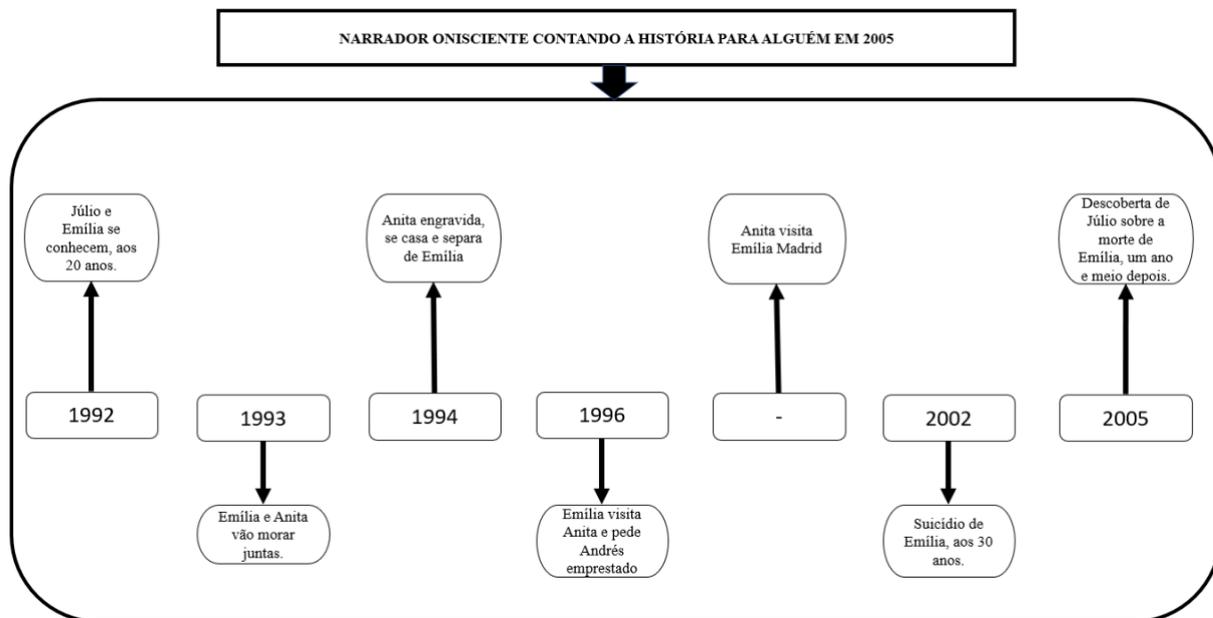


Figura 5 – Alternância na edição – (Anagrama)



Quadro 1 – Hipótese Cronológica do Romance



Fonte: ZAMBRA, Alejandro. *Bonsai*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.