



SEÇÃO LIVRE

Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite, de Jean-Paul Alègre: mediação editorial e aproximação do jovem leitor da dramaturgia contemporânea

Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite, de Jean-Paul Alègre: editorial mediation and the young reader's approach to contemporary dramaturgy

Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite, por Jean-Paul Alègre: mediación editorial y enfoque del lector joven de la dramaturgia contemporânea

Fabiano Tadeu Grazioli¹

orcid.org/0000-0002-3860-6767
ftg@uricer.edu.br

Recebido em: 20 jun. 2023.

Aprovado em: 24 jul. 2023.

Publicado em: 20 dez 2023.

Resumo: No artigo, investiga-se o texto *dramatúrgico* *Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite*, do francês Jean-Paul Alègre, publicado no Brasil em 2020. Por meio de uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa, aproximam-se considerações teóricas de sua temática, bem como da sua estrutura, considerando o gênero dramático. Na primeira parte, coloca-se a peça em diálogo com pressupostos de Walter Benjamin (1985) sobre a necessidade de se fazer um contraponto ao discurso historicista, além de discutir-se brevemente aspectos relacionados à leitura literária e à juventude por meio dos estudos de Michèle Petit (2013), Freddy Gonçalves da Silva (2021) e Sara Bertrand (2021). Na segunda parte, considerando o amplo escopo da dramaturgia, parte-se da história dos livros na interface com a leitura, observando coordenadas de Roger Chartier (2002) em diálogo com os pressupostos sobre o palco imaginário, tema específico da leitura da dramaturgia, aqui abordado a partir de Jean-Pierre Ryngaert (1996, 2013). No caso do texto em análise, as rubricas desempenham função decisiva e são analisadas a partir de Patrice Pavis (2007), Anatol Rosenfeld (2002) e Marta Morais da Costa (2016). Ao final, atesta-se que, no caso do texto em análise, o suporte impresso dá conta da estrutura da dramaturgia, que coloca rubricas e diálogos em simbiose, possibilitando arquitetar as cenas no palco imaginado, em um estímulo contínuo à atualização das cenas nesse espaço caro à dramaturgia. Ainda, é louvável como o texto cênico, ou seja, as rubricas, trabalha a favor da construção do referido palco, de modo a não sabotar a estrutura da dramaturgia, mas assumindo-a de modo amplo e até complexo, fazendo o leitor, por meio dela, chegar às estruturas imaginativas de que se fala.

Palavras-chave: leitura da dramaturgia; texto cênico ou rubrica; palco imaginário; *Eu, Ota, rio de Hiroshima*; Jean-Paul Alègre.

Abstract: In the article, the dramaturgical text: *Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite*, written by the French Jean-Paul Alègre, published in Brazil in 2020, is investigated and, through bibliographical research with a qualitative approach, theoretical considerations of its theme are approached, as well as its structure, considering the dramatic genre. In the first part, the play is placed in dialogue with assumptions by Walter Benjamin (1985) about the need to make a counterpoint to the historicist discourse, in addition to briefly discussing aspects related to literary reading and youth through studies of Michèle Petit (2013), Freddy Gonçalves da Silva (2021) and Sara Bertrand (2021). The second part, considering the broad scope of dramaturgy, starts with the history of books in the interface with



¹ Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Erechim, RS, Brasil.

reading, observing Roger Chartier's coordinates (2002) in dialogue with the assumptions about the imaginary stage, a specific theme of reading dramaturgy, here approached by Jean-Pierre Ryngaert (1996, 2013). In the case of the text under analysis, the headings play a decisive role and are analyzed by Patrice Pavis (2007), Anatol Rosenfeld (2002), and Marta Morais da Costa (2016). In the end, it is attested that, in the case of the text under analysis, the printed support accounts for the structure of dramaturgy, which places the headings and dialogues in symbiosis, it makes possible to architect the scenes on the imagined stage, in a continuous stimulus to the updating of the scenes in this space dear to dramaturgy. Furthermore, it is commendable how the scenic text, that is, the headings, works in favor of the construction of the aforementioned stage, so as not to sabotage the structure of the dramaturgy, but assuming it in a broad and even complex way, making the reader, for through it, arrive at the imaginative structures spoken of.

Keywords: reading of dramaturgy; scenic text or headings; imaginary stage; I, Ota, Hiroshima River; Jean-Paul Alègre.

Resumen: El artículo investiga el texto dramático *Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite*, del francés Jean-Paul Alègre, publicado en Brasil en 2020 y, a través de una investigación bibliográfica de enfoque cualitativo, aborda consideraciones teóricas de su tema, así como su estructura, considerando el género dramático. En la primera parte, la obra se pone en diálogo con el marco teórico de Walter Benjamin (1985) sobre la necesidad de hacer un contrapunto al discurso historicista, además de discutir brevemente aspectos relacionados a la lectura literaria y a la juventud a través de los estudios de Michèle Petit (2013), Freddy Gonçalves da Silva (2021) y Sara Bertrand (2021). En la segunda parte, considerando el amplio alcance de la dramaturgia, se inicia de la historia de los libros en la interfaz con la lectura, observando las coordenadas de Roger Chartier (2002) en diálogo con las teorías sobre el escenario imaginario, un tema específico de la dramaturgia de la lectura, tratado aquí desde Jean-Pierre Ryngaert (1996, 2013). En el caso del texto analizado, los títulos juegan un papel decisivo y se analizan desde Patrice Pavis (2007), Anatol Rosenfeld (2002) y Marta Morais da Costa (2016). Al final, se certifica que, en el caso del texto analizado, el soporte impreso da cuenta de la estructura de la dramaturgia, que sitúa títulos y diálogos en symbiosis, lo que posibilita la arquitectura de las escenas sobre el escenario imaginado, en un continuo estímulo a la actualización de las escenas en este espacio estimado por la dramaturgia. Incluso, es plausible cómo el texto escénico, es decir, los títulos, trabajan a favor de la construcción del escenario mencionado, para no sabotear la estructura de la dramaturgia, sino asumirla de una manera amplia e incluso compleja, haciendo que el lector, a través de ella, alcance las estructuras imaginativas de las que se habla.

Palabras clave: lectura de dramaturgia; texto escénico o título; escenario imaginario; *Eu, Ota, rio de Hiroshima*; Jean-Paul Alègre.

Introdução

A dramaturgia pensada para público jovem – tomado aqui pelo pré-adolescente, o adolescente e o jovem propriamente dito – nem sempre tem espaço na produção de dramaturgos e dramaturgas, muitas vezes porque se trata de um público para o qual os *publishers* não demonstram interesse em levar à cena editorial um número expressivo de publicações. Na seara das artes cênicas, os espetáculos de teatro para o referido público têm sido montados com frequência, aproveitando um espaço que a literatura juvenil descobriu com bastante antecedência. Contudo, a mencionada falta de interesse das editoras faz com que aqueles e aquelas que se dedicam à dramaturgia nas companhias teatrais não viabilizem uma versão de sua escrita que poderia ter sua recepção na leitura do texto impresso, na futura publicação no formato de livro físico.

A tarefa de realizar a publicação desses textos, no Brasil, tem sido realizada, muitas vezes, por "pequenas editoras independentes" (Breda, 2021), que, apesar das dificuldades enfrentadas para se manter no circuito comercial, inserem o gênero dramático nos seus catálogos.² Algumas editoras, também com características das pequenas editoras independentes, especializaram-se em publicação de dramaturgia escrita, ou seja, de textos dramáticos, como é o caso da paulista Temporal e da carioca Cobogó. O foco delas não é o público juvenil, contudo, esporadicamente, os jovens são atendidos pelas suas publicações. Claro que o referido público pode ler a dramaturgia publicada fora desse nicho que descrevemos; todavia, o livro de dramaturgia

² Tadeu Breda, editor da Elefante, explora o conceito de "pequena editora independente" no estudo "Para que serve uma editora independente?" (2021), a partir de sua experiência na fundação e na condução das atividades da referida editora. Dos diversos pontos que merecem ser destacados, o primeiro é de que sua ideia de editora independente se transformou ao longo dos anos. Nesse sentido, ao presente estudo, é importante considerar que uma pequena editora independente não é pensada inicialmente como um negócio, mas torna-se um, inevitavelmente, muito em função de precisar se organizar financeiramente, uma vez que uma de suas características é a ausência de investidores. Deste modo, ela precisa se tornar um negócio que garanta o mínimo de condições financeiras para que seus profissionais possam trabalhar e se dedicar a ela (Breda, 2021). Outro aspecto que importa para o estudo em questão é que o trabalho em uma escala menor que um grande grupo editorial garante, muitas vezes, proporciona um maior apuro estético, com uma estética menos voltada ao universo comercial (Breda, 2021).

pode ser pensado com alguns elementos ou características em seus projetos editoriais que sinalizam algum investimento na aproximação desses leitores e obras, sendo elas textuais (investimentos na construção dramatúrgica) ou paratextuais, como ilustrações, capas e projetos gráficos que concebiam um *layout* específico tendo em vista a estrutura da dramaturgia e a sua leitura, entre outros.

Graciela Montes (2020) nos lembra do fato de que essas segmentações, às vezes, por serem um recurso meramente mercadológico, acabam por criar mais uma necessidade de consumo no contexto capitalista contemporâneo. Muitas vezes, é assim que acontece em relação ao jovem leitor, pois, na indústria do livro, as decisões finais não estão mais nas mãos de editores-leitores, como em outros tempos, mas sim de grandes empresas que visam ao lucro e que "procuram] desesperadamente adequar a leitura aos 'tempos presentes', para cumprir seu propósito, que não é, no entanto, o de gerar mais leitores, mas de vender mais livros" (Montes, 2020, p. 271). Entretanto, apesar de esse ser o encaminhamento que, muitas vezes, prevalece em relação ao público jovem, na edição de outros gêneros em grandes grupos editoriais, não é o caso das pequenas editoras independentes (ou da maioria delas) que, pelas suas características, concentram seus recursos, suas atividades e seu empenho na promoção de obras que impliquem a oferta de um repertório voltado às demandas estéticas com vistas à contribuição na formação de um leitor crítico.

Nossas reflexões, neste estudo, exploram o campo da história dos livros e da leitura por meio das considerações teóricas de Roger Chartier (2002) a respeito do texto de dramaturgia. Consoante às reflexões do pesquisador e, a partir de nossos propósitos, chegamos àquilo que ele também chama de palco imaginário, em que colocaremos as suas considerações em diálogo com Jean-Pierre Ryngaert (1996, 2013). A obra dramatúrgica para a qual encaminharemos nossa análise é *Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite*, de Jean-Paul Alègre, publicado

no Brasil em 2020, pela Temporal Editora e, para discuti-la, do ponto de vista da abordagem histórica, buscamos algumas coordenadas em Walter Benjamin (1985) e Tales Sales da Silva (2012), assim como no posfácio de Rita Carelli (2021) para a edição brasileira da peça de Alègre. Para discutirmos brevemente aspectos relacionados à leitura literária e à juventude, buscamos nos estudos de Michèle Petit (2013), Freddy Gonçalves da Silva (2021) e Sara Bertrand (2021) alguns embasamentos.

Na sequência, demonstramos o caso específico das rubricas do texto de Alègre e como a maneira de construí-las e apresentá-las influencia na leitura, porque articulam diretamente a simulação do palco imaginário, de modo que articulá-las no texto de teatro é, também, buscar endossar sua estrutura. Desse modo, procuramos dialogar com as considerações de Anatol Rosenfeld (2002), Patrice Pavis (2007) e Marta Moraes da Costa (2016) que, juntamente às coordenadas teóricas da seção anterior, servem para a análise do texto cênico de *Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite*, ou seja, de suas rubricas.

Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite, de Jean-Paul Alègre

Do conjunto de editoras especializadas em dramaturgia, a Temporal Editora, fundada em 2018, tem apostado em publicação de dramaturgia nacional e estrangeira e, mesmo sem limitar-se a um público, direcionando as obras às categorias de leitores, tal qual o mercado editorial e o comércio livreiro procedem com os outros gêneros, sinaliza uma dramaturgia que parece interessar mais ao público adulto, o que pode ser percebido pelos temas das obras, bem como pela complexidade que tais textos, muitas vezes, apresentam na sua construção. Em relação à dramaturgia brasileira, são destaques no rol de publicações da Temporal Editora as peças de Oduvaldo Vianna Filho, como *A longa noite de Cristal* (2019), *Corpo a corpo* (2021), *Papa Highirte* (2019), *Moço em estado de sítio* (2021) e *Rasga coração* (2018), publicada trinta e oito anos após a sua conclusão, em conjunto com um dossiê de

pesquisa³ que contextualiza a peça, organizada pela professora Maria Sílvia Betti. As peças do dramaturgo compõem a coleção Vianinha, lacuna que a editora ajuda a preencher, uma vez que, na abertura do site, nos é informado que o projeto inicial da Temporal é “publicar obras de literatura contemporânea – entendida como aquela que se desenvolveu a partir de 1970 – trazendo títulos importantes, inéditos ou esgotados, do teatro nacional o estrangeiro” (Temporal, [2021]).

Da dramaturgia de outros países, constam, a modo de exemplificação: *O despertar da primavera*, de Frank Wedekind, importante obra da dramaturgia alemã; *Praça dos heróis* (2020), de Thomas Bernhard, inédita até então no Brasil, traduzida do alemão por Cristiane Röhrig; e, para não ficar somente na dramaturgia do idioma originalmente germânico, citamos *Uma temporada no Congo*, importante texto dramático de Aimé Césaire, concebido originalmente em francês, e que discute os temas que se tornaram referência do escritor: o anticolonialismo, o antirracismo e a defesa das raízes africanas tendo em vista a libertação da República Democrática do Congo do domínio belga, processo que teve duração de oitenta anos.

O conjunto de textos originalmente escritos no idioma francês se amplia com *Eu, Ota, rio de Hiroshima: o rio que virou noite*, do dramaturgo Jean-Paul Alègre, publicado em 2020, bastante apropriado ao público jovem, inclusive aos pré-adolescentes, por motivos que vamos detalhar no decorrer desta seção. A edição apresenta duas ilustrações de André Stefanini e projeto gráfico assinado pelo Bloco Gráfico, cuja proposta facilita o contato com o leitor, inclusive daquele que não tem experiência com o gênero dramático, pelo modo como explora as singularidades do texto de teatro e o coloca na espacialidade da página impressa.

Na obra, Alègre discute o poder e a proliferação de armas e programas nucleares e seus

desdobramentos na vida dos civis e na natureza, inovando na perspectiva a partir da qual os acontecimentos são apresentados, uma vez que a personificação do rio Ota Otagawa (o rio de Hiroshima), como personagem, permite a visão de um ponto de vista feminino, o da natureza, que acolhe as águas, a flora, a fauna e, também, por não ser excludente, o ser humano. Esse recurso pode ser associado à perspectiva inusitada e tempestiva com a qual os jovens se lançam às páginas das obras literárias, a qual o pesquisador Freddy Gonçalves da Silva (2021, p. 34) descreve como “o exercício da surpresa de descobrir algo novo”⁴, pois corresponde às surpresas e aventuras que compreendem: conhecer o enredo e a estrutura dramática proposta pelo autor; perceber em que medida o texto arquitetado a teatralidade necessária para a encenação ocorrer no palco imaginário (aspecto teórico que vamos desenvolver posteriormente) e, principalmente, acompanhar a opção não convencional em colocar o rio Ota, como personagem que instala a narrativa dramática pela força da sua dicção em primeira pessoa e, a partir dela, a desenvolve.

A surpresa que o jovem leitor encontra se amplia na composição humana da personagem, bem como ele perceberá já na cena um, na leitura desta rubrica: “*Uma poderosa música de abertura. Vestida modestamente, uma mulher caminha em direção ao público*” (Alègre, 2020, p. 11, grifo do autor), à medida que ele pode relacioná-la ao monólogo de apresentação de Ota, disposto na sequência:

Eu me chamo Ota.
Otagawa, o rio de Hiroshima.
Se você já me viu, tenho certeza que me encontrou calmo e majestoso.
Largo, mas não muito.
Profundo, mas nem tanto.
Um belo rio, você deve ter pensando.
(Pausa. Ela sorri).
Obrigado. (Pausa)
[...] (Alègre, 2020, p. 11, grifo do autor).

³ O volume com o texto dramático e o “dossiê de pesquisa” apresentam textos de apresentação, posfácio, fotografias das montagens, fichas técnicas das montagens da peça e fac-símiles inéditos dos datiloscritos do autor.

⁴ Na obra *A nostalgia do vazio: a leitura como espaço de pertencimento dos adolescentes* (2021), o pesquisador e mediador de leitura venezuelano explora a ideia de trânsito em relação à leitura e à recepção dos demais produtos culturais pelos adolescentes contemporâneos. Nas palavras do autor: “Uso a metáfora da viagem para nomear os mecanismos com os quais os adolescentes se aproximam da ficção e nela se encontram” (Silva, 2021, p. 37). E: “[...] a leitura é como a chuva: um exercício cotidiano. Faz parte do trânsito. Basta enfrentarmos a palavra escrita, a imagem, a mensagem cifrada a ser descoberta” (Silva, 2021, p. 31).

A presença físico-narrativa de Ota organiza a dramaturgia de modo a intercalar os seus monólogos com cenas de três espaços e personagens específicos: a) o Salão Oval da Casa Branca de Washington, onde personagens históricos como Roosevelt, Presidente dos Estados Unidos da América (EUA) até 1945, Truman, Presidente dos EUA até 1953 e Vannevar Bush, conselheiro para assuntos científicos, concebem o projeto das bombas atômicas lançadas sobre o Japão; b) os dois irmãos Akimitsu e Yoshi, que trocam cartas, ela residindo em Hiroshima e ele em Tóquio, cujos textos das correspondências compõem a dramaturgia e o espetáculo, porque são lidos nas cenas intermediárias à concepção do projeto das bombas; c) os testemunhos de sobreviventes da catástrofe, colocados em cena na parte final da obra dramaturgicamente.

A evolução dessas histórias faz o sistema estabelecido pelo autor avançar no tempo, o que permite que elas se desenvolvam concomitantemente, o que leva à cena o progresso das pesquisas acerca da bomba atômica (a expansão do projeto, os sucessivos testes, a "filosofia" que orientou os trabalhos), bem como a sucessão de Roosevelt por Truman, a finalização de *Little Boy* (nome que a bomba recebeu) e o bombardeio, ou seja, o lançamento da bomba; os mundos em que vivem os irmãos Akimitsu e Yoshi e o sonho de ambos de se reencontrarem em Hiroshima, aos olhos deles, cidade pacífica e promissora. As considerações de Rita Carelli (2020), no "Posfácio" da obra, conseguem expressar de que forma a personagem Ota é inserida na construção dramaturgicamente de Alègre e por que ela recebe destaque central, sendo capaz de fazer as outras histórias seguirem o fluxo de seus enredos à medida que expande, também, sua história:

Personificada na figura de uma jovem altiva, Ota tem inúmeras formas e humores. Assim são os rios: constantes e em eterna mutação, pacientes e vorazes. Nascem como simples fios de águas, ligeiros e brincalhões, e, aos poucos, ganham volume e força, mudam de ritmo, devoram outros cursos de água, povoam-se de peixes, carregam nas costas pequenas jangadas e grandes embarcações. O tempo dos rios supera, em abundância, o tempo

dos humanos, mas aqui, por um momento, Ota toma emprestado corpo e voz de mulher para narrar sua saga, da nascente até o mar, para nos contar sobre sua coexistência com os habitantes de Hiroshima e, por fim, sobre o dia preciso em que Little Boy, a bomba estadunidense de urânio, fez com que as águas entrassem em ebulição e uma chuva negra se precipitasse sobre elas [...] (Carelli, 2020, p. 97).

A condução da história por Ota e o deslocamento que ela representa, à medida que ela substitui, conforme observa Carelli (2021, p. 101), "a figura de narrador do sujeito masculino, racional e ocidental" é um dos trunfos dessa história, destaca ela (importante lembrar que no idioma francês, rio é um substantivo feminino). Na dramaturgia e na representação cênica, a narração é um recurso que geralmente retira a oportunidade de os personagens agirem (desenvolverem, demonstrarem a ação) frente ao leitor/espectador, oferecendo-lhes momentos cansativos e didáticos. Sobre essa ocorrência e sua capacidade de diminuir as potencialidades do texto de teatro, David Ball (2014, p. 89) comenta:

[...] um coro, ou narrador, ou apresentação de pensamentos, via solilóquio, ou uma exposição (com frequência desastrosa, desajeitada, empurrada boca adentro: "Como você deve saber, eu sou seu honesto, mas inepto irmão") são periféricos, remontam a convenções especiais, e raramente oferecem informação que já não tenha sido revelada em outro lugar – e melhor ainda – através da ação.⁴

Todavia, mesmo assumindo a narração, Ota não sublinha a utilização desse recurso de maneira empobrecedora para a tessitura dramaturgicamente que Alègre propõe. A personagem conduz a narrativa dramática pelo seu discurso, mas seu aproveitamento é criativo, pois articula as exposições verbais em relação aos outros enredos intercalando-as, como partes de seu monólogo, divididas entre as cenas das outras histórias. Além disso, em uma história com diversos acontecimentos e ações, faz-se necessário selecionar frente ao leitor e ao espectador – considerando aqui também o espetáculo – o que de fato precisa ser lido ou visto.

Ao observarmos as cenas em relação às temáticas que elas abordam e o modo como o

dramaturgo organizou o fluxo dessas temáticas e as intercalou, notamos que, das trinta e duas cenas que compõem a peça, dez tratam da história da bomba atômica, ou seja, "*narram a marcha implacável dos poderosos até a bomba atômica*" (Alêgre, 2021, p. 27, grifo do autor), e cinco do bombardeio, somando quinze cenas cujo tema é a explosão nuclear sob os civis. Nesse percurso, Ota toma a narração dez vezes, considerando, nesse conjunto, a abertura e o encerramento. Além disso, as cenas do núcleo da bomba são intercaladas pelas cartas dos irmãos Akimitsu e Yoshi que, lidas enquanto são escritas, conforme as rubricas da primeira vez em que o recurso aparece, constituem um modo de narração diferente (porque o discurso é endereçado a um interlocutor que não está no palco), mas ainda uma maneira de se colocar em primeira pessoa sob o palco, sozinhos.

As cenas de Ota, pela narração que a personagem assume e, pela função que desempenham, ganham configuração de breves monólogos, ou, se observados reunidas, de um monólogo distribuído pelas demais cenas da obra. No estudo "Monologar desde el entre", Laura Fobbio, pesquisadora argentina (2016, p. 75, tradução nossa), entende o monólogo contemporâneo como uma manifestação enunciativa que

[...] combina decisões dramáticas e cênicas, por meio de uma voz autorizada, habilitada a dizer pelo dramaturgo, pelo contexto de interação da obra e, talvez, também pelo diretor; voz construída no espaço dramático do entre e, portanto, na ambigüidade que isso acarreta.⁵

Nas suas pesquisas dedicadas ao tema, Fobbio entende a recorrência de montagens do monólogo – um modo de dar conta do estado que atinge o teatro no século XXI –, como uma manifestação que não se refere apenas:

[...] à preferência dos realizadores em escrever, projetar, atuar, encenar monólogos como uma obra em que uma única voz diz; ao contrário, define um percurso extenso, total e fragmentado, construído para dizer em voz alta, considerando a sonoridade, o ritmo, a musicalidade das palavras. Um discurso que apela aos recursos da poesia e da narrativa, em que o dramaturgo apresenta as textualidades e discursividades que põe em diálogo na obra, bem como reflete e torna visível a sua poética, sem recorrer a convenções teatrais estritas: um discurso que reescreve, se apropria, é auto-referencial, auto-reflexivo (Fobbio, 2016, p. 5, tradução nossa).⁶

O estudo em questão se baseia em um conjunto de escritas dramáticas de autores e autoras argentinas, mas tem o alcance de explicar a ocorrência do narrador ou do monólogo dramático nas obras do período contemporâneo de outros países. É o caso do texto de Alêgre, que busca nas cenas monológicas de Ota, além dos recursos da narrativa, uma poética que dialoga com o tema da peça, além de trazer à dramaturgia da peça a possibilidade de se tornar autorreferencial e autorreflexiva, à medida que Ota, traz seus comentários ao discurso literário.

Ainda, se pensarmos na diferença que há entre as cenas dialogadas (as do núcleo da bomba) e as demais, principalmente as em que Ota toma a palavra, notaremos que, nelas, a personagem prepara o leitor ou o espectador para um mergulho na ação dramática (que representa outro tipo de potência ou manifestação nos diálogos), toda vez que as falas individuais cessam e as cenas do Salão Oval da Casa Branca e, posteriormente, do bombardeio, se desenrolam. As falas de Ota não se caracterizam pela repetição das informações das outras cenas, pelo contrário: quando ela faz referência a elas, seus comentários não possuem o tom narrativo-repetitivo mencionado por Ball (2014), eles são reflexivos, ora dissertativos, ora subjetivos, e fazem o contraponto

⁵ Do original: [...] conjuga tanto decisiones dramáticas como escénicas, mediante una voz autorizada, habilitada para decir por el dramaturgo, por el contexto de interacción de la obra, y quizás también por el director; voz construida en el espacio dramático del *entre* y, por la tanto, en la ambigüedad que ello comporta.

⁶ Do original: [...] preferencia de los hacedores por escribir, diseñar, actuar, montar monólogos en tanto obra en la cual dice una voz única; sino que define un discurso extenso, total y fragmentado, construído para el decir en voz alta, considerando la sonoridad, el ritmo, la musicalidade de las palabras. Un discurso que apela a recursos de la poesia y de la narrativa, en el cual el dramaturgo presenta las textualidades y discursividades que pone a dialogar en la obra, así como reflexiona y visibiliza su poética, sin recurrir a estrictas convenciones teatrales: un discurso que reescribe, se apropia, es autorreferencial, autorreflexivo".

ao discurso científico que permeou o ponto de vista das equipes e dos governos estadunidenses na corrida nuclear. A articulação, ou seja, a capacidade de verbalizar frente ao público ou ao leitor, comentando ações, demonstrando conhecimento sobre os outros personagens – o que eles pensam, o que desejam, seus projetos, seus medos –, bem como a de colocar-se em relação aos acontecimentos também é pontuado por Foobio (2016).

O contraponto a que nos referimos pode ser percebido nestes dois exemplos, retirados das cenas seguintes ao lançamento da bomba. O primeiro é um fragmento da cena 29, Ota está no palco:

Ota: Então, eu, Ota, preciso retomar meu trabalho de rio. O mar de Seto me espera, devo ir ao seu encontro.

Então eu corro, conduzo minhas ondas umas sobre as outras, avanço, calmo e lento, sólido e eterno.

Mas eu vi.

[...].

Vi o impossível.

Vi o indizível.

Vi um garotinho cujos dedos começaram a derreter como uma cera, como as lágrimas de uma vela, e que olhava para a sua mão com grandes olhos interrogadores que pareciam dizer: "Por que minha mão tão fiel está fazendo esta terrível brincadeira?"

E eu vi os olhos de sua mãe, que o tinha em seus braços, e eles também faziam uma pergunta que ninguém jamais poderá responder (Alègre, 2021, p. 76-77).

O segundo foi retirado da cena 30, em que Bush e Truman conversam pela primeira vez depois do bombardeio:

Truman: Quais são os resultados das primeiras observações?

Bush: Visivelmente, tivemos algo parecido com o teste em campo aberto. Um clarão ofuscante. Uma nuvem em forma de cogumelo. Uma bola de fogo, um brilho púrpura, depois esperais de fumaça negra, parecidas com alcatrão. Ventos violentos que o Boeing conseguiu sentir a mais de 25 quilômetros do epicentro. **Truman:** Me disseram, nos primeiros relatórios, que, em um raio de seiscentos metros em volta do ponto zero a temperatura estava entre 1.300 e 6 mil graus Celsius. Isso é plausível?

Bush: Não é plausível, é certeza, senhor presidente. E perfeitamente conforme as previsões científicas.

Truman: 6 mil graus! Nada pode resistir a temperatura como esta!

Bush: Nada, senhor presidente. A bomba provocou a combustão e a desintegração imediata de todos os prédios e de toda a vegetação da região.

Truman: Suponho que nenhuma forma de vida possa sobreviver a tais temperaturas?

Bush: Os vasos sanguíneos e as vísceras dos seres humanos, assim como dos animais, explodem imediatamente.

(*Um silêncio pesado*) (Alègre, 2021, p. 76-77).

Ao serem comparados entre si e observados na composição geral da obra, notamos que os fragmentos expressam duas posições, dois entendimentos em relação ao tema, que se localizam em polos discrepantes. Nessa conjuntura, ao mesmo tempo que Alègre detalha os meandros da construção da bomba e da corrida nuclear, expressando dados históricos, mencionando cientistas e pesquisadores que, direta ou indiretamente, por meio de seus trabalhos, influenciaram a construção do projeto nuclear e compondo cenas que nos remetem ao polo histórico já conhecido por outras vias, o discurso de Ota consegue evidenciar uma voz tantas vezes silenciada pelo discurso histórico tido como oficial. Essa voz, que correspondente ao polo humano e subjetivo, capaz de fazer valer as singularidades e as minúcias da tragédia, vem à cena, literalmente, pela personificação do rio Ota, em *uma* personagem e na sua visão feminina.

A tarefa de Alègre, vista nessa perspectiva, aproxima-se da tarefa do historiador comprometido com o materialismo histórico que, segundo Walter Benjamin (1985, p. 156-157), investe seu esforço na via contrária à do "historiador do historicismo", ou seja, aquele que se identifica, inelutavelmente, com o vencedor. Nas "Teses sobre filosofia da história", ao mencionar os bens culturais, o pensador afirma:

Não há documento da cultura que não seja ao mesmo tempo documento da barbárie. E assim como os próprios bens culturais não estão livres da barbárie, também não o está o processo de transmissão com que eles passam de uns aos outros. Por isso, o materialista histórico se afasta o máximo possível da tradição. Ele considera como tarefa sua, pentear a história a contrapelo (Benjamin, 1985, p. 157).

A perspectiva que Benjamin evidencia é a possibilidade ou a necessidade de observar a história pelo ponto de vista dos vencidos e oprimidos, dos que não tiveram voz e, portanto, espaço, no discurso historicista, que dá margem somente à visão do vencedor. Esse movimento significa pentear (escovar) a história a contrapelo, ou seja, em um sentido (direção) que não é o oficial e que, aliás, surge como alternativa contrária a ele, revelando o seu avesso, o seu revés. Importante pontuar que a maioria das escritas de Benjamin tem como contexto a Segunda Guerra Mundial, inclusive na escrita das "teses" encontramos referências textuais ao fascismo e ao nazismo, como estados de "exceção" que se tornaram "regras"⁷ (Benjamin, 1985, p. 157).

No estudo de Tales Sales da Silva (2012), à medida que o autor contextualiza a escrita das teses, é possível perceber que o pensamento de Benjamin alcança o contexto histórico da dramaturgia de Alègre:

É o ano de 1940: Hitler estava prestes a ter o domínio completo da Europa (havia invadido a França, a Polônia e boa parte do Oeste europeu), e a Segunda Guerra mundial, as notícias sobre os processos de Moscou e o Pacto de Molotov Ribbentrop – a meia-noite perto do fim. Não se tratava de qualquer tipo de veiledade metafísica dos filósofos, mas de uma ameaça tangível que poderia levar a humanidade à autodestruição – o próprio Benjamin foi forçado a passar seus últimos dias no exílio até tirar sua própria vida em Port-Bou devido à perseguição nazista, o que não parece um absurdo diante dos fatos que somente Adorno e Horkheimer seriam testemunhas tais como a **explosão da bomba atômica** (Silva, 2012, p. 72, grifo nosso).

Além disso, Silva observa que, em escritos anteriores que se encontram publicados em *Rua de mão única*, de 1928, Benjamin antecipava certos temas que seriam encontrados nas "Teses sobre filosofia da história". Do que nos importa neste estudo, cabe destacar:

Na contramão do pensamento dominante, Benjamin escolheu a via do antiprogressismo para apostar na oposição à evolução histórica que levaria à barbárie, o que às vezes se assemelha à uma profecia, pois de fato o que ele escrevia na década de 1920 se concreti-

zaria com o desenrolar dos fatos a partir de 1939 até 1945 – a assinatura do Pacto Molotov Ribbentrop, a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto e a **bomba atômica** (Silva, 2012, p. 67, grifo nosso).

Desse modo, a menção a Benjamin nos permite compreender a dramaturgia de Alègre como uma dessas manifestações capazes de se afastar da tradição, como sugere o filósofo, e olhar para o contexto histórico de modo transversal, ou seja, em uma fase que se distancia daquilo que se tornou histórico por um processo de adição (Benjamin, 1985). O dramaturgo possibilita pensar as relações entre arte (a literatura, o teatro e sua linguagem híbrida) e história para compreender a Segunda Guerra Mundial, e o faz na perspectiva que, a nosso ver, mais contribui com a ampliação da visão histórica do jovem leitor.

Conforme mencionamos e exemplificamos, na estrutura dramaturgica, o autor também apresenta aquilo que, nas reflexões de Benjamin (1985), entendemos com a visão dos vencedores. Além de esse recurso influenciar o funcionamento das engrenagens da construção do texto, as cenas do Salão Oval da Casa Branca e as cenas do bombardeio podem servir para o jovem leitor construir um panorama da visão historicista, a visão que se pauta pelos vencedores. Tais cenas tornam-se importantes, também, porque possibilitam que a mesma obra ofereça a visão da tradição e a própria revisão (a ação de pentear a contrapelo) que os outros núcleos dramáticos possibilitam realizar (e aqui todas as outras cenas, trabalham nessa perspectiva).

Dessas duas instâncias, o leitor-espectador constrói sua compreensão dos fatos, mediada pela dramaturgia e pela sua linguagem que acena ao hibridismo do espetáculo teatral, comunicada aqui pela dramaturgia e sua estrutura, em especial pela condução da narração ou do monólogo de Ota. Contudo, apesar dessa abertura que as duas visões oferecem ao leitor-espectador, é a dos vencidos, ou seja, a dos civis, que a dramaturgia, enquanto construção estética, esforça-se para comunicar, principalmente

⁷ Conforme pode-se conferir na tese VIII.

porque, recursos como a presença de Ota (ou os monólogos dos personagens que compõem a cena 31, e que não trouxemos à análise nesta ocasião) possibilitam homologar, por meio do registro literário.

“No centro da tragédia”: dramaturgia para jovens leitores

Na entrevista “Dramaturgia em diálogo: conexões entre França, Brasil e Japão”, concedida ao blog da Temporal Editora, Alègre destaca sua surpresa quando a peça foi elegida para o Prêmio “Ado” de Teatro Contemporâneo, cujo resultado é apontado pelos jovens leitores franceses⁸: “Em 2017, me foi anunciado que *Eu, Ota, rio de Hiroshima* havia sido eleito. Ao que fiquei pasmo, porque eu pensava que a peça não se direcionava aos jovens leitores” (Alègre, [2021]). Ao encontrar-se com os estudantes que votaram a favor do seu texto na entrega do prêmio, Alègre surpreende-se quando perguntou a eles o motivo do voto depositado em sua peça. E eles respondem: “Nós nos vimos representados pelos dois jovens personagens de sua peça. Nós estávamos no centro da tragédia” (Alègre, [2021]).

O fato de os jovens se reconhecerem na história dos irmãos órfãos Akimitsu e Yoshi, sinaliza que a identificação na relação da literatura com os jovens é ponto decisivo para que a comunicação literária se estabeleça e atinja o nível de envolvimento, troca e simbiose capaz de fazer jovens leitores aderirem ao enredo, perspectiva assinalada muitas vezes pela pesquisadora Michèle Petit, a exemplo do que faz neste fragmento:

O jovem leitor segue os passos do herói ou da heroína que foge. Ali, nas histórias, lidas ou ouvidas, nas imagens de um ilustrador ou de um pintor, descobre que existe outra coisa e, portanto, certo jogo, uma margem de manobra no destino pessoal e social. E isso lhe sugere que pode tomar parte ativa em seu próprio futuro e no futuro do mundo que o cerca. [...]. Esse espaço criado pela leitura não é uma ilusão. É um espaço psíquico que

pode ser o próprio lugar da elaboração ou da reconquista de uma posição de sujeito. [...]. Os leitores são ativos, desenvolvem toda uma atividade psíquica, se apropriam do que leem, interpretam o texto, deslizam entre as linhas o desejo, suas fantasias, suas angústias (Petit, 2013, p. 45-46).

Na identificação, pensada enquanto processo ou elaboração, podemos encontrar, segundo a pesquisadora, a busca do jovem leitor por simbolização, uma tentativa de dar nome ao que lhes habita, lhes atravessa, lhes é familiar, de modo a compreenderem que os “[...] desejos ou temores que acreditavam serem únicos a conhecer foram experimentados por outros, que lhes deram voz” (Petit, 2013, p. 44). Esse entendimento que buscamos relacionar à justificativa dos leitores pela escolha da peça de Alègre, nos permite inferir que os leitores também possam vir a se identificar com o rio Otagawa, a figura feminina sobre a qual tratamos anteriormente, pelos motivos que demonstramos, resumidos pela postura condutora e protagonista da jovem Ota. Nossa compreensão se baseia, principalmente, no fato de a personagem colocar-se em primeira pessoa, e projetar sua fala, seu monólogo, a partir dessa posição, o que favorece a elaboração de um vínculo de identificação com os leitores, assumindo uma postura que também dialoga com os modos de construção dramaturgica contemporânea, conforme enfatizamos a partir do estudo de Fobbio (2016).

Em uma perspectiva parecida a de Petit (2013), Silva (2021) destaca dois aspectos que se tornam decisivos na adesão dos leitores jovens por determinados livros ou enredos: a necessidade, ou seja, ler por uma carência genuína, e a emoção como fator indispensável na aproximação e na adesão à ficção oferecida:

Já o que permanece constante nos livros é o apego, a relação que eles estabelecem com suas vozes e argumentos, a qual sempre dependerá da necessidade do leitor, [...]. A decodificação da leitura por parte dos ado-

⁸ Na entrevista mencionada, o autor traz mais detalhes sobre o prêmio: “Entre todas as peças publicadas em um ano, seis são selecionadas pelos organizadores e, na sequência, são submetidas à leitura de mais ou menos 350 estudantes, do ensino fundamental ao médio, em suas respectivas escolas. Os alunos trabalham o texto durante todo o ano letivo seguinte com seus professores e, ao fim do período, reúnem-se para dar o seu voto secreto sob a supervisão de um oficial de justiça. Dessa forma, é apontado o texto favorito entre os alunos” (Alègre, 2021).

lescentes, desde a primeira instância, ocorre emocionalmente. [...], se ele odiar o livro, o destruirá sem limites e, se gostar, irá defendê-lo como um irmão. Se nada acontecer, porém, o livro cairá no esquecimento mais absoluto: no nada, que eles abandonam e os esperem. Não há meios-termos (Silva, 2021, 73-74).

Compreender que a decodificação da leitura, pelos adolescentes e jovens, ocorre pela emoção é tão importante, tendo em vista o público em questão, como entender que, no caso da literatura para a infância, a decodificação (e a consequente adesão), acontece pelos aspectos lúdicos, oferecidos à criança por meio dos diversos recursos que possam estimular a sensação de entretenimento e/ou deleite, ou seja, de regozijo. Silva (2021) também destaca a anuência dos jovens leitores pelos narradores em primeira pessoa:

Para leitores adolescentes a partir de 14 anos, o ato de ler não é somente um exercício cotidiano, um refúgio uma rebelião. É um exercício de fé, é o apego. Eles fazem um pacto com a ficção, uma mensagem desprovida de máscaras. Por isso, uso do narrador em primeira pessoa é recorrente nessa literatura. O "eu" relacionado também com o narcisismo característico das últimas gerações tentar colocar o jovem numa perspectiva especular: "Eu, personagem, jovem; você, leitor, jovem. [...] Outras vozes narrativas constroem ficções para jovens leitores a partir de outros ângulos, mas costumam ser menos recorrentes, mais desafiadoras e pouco atrativas para esse leitor em formação (Silva, 2021, p. 74-75).

É por isso que os jovens leitores podem encontrar em Ota a ressonância de suas posturas, já identificadas na sua personalidade ou estrutura psíquica e emocional, mesmo que a personagem não se expresse em relação a uma faixa etária específica que corresponda ao período da adolescência ou da juventude humanas. *Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite*, é uma dramaturgia que se coloca coerente com o ponto de vista de Ota em relação às questões discutidas na obra, bem como com o entendimento e a experiência dos irmãos Akimitsu e Yoshi, vítimas da tragédia. Dessa relação de proximidade que a identificação sobre a qual estamos tratando, surge.

Contudo, é preciso observar o aproveitamento comercial-midiático da identificação de que viemos tratando pelo mercado editorial, como tão

bem discute Sara Bertrand no ensaio "Dançar, cantar, contar" (2021). Para a pesquisadora, o individualismo em que estamos imersos:

suprime o outro como possibilidade, [...], e resumimos nossa experiência de leitura a "gostei" e "não gostei". É tudo o que se pode dizer de um livro? Como se ler fosse esse movimento dos dedos, *like, un-like*, um emoticon e não o ato de sair da nossa realidade para encontrar o outro. Apropriamo-nos do texto de tal maneira que, lemos apenas o que é conveniente para nós, o escritor não é mais o tradutor da conversa social, ele é amigo ou não, gosto/não gosto (Bertrand, 2021, p. 64-65).

A esse fenômeno Bertrand (2021, p. 65) chama de era de Narciso, pois nele o leitor é "incapaz de se relacionar com outra pessoa que não seja a sua própria imagem". Esse processo tem sua tônica na utilização das redes sociais e na utilização de aparatos tecnológicos, mas a autora evidencia que o início desse deslocamento do coletivo para o individual ocorre quando Gutemberg concebe a prensa, pois "No momento em que as palavras se transformaram em letras e molde e correm de mão em mão, a leitura vai do som ao silêncio, da praça ao dormitório, os livros agem da mesma forma que a internet" (Bertrand, 2021, p. 65). É nesse estágio que o espaço coletivo desaparece do imaginário, e a leitura de ficções torna-se pessoal e, cada vez mais o leitor é compulsado a "servir-se da leitura como mera afirmação de si mesmo, como adverte Bértolo, esse movimento narcisista de ler a si mesmo no texto". (Bertrand, 2021, p. 65).

Há de se pesar o empenho da indústria midiática na construção desse perfil de leitor, para que não pareça que a culpa seja somente da "mudez dos livros", como menciona a pesquisadora, e dos próprios leitores. E quando o leitor a ser "engajado" – expressão atual desta seara – é o adolescente e/ou jovem, o investimento em sua subjetividade é redobrado, quase sempre oferecendo a eles livros cujo apelo aos mecanismos psíquicos não passam de lugares-comuns, estratégias superficiais fabricadas sob encomenda para atender às suas demandas imediatas: "Hoje, as casas comerciais de livros estão interessadas em captar aquilo que os jovens querem ler, ou seja, o seu próprio reflexo, e Narciso, nosso regente, volta mais uma vez a tomar conta da cena" (Bertrand, 2021, p. 66).

Oferecer um texto no qual o jovem se reconheça e, portanto, se identifique não é um equívoco; entretanto, abrir mão dos recursos estéticos e criativos no que se refere à linguagem e à ficção, torna-se um problema porque limita a experiência da leitura e, sequer, favorece a abertura para a alteridade, por meio do texto literário.

A mediação editorial e o palco imaginário

Roger Chartier, no estudo "A mediação editorial" (2002), cuja primeira versão é de 1999, discorre sobre "o processo pelo qual os diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e leem" (Chartier, 2002, p. 61). Quando se refere aos "atores", o pesquisador quer pontuar os diversos agentes que participam da produção editorial, aqueles que *atuam* nesse espaço, nas variadas funções que a atividade de mediar, ou seja, de interpor-se entre o autor e o público, pressupõe. Chartier (2002) parte de uma ideia exposta na abertura do capítulo, recorrente em seus estudos e conferências:

Os textos não existem fora dos suportes (sejam eles quais forem) de que são os veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem a sua leitura, sua audição ou visão participam profundamente da construção do seu significado. O "mesmo" texto, fixado em letras, não é o "mesmo" caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação (Chartier, 2002, p. 61-62).

A máxima permite compreender que os suportes – o impresso e os digitais – têm significativa influência no sentido dos textos que neles são lidos, principalmente no segundo caso, quando a materialidade se desloca da unidimensão do impresso para aquilo que, décadas depois, ou seja, atualmente, chamamos de semioses ou multisemioses. Se outrora as práticas de leitura exigiam do leitor o conhecimento e a preparação

acerca do contato voltado à linguagem escrita e à dimensão da página impressa – que não denota pouco envolvimento do leitor –, quando visualizamos essas situações em relação aos suportes contemporâneos, a recepção precisa ser pensada em outras modalidades.⁹

Dos vários aspectos que Chartier (2002) coloca em evidência no capítulo mencionado, está(a) o(s) materialidade(s) dos textos, a função expressiva dos elementos não verbais que intervêm na organização do manuscrito, na disposição do texto impresso e, também, no caso de gêneros específicos, o modo como acabam por influenciar a representação cênica, a recitação, a declamação, a leitura em voz alta (Chartier, 2002, p. 64). Nesses casos, o autor está tratando dos textos dramáticos e dos poemas e, diferentemente do que sinalizamos, a materialidade que se coloca em evidência não é a do suporte digital, mas a transposição para outras linguagens artísticas, a do espetáculo cênico ou da poética da voz. Assim, os aspectos de sua materialidade implicam as convenções que as linguagens do espetáculo ou da oralidade assumem. Esse aspecto é um dos pontos que vamos observar nesta escrita, procurando entender e explicar como a materialidade dos textos de dramaturgia pode intervir/interferir na leitura desses textos, tendo em vista a estrutura específica do gênero dramático, a partir da edição brasileira de *Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite*, de Alègre.

O conhecimento da história da edição das obras impressas e dos diversos aspectos relacionados às suas demandas, como a tipografia e o trabalho dos especialistas dessa seara (os laboriosos tipógrafos), permite a Chartier incursões sobre diversos temas desse escopo, como é o caso da pontuação dos textos literários de séculos passados e do sentido que esses recursos permitem direcionar. O fato é que textos

⁹ De acordo com Roxane Rojo (2012), essas diversas modalidades, ou seja, sistemas de símbolos (semioses) a que esses textos recorrem têm sido chamadas de multimodalidades ou multisemioses, porque são "textos compostos de muitas linguagens (ou modos, ou semioses) e que exigem capacidades e práticas de compreensão e produção de cada uma delas (multiletramentos) para se fazer significar" (Rojo, 2012, p. 19). A ideia de multiletramentos se ajusta a essas novas necessidades, pois, para o leitor alcançar o nível que os padrões de comunicação que a interação sinalizada pelas multimodalidades contemporâneas exige, é necessário mais que o letramento que favoreça a assimilação dos parâmetros que a linguagem escrita pressupõe, de modo que o processo expresso pela expressão original se torna, no contexto contemporâneo, um movimento pouco expansivo. Necessita-se multiplicá-lo para que corresponda à expansão e à amplitude da multimodalidade dos textos contemporâneos, uma vez que se torna necessário pensarmos em multiletramentos.

muito antigos tiveram sua pontuação alterada em, pelo menos, duas instâncias. Na primeira, pela atividade dos tipógrafos, conforme menciona o pesquisador:

Daí a volta regular das mesmas formas gráficas ou das mesmas escolhas de pontuação em razão das preferências do impressor que compôs tipograficamente as páginas. Nessa perspectiva, baseada no exame da materialidade das obras impressas, a pontuação é considerada, assim como as variações gráficas e ortográficas, o resultado não vontade do autor que escreveu o texto, mas sim dos hábitos dos operários que o compuseram para que se tornassem um livro impresso (Chartier, 2002, p. 65).

Na segunda, em relação à história da língua, na preparação dos manuscritos, pela atividade dos revisores, que articulavam maiúsculas, acentos e pontuação, “fixavam convenções gráficas [...], normalizavam a ortografia e a sintaxe” (Chartier, 2002, p. 65). Assim, é muito difícil que o sentido, principalmente aquele influenciado pela pontuação, não tenha relação com as sistêmicas dos compositores, ou seja, dos tipógrafos, ou com a atividade dos revisores, esses homens letrados (graduados em universidades, escrivães, professores primários) a quem cabia corrigir o texto:

Em raros casos é possível atribuir a pontuação das edições antigas não aos hábitos dos compositores nem às decisões dos corretores, mas às próprias intenções do autor. É o que acontece na Inglaterra dos séculos XVI e XVII sempre que as variações do significado do mesmo texto dependem das diferenças na maneira de pontuá-lo: assim, por exemplo, com os poemas, cujo sentidos mudam se o leitor segue a pontuação indicada no final dos versos ou no meio deles [...], assim também nas obras teatrais em que a pontuação incorreta inverte o próprio sentido do texto (Chartier, 2002, p. 66-67).

Como se afirmou, a pontuação primeira ou original, é bastante difícil de se recuperar em edições mais contemporâneas. Tomando a dramaturgia de Molière como exemplo, o pesquisador chama atenção para o fato de as edições posteriores às primeiras obedecerem (mais) ao sentido relacionado à oralidade – a prática oral das cenas reproduzidas repetida-

mente pelos atores –, e pelos leitores dessa dramaturgia, capazes de recuperá-lo na sua leitura silenciosa e particular:

Da mesma forma, se seria muito arriscado atribuir diretamente a Molière a escolha da pontuação das edições originais de suas peças, não é menos verdade que as diferenças de pontuação que existem entre essas primeiras edições e as edições posteriores indicam, se não as intenções do autor, pelo menos as modalidades desejadas quanto ao destino do texto impresso. Elas atestam claramente um elo mantido com a oralidade, seja por destinarem o texto impresso a uma leitura em voz alta seja por ajudarem o leitor que queira ler em silêncio a reconstruir interiormente os tempos e as pausas do desempenho dos atores. A pontuação de oralidade não deixa de influenciar o próprio sentido das obras: ela permite caracterizar diferentemente os personagens; ela cria um tempo para que sejam imaginados os jogos de cena; ela põe em evidência as palavras carregadas de uma significância particular (Chartier, 2002, p. 66-67).

Esse modo de articular o texto dramatúrgico durante a leitura que, de acordo com Jean-Pierre Ryngaert (1996, 2013), nomeamos como *palco imaginário*, é percebido por Chartier como um *lôcus* de recuperação dos sentidos que a oralidade projeta e que a leitura silenciosa revela, em um espaço-tempo de cenas, concebidas, de fato, pelo leitor em sua mente. Trata-se de uma engrenagem sofisticada de imaginação, que funciona com mecanismos eficientes e capazes, inclusive, de modificar os sentidos colocados, inicialmente, pelos autores – não por subversão ou teimosia, mas pelo fato de o leitor não ter acesso a eles –, em função de coordenadas determinadas pela oralidade, que agem criativamente e com condições de pontuar o texto com significados particulares.

Entretanto, o palco imaginário não deve ser compreendido como um espaço “formal” ou “treinado” de representação mental em que se reproduz, por exemplo, o palco italiano, com suas características específicas, isso porque nem todo texto dramatúrgico convida a imaginar uma situação que ocorre no quadro da representação e suas convenções, cenários, iluminação e modos de atuação dessa modalidade de representação teatral. Por outro lado, temos nos esforçado para

destacar, desde a publicação de *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor* (2007, 2019), que a imaginação, posta em funcionamento na leitura da dramaturgia equivale ao funcionamento de uma modalidade específica de imaginação (que alguns estudiosos têm nomeado de palco imaginário). Desse modo, a expressão faz referência aos diversos modos de o texto se transformar em imagem na mente do leitor, além de considerar que tal construção se diferencie da imaginação cotidiana e, também, daquela que os outros textos literários, considerando os outros gêneros, provoca (Grazioli, 2023, p. 442).

Ryngaert, pesquisador francês, concebe a leitura da dramaturgia sob uma perspectiva parecida com a de Chartier (2002) e coloca a imaginação como elemento central desse processo:

Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto 'a caminho' do palco. (Ryngaert, 1996, p. 25).

Assim, a leitura do gênero dramático é uma atividade que percebe o texto a caminho do palco, o que significa que o leitor cria, na sua imaginação, as engrenagens necessárias para projetar uma atualização do texto, pois ele imagina as cenas, as personagens, o desenrolar dos diálogos e das ações como quem iria, de fato, realizar a encenação do texto, mas não a faz, ficando todo o esquema imaginado na sua mente, como resultado da leitura. Desse modo, considerando as especificidades das rubricas que, muitas vezes, podem conter informações voltadas à área técnica do teatro e às linguagens específicas que o compõem, como são as instruções mais pontuais sobre encenação, iluminação, cenografia, figurino, sonoplastia etc. (como é o caso do texto dramático escolhido para ser analisado neste estudo), o texto impresso de dramaturgia coloca o leitor a par de nuances das artes cênicas, deixando à mostra mecanismos referentes à encenação e à montagem, ou seja, às artes do espetáculo.

Esse contato com as nuances do teatro não é algo inócuo para o leitor e pode representar uma introdução nos meandros da arte cênico-teatral que, de acordo com Ryngaert (2013, p. 30), possibilita a ele "construir uma cena imaginária na qual o texto seria percebido da maneira mais satisfatória para o leitor". Para Marta Morais da Costa, pesquisadora brasileira, a dramaturgia escrita se oferece ao leitor, por conta das características que fomos arrolando, como um texto dobradiça: "Permite que a porta abra para dentro, isto é, para a leitura solitária na intimidade da casa ou da biblioteca, e para fora, para a leitura comunitária de uma plateia no teatro" (Costa, 2015, p. 63). Isso porque, considerando suas particularidades,

O texto dramático é o que se pode chamar de bitransitivo. Primeiramente transita, como outros gêneros verbais escritos, do autor para o leitor. Em seguida, diferentemente dos outros textos, pensa esse leitor como autor de um outro texto, o espetáculo, que por sua vez tem um novo leitor, o espectador (Costa, 2015, p. 59).

Neste estudo, interessa-nos, de imediato, a primeira "transitividade" que Costa pontua para o texto dramático: a do autor para o leitor do texto impresso. Em seguida ou quase ao mesmo tempo, já que vimos, com Ryngaert (1996, p. 25), que a leitura desse gênero ocorre a caminho do palco – o que significa que as duas atividades de leitura mencionadas pela pesquisadora ocorrem quase simultaneamente – nos interessa pensar o leitor do espetáculo, sendo este, o leitor do texto impresso, também o leitor-espectador.

Retomando Chartier (2002), para encerrar a seção, a validade de seu postulado sobre a influência da materialidade do texto no sentido que ele projeta, apresentado no início da seção, será exemplificado neste estudo. Todavia, é importante considerarmos uma via que coloca a linguagem não material em posição de influenciar o sentido e, por conseguinte, a materialidade física, uma vez que, como afirmou o autor, as edições mais contemporâneas são influenciadas pelos meandros da oralidade, que incide na leitura silenciosa e implica uma pontuação que recupera os sentidos que a encenação (atualização cênica) dá ao texto dramático. A novidade, nesse sentido, é

perceber e reconhecer que a oralidade e a linguagem da encenação – como materialidades específicas que os textos alcançam e por meio dela se transformam – possam também mediar as transformações dos textos dramaturgicos.

As rubricas e o espetáculo sonoro no palco imaginário

O que há de mais claro na leitura do texto teatral é a sua composição, pois percebemos facilmente que se trata de um texto composto pelas falas das personagens e, sem incorporar as discussões que de fato vamos fazer valer nesta seção, pelas informações que contextualizam essas falas, ou seja, as rubricas ou o texto cênico. Essa composição é resultado de sua natureza primária, o que faz com que contenha, além dos diálogos, as ideias que serão concretizadas pela linguagem do espetáculo cênico-teatral, e/ou, então, serão imaginadas pelo leitor durante a leitura do texto impresso. Tal possibilidade, bem como as discussões que ela exige, vêm sendo incorporadas aos estudos da dramaturgia de modo progressivo, a ponto de, nesta seara, a função das rubricas serem revistas e questionadas.

Parte-se da ideia de que as rubricas são responsáveis por inserir as falas das personagens (diálogos, monólogos...) no contexto específico do qual elas surgem, por meio de informações de naturezas diversas (ações, cenários, figurinos, marcações etc.). Contudo, Anatol Rosenfeld (2002, p. 23) afirma que a função narrativa do texto dramaturgico se localiza nas rubricas, o que sugere que a dramaturgia possui estrutura narrativa, senão completa, pelo menos, bastante organizada, já que, segundo ele, as rubricas sustentam o sujeito fictício dos diálogos, ou seja, o narrador. Assim, o crítico permite-nos afirmar que as rubricas constituem elementos fundamentais da estrutura da dramaturgia, pois o foco da narração nelas se encontra (Rosenfeld, 2002, p. 23). Desta maneira, creditar às rubricas somente as indicações cênicas, não alcança a função que esse componente da dramaturgia escrita desempenha, principalmente na dramaturgia contemporânea.

Nas considerações de Costa (2015) sobre a leitura da dramaturgia, o palco imaginário, tão caro a este estudo, aparece associado ao desempenho das rubricas:

O leitor do texto dramático encena o que lê, mais do que o leitor de romances. Essa encenação nasce do diálogo entre personagens e tem origem mais intensamente nas rubricas. Não se trata de imaginar um cenário, mas de organizar o cenário a partir das indicações concretas e presentes no texto dramático. As rubricas, nem sempre narrativas, mas sempre indiciais, indicativas e quantitativas, favorecem a construção de palcos mentais onde desfilam personagens e a ação dramática (Costa, 2015, p. 63).

Patrice Pavis, no seu *Dicionário de teatro* (2007, p. 207), afirma que o crítico ou o analista tem duas atitudes a considerar em relação às rubricas. Sobre a primeira – a que nos importa nesta escrita – ele afirma:

Consideramos as indicações cênicas parte essencial do conjunto texto + indicações e fazemos dela um metatexto que sobre-determina o texto dos atores e tem prioridade sobre ele. Mostramo-nos então "fiéis" ao autor respeitando-as na encenação e subordinando a elas a interpretação da peça: é uma maneira de aceitar como verdadeira a interpretação e a encenação que o dramaturgo sugere. As indicações cênicas são assim assimiladas a indicações de encenação, uma "pré-notação" da futura encenação, a uma pré-encenação (Pavis, 2007, p. 207).

A explicação de Pavis vem ao encontro do que estamos discutindo nesta seção em dois aspectos: primeiro, porque o pesquisador afirma que as rubricas sobredeterminam o texto dos atores e, muitas vezes, têm prioridade sobre ele, à medida que elas contextualizam as falas das personagens na estrutura das cenas, tais falas acabam dependendo do texto cênico para serem plenamente compreendidas em relação aos contextos em que estão inseridas. O segundo aspecto diz respeito ao fato de as rubricas possibilitarem ao leitor e aos profissionais de teatro – uma categoria bem específica de leitores de dramaturgia – a assimilação das indicações de encenação dos dramaturgos, funcionando como uma pré-notação da atualização cênica que virá a ser realizada, a que Pavis chama de pré-encenação.

As rubricas do texto dramaturgico *Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite*, além de se concentrarem na primeira função que Pavis menciona, estão à disposição das características

estéticas do espetáculo que Alègre procura sugerir por meio de sua dramaturgia, o que implica a segunda função que o teórico pontua ou o segundo aspecto que mencionamos. O espetáculo sugerido pelo dramaturgo tem na iluminação e na sonoplastia recursos fundamentais para a sua construção, conforme podemos notar nas seguintes rubricas: "O palco é simples. Nele, serão representados diversos lugares. As luzes, portanto, terão a função de evocar e delimitar os espaços" (Alègre, 2020, p. 8), onde o palco é descrito e a importância da iluminação, sublinhada, e "A ilustração sonora será essencial nesse espetáculo" (Alègre, 2020, p. 8), onde os efeitos sonoros são destacados.

Essas coordenadas, registradas na abertura do texto, confirmam-se na estruturação da obra, nas cenas que são construídas para os diferentes núcleos que o enredo possui. No conjunto, as rubricas referentes à iluminação e aos efeitos sonoros integram-se às demais linguagens que formam o espetáculo, na perspectiva que destaca Marta Morais da Costa (2016, p. 12), tratando sobre a dramaturgia e a encenação teatral: "Cada um desses elementos pertence a um código com normas próprias, com seu modo de organizar os significados desejados pelos artistas que construíram o espetáculo para apresentá-lo ao público". Entretanto, no palco, o teatro é a arte potencial de fazer com que esses diferentes códigos "se articulem harmoniosamente e permitam aos espectadores construir sentidos para o que estão vendo e apreciando" (Costa, 2016, p. 12).

No caso da dramaturgia escrita, as rubricas ainda são informações textuais a serem processadas e atualizadas pelo leitor. Por isso, a referência à analogia do palco imaginário é importante, pois elas (as rubricas) dão margem às diferentes linguagens ou códigos e permitem que se atualizem e interajam, funcionando como a "pré-anotação da futura encenação" a que se refere Pavis (2007, p. 207), um espetáculo de imagens, luz e sons imaginados.

Alègre supõe, ao construir as rubricas do texto em questão, tão minuciosas, que os leitores sejam capazes de visualizar mentalmente os acontecimentos, as ações, muitas delas sugeridas pelas imagens orientadas pela iluminação, bem como pela "ilustração sonora", segundo a expressão que ele utilizou para nomear o conjunto de elementos sonoros (entre efeitos, músicas, mensagens em alto-falantes, vozes de comando no contexto do planejamento do bombardeiro etc.). É o que podemos perceber aqui: (*Escuridão total no palco. Luz sobre Ota*). [...] (*Ruídos de uma cidade ativa nos anos 1940. Motores de caminhões, sinos de trens. Os atores podem simular uma multidão apressada*). (Alègre, 2020, p. 20-21 grifos do autor¹⁰). Nesse caso, as rubricas contextualizam as falas do rio Ota em um de seus monólogos, no início do texto. A função da rubrica, aqui, ultrapassa em boa medida a que Pavis (2007) atribui a esse componente do texto dramático – a de ser um metatexto e, por isso, sobredeterminar o texto dos atores –, pois elas trabalham na construção de um universo ficcional capaz de determinar o ponto de vista que o leitor assume, principalmente, na leitura do texto impresso.

A cena 28 – a que mais aposta na ilustração sonora e, em uma segunda escala, nos recursos visuais decorrentes da iluminação – mostra rubricas que organizam a cena (mais do que a contextualiza), fazendo isso do ponto de vista narrativo, ou seja, colocando o texto cênico em um patamar de organizador do discurso dramático:

Escutamos vozes sem ver os atores. Idealmente, essas vozes devem vir das colunas acima dos espectadores. O barulho será muito importante nesta cena. Sobre o palco, Ota, o rio, corre e atravessa Hiroshima. É obrigatório que a cena seja bem iluminada. Estamos numa magnífica manhã de verão. Ao longo do diálogo frio e técnico dos aviadores, que vem do alto, Ota, sai, tranquila do fundo da cena em direção à plateia. Ela não se apressa. Se dispusermos de um bom sistema de som, o ideal é que ouçamos os barulhos abafados de uma cidade grande em torno dela. Chiado dos bondes, buzinas, gritos no mercado, risos discussões. Atenção, esses ruídos não devem cobrir os outros, angustiantes,

¹⁰ Os registros tipográficos escolhidos no projeto gráfico para destacar as rubricas em relação aos diálogos são o itálico – destaque que, para a fonte escolhida, resulta em uma visualidade muito bem marcada – cuja utilização se estende para todas as rubricas; e os parênteses, utilizados nas rubricas que aparecem no meio e entre os diálogos, bem como no encerramento das cenas. Registrados nesta nota, não repetiremos a expressão "grifo do autor" nas notas subsequentes.

que vêm do alto mas que, naturalmente, Ota não consegue ouvir (Alègre, 2021, p. 69).

[...]. (Barulho lancinante, porém discreto, de avião. É preciso encontrar essa dosagem que, na época, fez com que muitos habitantes da cidade ouvissem o avião de reconhecimento, mas não prestassem tanta atenção a ele, pois sobrevoava a uma altitude elevada). [...]. (Alègre, 2021, p. 69).

(O avião ruga e o sentimos se distanciar com rapidez. O barulho diminuindo imediato. Sobre o palco, o vermelho fica bem forte no figurino de Ota. Ela está bem perto da ponta do palco. Os ruídos da cidade se atenuam. Ota tem receio de alguma coisa e desacelera. Um silêncio total se instaura. Alguns segundos antes da explosão ela tem um tipo de pressentimento, e levanta a cabeça bem lentamente em direção ao céu. Ela fica imóvel. Mais alguns segundos de silêncio absoluto e, em seguida um clarão. Atenção, esse clarão precisa ser violento, mas sem agredir os espectadores. Estamos no teatro. Assim que acontecerá o clarão que se precipita sobre o silêncio total, escutamos um barulho abafado que aumenta e faz o teatro vibrar. Tal barulho não é uma explosão, se parece mais a um enorme estrondo de trovão, que cresce descomunalmente. Se houver uma possibilidade, um ventilador direcionado à plateia e uma máquina de fumaça podem complementar a cena. À medida que o barulho invade o espaço, o palco escurece pouco a pouco. Apenas uma luz vermelha bem violenta ilumina Ota. Pouco a pouco, essa luz também se ameniza e o escuro completo se instala, até que ouvimos inacreditável estrondo de pesadas gotas de chuva que parecem cair sobre todo teatro. Depois, pouco a pouco, ainda na escuridão, essa chuva deve diminuir e tudo fica em silêncio) (Alègre, 2021, p. 72-73).

As vozes do Major Eatherly, do oficial bombardeiro Ferebee e do coronel Tibbets trazem ao leitor-espectador os diálogos e os comandos que antecederam o lançamento da bomba, na cena em questão. As rubricas que transcrevemos a seguir revelam o contexto sonoro e visual que acolhe as falas dessas personagens e deixam perceber com que riqueza de detalhes Alègre as construiu:

[...]. (Barulho de avião que se distancia. No palco, ouvimos agitação da cidade. Ota avança lentamente. De repente outro barulho de avião). [...]. (Um projetor vermelho simula perseguir Ota no palco. A luz alcança repetidas vezes. Ota não percebe nada, naturalmente). [...]. (No palco, a luz se distancia e Ota parece hesitar. O barulho de avião aumenta). [...]. (Sobre o palco a luz encurrala brutalmente Ota. Há apenas um ponto fixo em seu figurino, mas sentimos que ela não saíra mais dali. O barulho do avião bem alto, como se ele agora estivesse acima dos espectadores). [...]. (A luz aumenta sobre Ota). (Barulho congelante das

portas dos porões que aparece em se abrir em cima do público). [...]. (Barulho metálico correspondente. Avião bem presente). [...]. (Um barulho seco. Depois, o som de um paraquedas que se abre). [...]. (A partir deste momento contamos exatamente 51 segundos antes de reproduzir o efeito da explosão) (Alègre, 2021, p. 70, 71, 72).

O texto de Alègre (2021) exige nessas situações, o esforço de um leitor capaz de assimilar mentalmente as imagens e atualizá-las à medida que os diálogos, quase todos, denotem vozes de comando em relação ao planejamento e ao lançamento da bomba, bem como os movimentos e demais diretrizes previstos para o andamento da ação dramática; e com um diretor capaz de efetivar essas informações nas diversas linguagens que o espetáculo, em suas particularidades, pressupõe, junto aos demais profissionais das artes cênicas, em especial, a equipe responsável pelo som e pela iluminação.

A aposta nas rubricas foi a saída do dramaturgo, que precisava lidar com a representação da situação histórica, visando, inicialmente, encontrar uma construção cênica satisfatória para as montagens (representações) do texto e, a ela, oferecer coordenadas de como a sua dramaturgia a sugere. Afinal, de que modo lidar com a simulação, no palco, da cena histórica que o enredo de *Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite* aproveita em sua construção? Que convenções cênicas, que simbologias, que metáforas utilizar? Como pesar a linguagem simbólica e as coordenadas realistas; enfim, como construir a referida cena na dramaturgia e sugerir sua atualização pela linguagem cênica?

Não bastaria, da parte do dramaturgo, uma rubrica meramente sugestiva que deixasse em aberto a necessidade de trazer tal cena ao enredo e, ao mesmo tempo, apostasse na liberdade de o diretor e os leitores construírem a cena a seu gosto e conforme seu conhecimento, como notamos no trabalho de muitos dramaturgos frente a cenas tão específicas. Na proposta de Alègre, haja vista a resposta do espectador em relação ao conflito histórico que essa obra representa, conforme pontuamos a partir de Benjamin (1985), é necessário oferecer/sugerir

esse sofisticado espetáculo sonoro e luminoso que se esforça para construir, numa linguagem que sugere o realismo, a tragédia da bomba atômica lançada sobre a cidade de Hiroshima.

Nessa perspectiva, as rubricas detalhadamente construídas resultam em um recurso imaginativo bastante eficiente, capaz de construir um espetáculo sonoro detalhado. Assim, além dos diálogos, vozes de comando e mensagens em alto-falantes, que formam uma camada sonora verbal (porque se utilizam, basicamente, da palavra falada), as rubricas sugerem outra, puramente sonora, construída por grande número de sons que se sobrepõem àquelas. Amalgamadas, essas duas camadas constroem um espetáculo capaz de se articular pelas veredas do som que, se observadas em relação à própria temática da obra, são recursos apropriados à exploração do tema, ou seja, aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e à bomba atômica, na sua característica inconfundível, a explosão. Esse conjunto de elementos é decisivo, na leitura do texto impresso, para a construção de uma atmosfera cênico-teatral com potência para influenciar o ponto de vista do leitor e levá-lo à identificação com o pensamento de Ota, o rio de Hiroshima, que se pronuncia na obra e a coloca em funcionamento a partir de seu discurso e de sua atuação.

Considerações finais

A linguagem híbrida do teatro, no caso da dramaturgia impressa, encontra nos recursos textuais os seus modos de existir. Em *Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite*, tudo é texto, projeto gráfico e, em alguns casos, ilustração. Nos dois casos em que elas aparecem na obra, estampam em linguagem visual dois momentos do enredo que indicam situações-chave na história do rio Ota: na primeira imagem (que se encontra espelhada nas páginas 9 e 10), antes de iniciar as cenas, o rio está pacífico em seu leito e, nele, um pescador com seu barco desfruta da mansidão de suas águas; na segunda, a dupla de páginas 74 e 65 apresenta uma explosão, referência à explosão da bomba atômica, tema da peça de Alègre.

Contudo, considerando o texto dramaturgicamente e sua organização, observada a sua estrutura específica (à parte das duas ilustrações), e retomando a diretriz de Chartier (2002) de que a materialidade do suporte implica sua compreensão, podemos recuperar a pergunta formulada na abertura do estudo. E, assim, o texto dramaturgicamente de Alègre, por meio de sua visualidade – em que pesa o esforço do projeto gráfico em articular as falas dos personagens e o texto cênico – implica a recepção e o entendimento da obra, simulando nuances colocadas em sintonia ou correlação, na leitura do texto impresso, reafirmando ou ampliando o conteúdo do texto verbal?

No caso do texto em análise, o suporte dá conta de expressar a própria estrutura da dramaturgia, bem como a dimensão visual do texto de teatro, a sua constituição duplamente elaborada, que coloca em simbiose as rubricas e os diálogos, arquitetando na leitura o palco imaginário, em um estímulo contínuo à atualização das cenas nesse espaço. É notável como os recursos tipográficos – que destacam falas dos personagens do que é texto cênico/rubrica com eficiência – implicam a construção do referido palco, porque estão à disposição de construí-lo, afetando o trabalho a favor de sua elaboração, de modo a não sabotar a estrutura da dramaturgia, mas assumindo-a de modo amplo e fazendo o leitor, por meio dela, chegar às estruturas imaginativas de que falamos.

Reforçamos, portanto, a ideia de que a ficção teatral ou dramaturgicamente compreende diálogos e rubricas, sendo esses elementos indispensáveis para a totalidade dessa composição. O texto analisado nos dá a dimensão dessa importância, porque o que foi ficcionalizado pelas rubricas também ganha a dimensão de ação dramática. Contudo, a opção pela convenção das rubricas, tendo em vista sua função específica no gênero dramático, funciona como estímulo à construção do palco imaginário, espaço de todas as ações, inclusive às que submergem por força das rubricas. Nesse sentido, a dramaturgia de Alègre também pode ser observada a partir da coordenada de Chartier que tomamos como orientação para esta escrita.

Os recursos sonoros sugeridos pelo texto são potentes, de modo que não podemos medir em que proporção o espetáculo imaginado ganharia propriedades que possam modificar o sentido do texto escrito, apesar de sabermos que a tarefa de imaginar as cenas e conduzir a encenação nesse espaço fantasioso é particular e conta com as individualidades de cada leitor. Assim, cabe reconhecer a força que a dramaturgia escrita tem em promover uma recepção da obra de Alègre capaz de entusiasmar jovens leitores a recuperarem, no exercício de leitura complexo e criativo que é a recepção da dramaturgia escrita, os eventos históricos e as nuances criativo-literárias do enredo, bem como as trajetórias individuais das personagens que a eles correspondem mais imediatamente, e colocar *Eu, Ota, rio de Hiroshima* no rol de suas leituras preferidas.

Referências

- ALÈGRE, Jean-Paul. Dramaturgia em diálogo: conexões entre França, Brasil e Japão. [Entrevista cedida a] Temporal. *Temporal*, 15 jan. 2021. Disponível em: <https://temporaleditora.com.br/blog/entrevista/dramaturgia-em-dialogo:-conexoes-entre-franca-brasil-e-japao>. Acesso em: 10 maio 2023.
- ALÈGRE, Jean-Paul. *Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite*. Tradução Flávia Lago. Ilustrações André Stefanini. São Paulo: Temporal, 2020.
- FOBBIO, Laura. Monologar desde el entre. In: VAN MUYLEM, Micaela (org.). *Paisajes dramáticos: ensayos de teatro comparado*. Colección Papeles Teatrales. Córdoba: FFyH: UNC, 2016. p. 49-78.
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre filosofia da história. In: KOTHE, Flávio René (org.). *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. p. 153-164.
- BERTRAND, Sara. Dançar, cantar, contar. In: BERTRAND, Sara. *Patos e lobos-marinhos: conversas sobre literatura e juventude*. Tradução Cicero Oliveira. Salvador: Selo Emília: Solisluna Editora, 2021. p. 59-70.
- BREDA, Tadeu. Para que serve uma editora independente? In: LOUZADA, Daniel (org.). *Livros para todos: ensaio sobre a construção de um país de leitores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. p. 175-184.
- CHARTIER, Roger. A mediação editorial. In: CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Tradução Fulvia M. L. Loreto. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002. p. 61-76.
- CARELLI, Rita. Posfácio. In: ALÈGRE, Jean-Paul. *Eu, Ota, rio de Hiroshima: o dia que virou noite*. Tradução Flávia Lago. Ilustrações André Stefanini. São Paulo: Temporal, 2020. p. 97-102.
- COSTA, Marta Morais da. Coordenadas para a leitura do texto dramático. In: GRAZIOLI, Fabiano Tadeu (org.). *Teatro infantil: história, leitura e propostas*. Curitiba: Positivo, 2015. p. 57-85.
- COSTA, Marta Morais da. *Hoje se lê o espetáculo? Lê, sim, senhor!* Ilustrações Bruno Palma e Silva. Curitiba: Hum Publicações, 2016.
- GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. A natureza dos textos dramáticos e o palco imaginário: a leitura da dramaturgia no contemporâneo. *Revista Signos*, Lajeado, v. 44, n. 1, p. 429-445, jan./jun. 2023. Disponível em: <http://univates.br/revistas/index.php/signos/article/view/3444>. Acesso em: 30 jul. 2023.
- GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor*. Passo Fundo: EdiUPF, 2007.
- GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor*. 2. ed. Passo Fundo: EdiUPF, 2019. *E-book*. Disponível em: http://editora.upf.br/images/ebook/teatro_de_se_ler_edicao2_2019.pdf. Acesso em: 30 jul. 2023.
- MONTES, Graciela. Espaço social de leitura. In: MONTES, Graciela. *Buscar indícios, construir sentidos*. Tradução Cicero Oliveira. Salvador: Selo Emília: Solisluna Editora, 2020. p. 262-274.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PETIT, Michèle. Leitura de obras literárias e a construção de si mesmos. In: PETIT, Michèle. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço privado*. São Paulo: Ed. 34, 2013. p. 39-64.
- ROJO, Roxane. Pedagogia dos multiletramentos: diversidade cultural e de linguagens na escola. In: ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo (org.). *Multiletramentos na escola*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012. p. 11-31.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução Andréa Sthael da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- TEMPORAL. Histórico. In: *temporal*. [S. l.]: temporal, [2021]. Disponível em: <https://temporaleditora.com.br/a-editora>. Acesso em: 27 abr. 2023.
- SILVA, Tales Sales da. *Uma leitura política das Teses sobre a Filosofia da História de Walter Benjamin*. 2012. 113 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/5597>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- SILVA, Freddy Gonçalves da. Exercícios cotidianos. In: SILVA, Freddy Gonçalves da. *A nostalgia do vazio: a leitura como espaço de pertencimento dos adolescentes*. Tradução Cicero Oliveira. Salvador: Selo Emília: Solisluna Editora, 2021. p. 22-39.

SILVA, Freddy Gonçalves da. Ritos de transição. *In*: SILVA, Freddy Gonçalves da. *A nostalgia do vazio: a leitura como espaço de pertencimento dos adolescentes*. Tradução Cícero Oliveira. Salvador: Selo Emilia: Solisluna Editora, 2021. p. 40-118.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; GOMES, Paulo Emilio Salles; PRADO, Décio de Almeida. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 11-49.

Fabiano Tadeu Grazioli

Doutor em Letras e mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF), em Passo Fundo RS, Brasil; especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura e Licenciado em Letras Português/Espanhol e respectivas Literaturas pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), em Erechim, RS, Brasil. Professor do Departamento de Ciências Humanas da URI, em Erechim, RS, Brasil.

Endereço para correspondência

Fabiano Tadeu Grazioli
Rua Eduardo Stefanos Zaar, 1051
Agrícola, 99714-304
Erechim, RS, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação do autor antes da publicação.