

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

**DIÁLOGOS ENTRE O TEXTO DRAMATÚRGICO E A MÍDIA
TELEVISIVA: O TRABALHO DE MARIA ADELAIDE AMARAL
NA PEÇA *TARSILA* E NA MINISSÉRIE *UM SÓ CORAÇÃO***

DANIELLE LIMA RIBEIRO

Campina Grande
Março, de 2011

DANIELLE LIMA RIBEIRO

**DIÁLOGOS ENTRE O TEXTO DRAMATÚRGICO E A MÍDIA
TELEVISIVA: O TRABALHO DE MARIA ADELAIDE AMARAL
NA PEÇA *TARSILA* E NA MINISSÉRIE *UM SÓ CORAÇÃO***

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, na Linha de Pesquisa: Literatura e Mídia.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel

Campina Grande
Março, de 2011

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

R484d Ribeiro, Danielle Lima.
 Diálogos entre o texto dramático e a mídia televisiva [manuscrito]: o trabalho de Maria Adelaide Amaral na peça *Tarsila* e na minissérie *Um só coração* / Danielle Lima Ribeiro. – 2011.
 155 f. : il. color

 Digitado.
 Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2011.
 “Orientação: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras”.

 1. Análise literária. 2. Dramaturgia. 3. Biografia teatral. I. Título. II. Amaral, Maria Adelaide.

21. ed. CDD B869.3

DANIELLE LIMA RIBEIRO

**DIÁLOGOS ENTRE O TEXTO DRAMATÚRGICO E A MÍDIA
TELEVISIVA: O TRABALHO DE MARIA ADELAIDE AMARAL NA
PEÇA TARSILA E NA MINISSÉRIE UM SÓ CORAÇÃO**

Aprovada em: 29 / 04 / 2011

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel - Orientador
UEPB



Prof. Dr. André Luís Gomes – Membro Externo
UnB



Prof. Dr. Luciano Justino – Membro Interno
UEPB

Campina Grande
Março, de 2011

AGRADECIMENTOS

A CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior, pela bolsa de pesquisa concedida.

À minha mãe, Graça, que me ensinou desde sempre o valor de uma formação e que, mesmo distante, se fez presente, apoiando-me em todas as decisões de minha vida.

Ao meu irmão, Paulo, que também distante, sempre conseguiu alegrar-me com o seu singular senso de humor.

Ao meu irmão Sérgio, que sempre me criou como filha; este trabalho não existiria sem suas palavras diárias de incentivo e sem sua significativa colaboração.

À família que pude escolher, minhas amigas queridas, Ana, Fabíolla, Lygia, Olívia e Telmira, que entenderam minhas ausências e que sempre torceram por mim. Este momento também pertence a vocês!

À outra família que pude escolher, meus sogros, D. Jovita e Sr. Assis, que me acolheram como filha e que sempre acreditaram em mim. E minhas cunhadas, Veruschka, cujas conversas me abraçaram em todos os momentos que precisei, e Valeschka, minha revisora e conselheira preferida, sempre tão atenciosa, gentil e delicada.

À Priscilla, minha florzinha, que conheci e vi florescer ainda nos jardins da Universidade Federal da Paraíba, que sempre acompanhou os meus sonhos, e com quem me sinto honrada em compartilhar a realização de um deles.

À Ana Paula, Luciana, Érica e Zuila, colegas de Mestrado e amigas da vida, com quem, ao longo desses dois anos, pude vivenciar as mais amargas e doces experiências, sem jamais me sentir sozinha. Essas mulheres me ensinaram a nunca desistir e a elas eu devo a minha mais sincera gratidão. Eu não poderia ter tido melhor companhia nessas andanças e espero que nossas militâncias se cruzem novamente o mais breve possível...

A Alyson, pelos abraços apertados, por todo cuidado e alegria contagiante.

Aos professores, Rodrigo Malheiros (para mim, sempre meu amigo, Cafezinho!), Duílio Cunha e Valéria Andrade, pelas conversas informais, pelo diálogo, pelo carinho e por toda a força.

Aos professores Francisca Zuleide e Luciano Justino, presentes em minha Banca de Qualificação. Agradeço a leitura atenciosa de meu trabalho e as colocações pertinentes para o seu aperfeiçoamento.

Ao professor André Luís Gomes por ter aceitado compartilhar de um dos maiores momentos de minha vida, ainda que para isso precise enfrentar a ponte-aérea.

Ao professor Diógenes André Vieira Maciel, com quem partilhei preciosas experiências. Esses singelos agradecimentos não traduzem todo o merecimento àquele que me despertou a paixão pelo teatro e me ensinou a aprender não somente com teorias, mas com o coração. Impossível dizer em palavras a admiração, respeito e gratidão sentidos. Eu jamais teria concluído sem sua orientação sempre de tão perto, puxões de orelha e estímulo.

À melhor escolha de minha vida, meu marido Christopher, meu maior incentivador, que tão bem soube entender as presenças ausentes. A você, que nunca me permitiu olhar senão para frente, espero compartilhar tantas outras realizações. Sem os seus ternos abraços seria impossível prosseguir.

Ao sorriso de Tarsila que me proporcionou tantos outros sorrisos.

E, se o silêncio junto é a melhor coisa da amizade, aprendi que o diálogo é o melhor caminho para a realização de um bom trabalho. Assim, agradeço a todos os que possibilitaram esse diálogo e a concretização deste sonho. As horas foram de ouro e as saudades serão certamente infundas...

RESUMO

Tarsila é uma biografia-teatral, cujo texto está circunscrito numa área de *crise* da forma dramática tradicional, devido à contradição temático-conteudística verificada na impossibilidade, justamente, da biografia da pintora modernista – dada a própria extensão deste assunto – ser veiculada na forma do drama puro – vazada em diálogos, com concentração de tempo, espaço e ação –, levando Maria Adelaide Amaral a recorrer a outros recursos estilísticos, comuns à tradição do drama moderno, conforme definido por Peter Szondi (2001), como possibilidades de resolução desta mesma *crise*, uma vez que permitem uma nova concepção de estrutura, linguagem e técnica, saindo do âmbito da dramaturgia aristotélica, e constituindo uma forma épico-narrativa, portanto, não-aristotélica, – compreendida a partir do que aponta Gerd Borheim (1992), ao referir-se ao teatro épico de Bertolt Brecht –, que dialoga com outras mídias. Partindo-se desta premissa, este trabalho tem por finalidade analisar, dentro de uma perspectiva de hibridização estilística entre a linguagem dramática e a televisiva, como se configura o processo de adaptação do texto dramático para o *recorte do núcleo modernista* presente na minissérie televisiva *Um só coração* (2004), de mesma autoria em co-parceria com Alcides Nogueira. Busca-se verificar, a partir de uma análise-interpretação comparatista, pautada não em critérios de fidelidade, mas no diálogo erigido entre as obras, a passagem de um meio para outro, observando a relação entre dramaturgia e teledramaturgia, com ênfase sobre a dialética entre os modos narrativos, a saber o narrar e o mostrar entendidos à luz da narratologia, a partir de Hutcheon (2006) e Chatmann (1978, 1980, 1993). Assim, observa-se como a hesitação entre mimese e diegese presente na peça encontra, na televisão, a solução da contradição temático-conteudística, ainda presente e formalizada no texto teatral, mediante às possibilidades inerentes à sua técnica e estética.

Palavras-chave: Dramaturgia, adaptação, narrativa televisiva, biografia teatral.

ABSTRACT

Tarsila is a theatrical-biography, in which the text is confined in an area of crisis of the traditional dramatic form, due to the contradiction between theme and content observed, precisely, in the impossibility of this modernist painter's biography to be conveyed into pure drama, pouring in dialogue, with a concentration of time, space and action, because of the actual extent of the topic. This impossibility led Maria Adelaide Amaral to use other stylistic features, common to the modern drama tradition, as defined by Peter Szondi (2001), as possible resolutions for this crisis, since they allow a new conception of structure, language and technique, abandoning the framework of the Aristotelian drama, and constituting an epic narrative form, consequently non-Aristotelian, – understood from Gerd Borheim's point of view (1992), referring to Bertolt Brecht's epic theater –, which communicates with other media. Based on this premise, this study aims to examine, within a perspective of stylistic hybridization between the televisual and theatrical language, the configuration of the process of adapting the dramaturgical text to the modernist core in the television miniseries *One Heart* (2004), by the same author with co-author Alcides Nogueira. It aims at verifying the passage from one medium to the other, observing the relationship between drama and television, emphasizing the dialectics between narrative modes, using a comparative analysis and interpretation, which is based not on fidelity criteria but on the dialogue built between both works, namely narration and display, understood in the light of narratology, from Linda Hutcheon (2006) and Seymour Chatman (1978, 1980, 1993). It is, thus, observed that the hesitation between mimesis and diegesis present in the play finds, on TV, the solution for the contradiction between theme and content, still present and formalized in the theatrical text, due to the inherent possibilities to this technique and aesthetics.

Keywords: Drama, Adaptation, narrative television, theatrical biography.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 09
CAPÍTULO 1	
SOBRE UMA MUDANÇA ESTILÍSTICA	
1.1 Um parêntese à teoria dos gêneros	p. 35
1.2 O drama “em crise” e a historicização das formas	p. 40
1.3 Teatro épico e dramaturgias não-aristotélicas	p. 48
CAPÍTULO 2	
INTERMIDIALIDADE, DRAMA “EM CRISE” E DRAMATURGIA NÃO-ARISTOTÉLICA: ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO DE TARSILA	
2.1 A biografia teatral	p. 55
2.2 A relativização e o distanciamento da ação	p. 59
2.3 Ruptura e continuidade cênicas	p. 76
CAPÍTULO 3	
AS LENTES DO DIÁLOGO: O “NÚCLEO MODERNISTA” SOB DOIS OLHARES DE MARIA ADELAIDE AMARAL	
3.1 Entre mimese e diegese: o dramático e o épico na (tele)dramaturgia	p. 81
3.2 Breve explanação sobre a problemática do ponto de vista	p.89
3.3 O “núcleo modernista” em foco	p. 94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 135
ANEXOS	p. 140

INTRODUÇÃO

Uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem um estímulo à reflexão crítica, não um convite à hipnose.

Umberto Eco

Para não dizer que não falei das flores

Fugindo do senso comum, que vê e define a televisão como um veículo de massa, que mais aliena do que instrui, qualificando-a como uma espécie de “sustentáculo do regime econômico”, Arlindo Machado (2000) procura apontar características que tratem a televisão como meio de comunicação que extrapola tal visão mercadológica, sobretudo, porque, para este autor, o fenômeno da banalização não é uma característica exclusiva da televisão, mas resultado de uma apropriação industrial da cultura estendida por qualquer produção intelectual humana, desembocando, então, numa “mercantilização generalizada da cultura”. Neste sentido, trata-se, na verdade, de enxergar a televisão através de uma mudança de foco, tal como propõe Machado:

Eis por que se pode amar a televisão sem necessariamente precisar fazer concessões a qualquer espécie de banalidade e sem correr o risco de se passar por ignorante. Tudo é uma questão de mudança de enfoque. Em lugar de prestar atenção apenas às formas mais baixas de televisão, a ideia é deslocar o foco para a diferença iluminadora, aquela que faz expandir as possibilidades expressivas desse meio (2000, p. 10).

Essa diferença iluminadora de que trata o autor possui estreitas ligações com o público de modo geral, tanto aqueles responsáveis pela produção televisiva, quanto os consumidores deste produto, isto porque “a televisão é e será aquilo que nós fizermos dela” (MACHADO, 2000, p. 12). Neste sentido, o desenvolvimento deste veículo, sua construção e prática, perpassa pelo nosso interesse, experiência e seleção, pois a TV não está predestinada a regras fixas.

Não pretendemos, de maneira alguma, aprofundar tais questões que, inclusive, já foram objeto de variados estudos. Tampouco, buscaremos a defesa incondicional da TV. O nosso intuito é, longe de (pré)conceitos,¹ procurar entender como a televisão pode funcionar como um veículo capaz de comunicar, ao público em geral, sobre os mais variados assuntos, permitindo, de maneira mais palatável, através do audiovisual, o acesso à cultura e à história, sem negligenciar, portanto, o seu potencial transformador, como pontua Anna Maria Balogh:

Num país tão profundamente marcado pelas desigualdades socioeconômicas e em que os bens de cultura são acessíveis a uma reduzida parcela da população, população esta que conta com o alto índice de analfabetos, a televisão constitui o principal meio formador de opinião, além de proporcionar entretenimento acessível à maioria da população. [...] Isso torna a tv uma formadora de hábitos e opiniões, um parâmetro iniludível (2002, p. 19).

¹ Sea maioria dos estudos sobre a televisão visava analisar o seu caráter alienador e industrial, tratando-a enquanto produção de mercado, houve, por outro lado, estudos preocupados com a qualidade em televisão – “quality television”. Ao tratar deste assunto, Arlindo Machado é bastante esclarecedor e coerente ao repudiar tal expressão. Em suas palavras: “Eu particularmente não gosto dessa expressão, pois o acréscimo de um adjunto adnominal à palavra televisão produz uma discriminação que pode ser nociva à própria ideia que se quer defender. De uma forma geral, ninguém fala de ‘literatura de qualidade’, nem de ‘cinema de qualidade’, nem de ‘música de qualidade’, uma vez que nos parece óbvio que só o que tem qualidade é verdadeiramente literatura, cinema ou música. Por que deveria ser diferente com a televisão? Ademais, a adoção de uma expressão restritiva para designar uma certa modalidade de televisão poderia reforçar um equívoco já bastante disseminado, segundo o qual a televisão, ‘por natureza’, não tem qualidade; daí a necessidade de caracterizar a qualidade em televisão como um ‘acrécimo’, uma situação especial, uma espécie de desvio da norma. O objetivo não é criar um gueto de qualidade que possa existir isolado, no meio de um mar de mediocridade. Pelo contrário, o objetivo é fazer com que a ideia de qualidade possa contaminar tanto a produção quanto a percepção da televisão como um todo, a ponto de o adjunto e a discriminação se tornarem desnecessários” (MACHADO, 2000, p. 13). Para o autor, uma televisão de qualidade é aquela capaz de equacionar uma vasta gama de valores oferecidos através de propostas que acumulem o maior número possível de “qualidades”.

Maria Adelaide Amaral, em sua biografia, declara a satisfação que sente em escrever minisséries históricas devido à recepção que sente por parte do público, ao conseguir transformar um produto – que se presta exclusivamente ao entretenimento, como a minissérie televisiva –, em um meio capaz de transmitir as mais variadas informações, capaz de ensinar sobre diversos assuntos:

Gosto muito desse tipo de minissérie de época, desse filão com muitas possibilidades, que une a história real com a ficção, personagens reais e inventados, gosto muito de fazer e acho que faço bem. É frequente cruzar com pessoas nas ruas que me perguntam: “Então, sobre o que vai tratar a sua próxima minissérie?” Ou gente que me diz: “Aprendi tanto sobre a Revolução de 32”, ou: “Aprendo tanto com suas minisséries”. E constato que tenho um público que espera que as minisséries lhe ensinem alguma coisa.

É muito confortador sentir que a cada trabalho estamos apresentando uma página da História do Brasil e que, embora seja um produto teledramatúrgico, seja basicamente de entretenimento, pode ser um meio muito eficaz de informação. O Brasil se reconhece nas histórias que contamos, reconhece a própria História e se torna mais consciente da sua identidade (AMARAL *in* DWEK, 2005, p. 267).

Em “Mediações e trocas simbólicas na teledramaturgia brasileira”, Adayr Tesche (2003) afirma que os estudos sobre narratologia deviam se preocupar em perceber a importância da televisão nas dinâmicas de cultura, nas transformações de sensibilidade e na construção de imaginários e identidades, uma vez que a narrativa televisiva, por ser recoberta de elementos semióticos, torna-se capaz de estabelecer novas relações entre o imaginário individual e o coletivo, alterando a noção de lugar e presença do público, familiarizando-o com outras épocas, despertando sua curiosidade e simplificando sua compreensão diante de acontecimentos históricos.

Marialva Carlos Barbosa (2010) afirma que a televisão representa através de sua capacidade audiovisual um universo desconhecido, porém possível, que se concretiza justamente diante de sua característica imagética, capaz de atribuir sentidos através de imagens, que, materializadas na mentalidade do público, faz da televisão um meio dependente de uma imaginação comunicacional.

Assim, transformando-se numa utopia² midiática, o mundo estaria ao alcance do público ainda que em forma de sons e imagens:

As imagens da Tv constroem um parâmetro identitário e, ao mesmo tempo, permitem a produção da imaginação, que só se realiza naquilo que se projeta como ficção, nas imagens. A televisão transforma suas imagens numa função da imaginação do público. Através das imagens, percebe-se não o lugar onde se está, mas um espaço longínquo, o *alhures*, que pela imaginação torna-se próximo, em certa medida realizável. Olha-se o *nenhures*, ou seja, o que é transmitido pela tv, um lugar que só existe como imagem potencial para atingir o *alhures* (o lugar onde gostaríamos de estar), que só se realiza com o complemento da imaginação (BARBOSA *in* RIBEIRO, 2010, p. 23).

A televisão, portanto, pode e deve ser pensada sob uma abordagem diferenciada, fora de demandas notadamente excludentes, que só aspiram sua estrutura tecnológica e mercadológica, devendo ser percebida para além de uma estrutura de financiamento, gerenciamento e controle, passando a ser vista como “indiscutível fato da cultura de nosso tempo” (MACHADO, 2000, p. 21).

Breve panorama histórico

Foi o pioneirismo do jornalista paraibano Assis Chateaubriand³ que trouxe a televisão para o Brasil. Sua implementação foi iniciada em fevereiro de 1949, quando Chatô adquiriu, com a empresa americana RCA Victor, cerca de trinta toneladas de equipamentos para fundar a nossa primeira emissora, a TV Tupi

² Ao discutir o conceito de utopia, a autora fala de uma mentalidade, de um sistema simbólico abarcante, definindo-a como um modo de pensamento específico, um sonho que se quer realizado ou uma ficção que dá forma a outra realidade. Assim, distingue a utopia comunicacional da midiática. Esta se instaura pela “possibilidade técnica que permite múltiplas produções discursivas específicas instaladas nos meios de comunicação desde a invenção da impressão no século XVI” e aquela decorre da “ação humana que transforma, pelo ato narrativo, o ser em ser humano”. (Cf. BARBOSA *in* GOULART, 2010, p. 24).

³ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968), nasceu em Umbuzeiro, na Paraíba. Foi um dos magnatas brasileiros das telecomunicações e um dos homens mais influentes do Brasil nas décadas de 1940 e 1950, graças ao seu império jornalístico: os Diários Associados, que reunia dezenas de jornais, revistas e estações de rádio. Empreendedor, fundou o Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 1947, com uma coleção de obras de grandes artistas, adquiridas na Europa do pós-guerra e, em 1950, criou a TV Tupi, sendo o pioneiro da televisão no Brasil. Na década de 1960, Chateaubriand viu o seu império começar a decair. Nesta época, sofreu uma trombose que o deixou paralisado, tendo que se comunicar através de uma máquina de escrever adaptada. Em 10 de agosto de 1967, entregou à Fundação Universidade Regional do Nordeste, atual UEPB, o primeiro acervo do Museu Regional de Campina Grande, que hoje possui o seu nome.

Difusora de São Paulo, tendo por responsáveis Dermival Costa Lima, coordenador do projeto, Cassiano Gabus Mendes, Mário Alderigh e o maestro francês Georges Henry. Oficialmente inaugurada em 18 de setembro de 1950, a TV brasileira, sofreu forte influência do rádio, veículo de comunicação de maior popularidade da época, seguindo sua estrutura, formato de programação, utilizando inclusive seus técnicos e artistas, ao contrário da TV norte-americana, desenvolvida nos moldes da indústria cinematográfica (MATTOS, 2000, p. 49).

Marialva Carlos Barbosa (2010), afirma que, com seis anos de antecedência, em 1944, a revista *Seleções do Reader's Digest* publicara um artigo que já anunciava a iminente chegada da televisão ao Brasil, através de um mote publicitário, "A Eletrônica trará a Televisão ao nosso lar", da General Electric, uma das empresas responsáveis pela fabricação e distribuição dos aparelhos no país, de modo que foi possível se ouvir sobre televisão antes mesmo de vê-la, criando-se, assim, uma espécie de imaginação televisual, já que antes de virar materialidade a televisão povoou a imaginação dos futuros telespectadores, imaginação esta construída em um meio híbrido entre rádio, teatro e cinema, trazendo à sala doméstica a reprodução de sons e as imagens em movimento.

Sérgio Mattos (2000, p. 169-70) traz a informação de que, durante a Feira de Amostras do Rio de Janeiro, em 1939, a Telefunken, fábrica alemã de aparelhos de som, montou um pequeno estúdio, capaz de gerar imagem e som para dez aparelhos receptores, possibilitando a um público seletivo, ouvir e ver Marília Baptista, Francisco Alves, Herivelto Martins, Dalva de Oliveira, entre outros artistas, mostrados através de um aparelho, configurando-se como a primeira demonstração pública de televisão no Brasil, levada ao esquecimento devido à eclosão da Segunda Grande Guerra.

As primeiras transmissões televisivas ocorriam das 17 hs às 22 hs, com longos intervalos de um programa para outro, devido ao fato da TV ser ao vivo, o que demandava grande tempo para preparação de cenário e estúdio. A programação concentrava-se em musicais, teleteatros, programas de entrevistas e noticiários. O primeiro telejornal foi "Imagens do dia" e a primeira telenovela, "Sua vida me pertence" (1951), ambos da TV Tupi de São Paulo. A telenovela foi escrita e protagonizada por Walter Foster, que junto com a atriz Vida Alves, representou o primeiro beijo na boca mostrado na televisão brasileira.

Segundo Cristina Brandão, o teleteatro foi o principal gênero dramático da televisão brasileira na década de 1950, sendo “o programa ficcional de maior prestígio junto ao público, aos profissionais da televisão e aos críticos que acompanhavam as telepeças em todos os horários e emissoras existentes” (BRANDÃO *in* RIBEIRO, 2010, p. 37). Dito de “alta cultura”, os teleteatros exibiam clássicos da literatura e dramaturgia mundiais, com a atuação dos atores mais representativos dos nossos palcos. A primeira telepeça, “A vida por um fio”, foi produzida pela TV Tupi e adaptada do filme de Anatole Litvak.

A continuidade dos teleteatros se deu mediante a apresentação de peças por companhias teatrais em cartaz em São Paulo, com destaque para o “Teatro Madalena Nicol”, programa em que a atriz protagonizou peças como *Antes do café*, de Eugene O’Neill, e *A voz humana*, de Jean Cocteau, ambas encenadas, antes, no Teatro Brasileiro de Comédia/TBC, um importante palco brasileiro daquela década.

Na segunda metade da década de 1960, os teleteatros começam a enfraquecer, pois não conseguiam concorrer com os novos formatos que se consolidavam, como a telenovela diária⁴, gênero de maior popularidade, e os seriados e filmes americanos, que ganhavam destaque na programação. Contudo, Cristina Brandão afirma, com base em Flávio Luiz Porto e Silva, que o teleteatro não acabou, mas foi absorvido pelas telenovelas, uma vez que, valeram-se dos mesmos recursos, produtores, artistas e técnicos (BRANDÃO *in* RIBEIRO, 2010, p. 48). Assim, percebemos a influência do teatro e do rádio na construção da teledramargia brasileira, tanto na constituição do formato dos programas, quanto no empréstimo de atores para a sua realização. O programa televisivo de ficção é

a história, mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, inventada por um ou mais autores, representada por atores, que se transmite com linguagens⁵ e recursos de TV, para contar uma fábula, um enredo, como em outros tempos se fazia só com o teatro e depois se passou a fazer também em cinema (PALLOTTINI, 1998, p. 23-4).

⁴ A TV Excelsior, em 1960, marcou a história da teledramaturgia brasileira quando levou ao ar a primeira telenovela diária, “2-5499 Ocupado”, do argentino Alberto Migre, protagonizada por Tarcísio Meira e Glória Menezes.

⁵ Por linguagem de TV entende-se “o conjunto de características e normas específicas que determina a organização, em sistemas, dos signos e recursos expressivos de que a mídia dispõe, visando formular o seu discurso e dar-lhe um sentido pretendido” (BRANDÃO *in* GOULART, 2010, p. 42).

Assim, mais uma vez temos destacada a influência rádio e do teatro para a nossa teledramaturgia, unida, agora, ao cinema. Isso para não citar a maior fonte de matéria ficcional: a narrativa, épica ou dramática. Daí Renata Pallottini apontar a ficção televisual como pertencente aos dois gêneros: o épico, com a câmera assumindo papel de narrador, e o dramático, com a sua estrutura sujeita aos parâmetros do fenômeno teatral.

A programação televisual baseia-se na serialidade, ou seja, na apresentação descontínua e fragmentada que, no caso das formas narrativas, dividem o enredo em capítulos ou episódios, subdivididos em blocos menores, separados por *breaks* para a entrada de comerciais ou de novos programas. Os comerciais, além do financiamento, colaboram na organização dos programas, já que, conforme o corte com suspense, comum à técnica do folhetim, possibilitam despertar o interesse da audiência, explorando os “ganchos de tensão”⁶. Essa estruturação seriada pode ser explicada em dois sentidos: a televisão, enquanto veículo inserido numa lógica capitalista, de mercado, funciona segundo um modelo industrial, adotando uma produção em série, que vigora em outras esferas industriais, como estratégia. Sobre isso, Arlindo Machado afirma que

A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem regra. Com isso, é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática. [...] o programa de televisão é concebido como um sintagma padrão que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores (MACHADO, 2000, p. 86).

Outra razão, citada pelo autor, está no âmbito da recepção. Como a televisão é um veículo voltado a espaços domésticos, com a atenção do telespectador dividida entre o ambiente circundante e o lugar simbólico da tela pequena, é natural que a atitude do telespectador seja dispersiva e distraída,

⁶ Sobre os “ganchos”, Arlindo Machado (2000, p. 88), afirma: “Seccionando o relato no momento preciso em que se forma uma tensão e em que o espectador mais quer a continuação ou o desfecho, a programação de televisão excita a imaginação do público. Assim, o corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do entrecho”.

cristalizando, dessa maneira, a recepção em forma expressiva, já que a linearidade, a progressão e a continuidade não seriam capazes de manter a atenção do telespectador, de maneira que a programação televisual se faz eficaz quanto mais for recorrente, circular, fragmentária e híbrida, ainda mais se lembrarmos do efeito *zapping*, isto é, o “embaralhamento de todos os canais com o controle remoto” (MACHADO, 2000, p. 29), que também colabora para a perda de atenção da audiência.

No entanto, vale ressaltar que a forma seriada narrativa existia desde as narrativas míticas, ou mesmo nas formas epistolares de literatura, desenvolvendo-se, no século XIX, com o suporte do folhetim, com a literatura publicada em jornais, estendendo-se, depois, às radionovelas e aos seriados do cinema, a exemplo dos *nickelodeons*, salas de cinema que passavam filmes curtos, voltados a parcelas mais pobres da população. Assim, os filmes de duração mais longa, podiam ser exibidos, em partes, nesses lugares. Por influência do folhetim – principalmente no que concerne a certos padrões de enredo⁷ –, os diferentes tipos de formatos de programa de ficção televisual, possuem uma estética pautada na descontinuidade e interrupção, abrindo, assim, espaço em sua programação para as propagandas comerciais:

Ele [telespectador] não tem, em sua casa, descompromissado, à vontade, a atenção total de quem vai ao teatro ou ao cinema. Desliga-se, esquece, volta a se ligar, a recordar. Esse é, aliás, um dos muitos momentos em que a telenovela mostra claramente quanto deve ao romance-folhetim, publicado em rodapés de jornais no século passado, principalmente. A redundância era exigência do folhetim, lido em partes, aos pedaços, em dias diversos, em papel de jornal, passando, às vezes de mão em mão (PALLOTTINI, 1998, p. 37).

⁷ Além do folhetim, outra grande fonte de inspiração para a teledramaturgia foi o melodrama, em sua forma do século XIX, capaz de absorver modificações sugeridas pelo contexto histórico-social. Assim, devido à sintonia que desenvolve com a platéia, assume-se moderno, pois é a recepção positiva do grande público que lhe assegura a continuidade, conforme Yvete Huppés: “Representações ligadas a estéticas muito diferentes continuam a recorrer ao modelo melodramático, ainda quando seguem propostas estéticas divergentes. Buscam ali sugestões que de fato incorporam às novas realizações, ou agem em direção inversa: encontram pretexto para a ironia e para a paródia em relação a conversações que julgam ultrapassadas. Ambas as alternativas testemunham a mesma coisa. Reconhecem a vitalidade do melodrama e o seu potencial de inspiração ainda não esgotado” (2000, p. 23). A partir desta afirmação, podemos entender que os meios de comunicação de massa, tais como o cinema e a televisão, encontram no melodrama um parâmetro estético viável, visto seu alcance popular comprovável, para a criação de seus produtos, enxergando em suas atribuições sentimentais, no uso da surpresa e do suspense, na organização tumultuada da ação, na reparação da injustiça, na realização amorosa, temáticas profícuas para alcançar o entretenimento e o gosto do público.

Voltando aos tipos de formatos de programa temos: o unitário, as séries e os seriados, as telenovelas e as minisséries. O unitário trata-se de um formato levado ao ar uma única vez, daí a sugestão de seu nome, sem existir, portanto, a divisão em capítulos peculiar às telenovelas ou minisséries. Trata-se de um programa que “se basta em si mesmo, que conta uma história com começo, meio e fim, que esgota sua proposição na unidade e nela se encerra” (PALLOTTINI, 1998, p. 25), tal qual uma peça de teatro/teleteatro, como afirma Renata Pallottini:

De fato, o unitário, tal como estamos tratando aqui, surgiu no Brasil como uma peça de teatro levada ao ar pela televisão, inicialmente ao vivo. Tratava-se de um texto escrito originalmente para o teatro, depois adaptado para a TV – às vezes, adaptado quase no ato por diretores e produtores que conheciam a arte teatral, o rádio, o cinema, e estavam começando a conhecer a linguagem televisiva (1998, p. 25-26).

No tocante aos chamados não-unitários, temos as séries e os seriados⁸, força da indústria televisiva americana até hoje, sobretudo para aqueles que possuem TV por assinatura. Este formato estrutura-se em “episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa. A unidade total é inerente ao conjunto, ao seriado como um todo, mas difere, claro, da sequência obrigatória e indispensável da minissérie” (PALLOTTINI, 1998, p. 30), de modo que a sua unidade pode ser dada pelo protagonista, tema, época, isto é, por um propósito do autor, um objetivo, uma visão de mundo transmitida por ele. Assim, o seriado é

[...] uma ficção televisiva contada em episódios, que têm unidade relativa suficiente para que possam ser vistos independentemente e, às vezes, sem observação de cronologia de produção. A unidade total do conjunto é dada por um propósito do autor, por uma proposta de produção [...] É esse objetivo único que, realmente, unifica o seriado. Seus episódios serão, portanto, uma consequência desse objetivo básico, dessa cosmovisão, e terão como característica a relativa unidade de cada episódio e a unidade total de todo o seriado, dada por um sentido de *convergência* (PALLOTTINI, 1998, p. 32).

⁸Anna Maria Balogh ensina que como os seriados são, muitas vezes, exibidos indiscriminadamente em qualquer horário, perdendo-se, assim, sua periodicidade original, seu horário de exibição original e seu público-alvo, há uma preferência em denominar estes formatos por séries, termo mais genérico (2002, p. 95).

Em 1953, a TV Tupi iniciou, às tardes, a apresentação do seriado “Somos Dois”, produção de Cassiano Gabus Mendes. Este programa originou “Namorados” e “Alô Doçura”, que permaneceu dez anos no ar, sendo a série mais popular do gênero, considerada uma versão brasileira do seriado americano, “I Love Lucy”. Outros seriados de grande destaque da nossa teledramaturgia foram “Malu Mulher” e “Carga Pesada”. Para citar alguns dos importados, assistia-se, na década de 1960, a “Papai sabe tudo” e “Rin-Tin-Tin”e, na atualidade, inúmeros outros fazem bastante sucesso, tais como, “Grey’s Anatomy”; “Dr. House”; “Friends” (reprise); “Glee”, entre tantos outros.

Influenciadas pelo romance de folhetim, daí sua dimensão seriada em capítulos, e pelo melodrama, as telenovelas, no início, aproximavam-se também das radionovelas, sobretudo com a figura do “narrador” em *voice-over*⁹, que, por sua vez, foi herdada das *soap operas*.¹⁰ A telenovela (Cf. PALLOTTINI, 1998, p. 35), “história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e conflitos definitivos” – estes com resolução apenas no final da trama, enquanto aqueles podem ser resolvidos ao longo do enredo –, representa o formato seriado mais extenso da TV, abarcando, assim, uma quantidade maior de tramas e subtramas em seu enredo. Uma de suas características é o fato de ser uma obra em aberto, em processo, com sua redação sendo produzida ao mesmo tempo em que ela é levada ao ar, sendo escrita, portanto, durante as gravações, daí a influência recebida pela opinião pública. Contudo, Pallottini afirma que, além do público, pesam o moralismo, a vontade do autor, dos criadores, o desejo da experimentação; todos esses fatores podem determinar a mobilidade e o dinamismo da telenovela. A redundância que se verifica neste formato deve-se à questão descontínua e fragmentária da TV, discutidas anteriormente, sobretudo na esfera da recepção, o que acaba por

⁹ Este recurso era fundamental quando as telenovelas ainda não eram exibidas diariamente. Segundo Brandão, através do narrador em *voice-over* podia-se fazer a ligação com os capítulos anteriores, ou se entender a trama, caso se houvesse perdido algum capítulo, já que se fornecia no início de cada capítulo um resumo do anterior, logo na abertura: “O narrador iria, ainda, criar o suspense no final do capítulo e antecipar os próximos passos da história. Em outro momento, a figura do narrador poderia ser usada também para ‘descrever’ as cenas que não poderiam ser mostradas através de imagens” (BRANDÃO in GOULART, 2010, p. 52).

¹⁰As *soap operas*, produtos tipicamente norte-americanos, consistiam em programas produzidos e patrocinados pela indústria de detergentes. Tinham as tardes como horário, já que se destinavam ao público feminino, mais especificamente às donas-de-casa. (BALOGH, 2002, p. 120).

configurar a repetição na telenovela como praticamente um dever, deve-se, então, repetir de outro modo – por exemplo, um enredo de sucesso, com outro personagem ou acrescentando informação (PALLOTTINI, 1998, p. 37).

A seguir definiremos o produto minissérie, de maneira mais detalhada, tendo em vista um dos nossos objetos de análise possuir este formato. Para defini-lo bem, pontuaremos suas características e, quando necessário, será feita uma comparação com outro formato televisivo: a telenovela.

A minissérie: definição e características

Espécie de telenovela curta, a minissérie é uma obra fechada, ou seja, quando se iniciam as gravações ela está totalmente concluída, fator que a liberta das frequentes “invasões” ao enredo, como o *merchandising*, ao contrário da telenovela que possui um caráter aberto:

Por ser um formato muito mais fechado em termos estruturais, mais coeso, é certamente aquele que mais se aproxima dos ideais tradicionais de artisticidade assentados na profunda unidade estrutural do texto, na coesão interna e na pluralidade de leituras que abarcam os textos regidos pela primazia da função poética da linguagem (BALOGH, 2002, p. 129).

Sua unidade se completa na totalidade dos capítulos, tal qual ocorre na telenovela, entretanto, difere-se desta, primeiro, por não estar tão submissa aos índices de audiência, sobretudo, porque seu horário de exibição, geralmente a partir das 22 horas, diz do público ao qual ela está destinada: um público, por vezes, mais seletivo e exigente; e, segundo, por possuir, em seu enredo, uma trama principal, devido à sua extensão menor, ela procura se manter num conflito básico, e não na multiplicidade de tramas, subtramas e conflitos existentes na telenovela. Em geral, as telenovelas possuem em média 160 capítulos, enquanto as minisséries variam entre 05 e 20 capítulos. Em comparação aos produtos realizados no exterior, as minisséries brasileiras seriam enquadradas mais como telenovelas, devido à menor extensão das minisséries estrangeiras, que, em analogia aos nossos produtos, equivaleriam às microsséries, minisséries realizadas em 05 capítulos, como *O Auto da Compadecida*, baseada na peça de Ariano Suassuna. Segundo Anna Maria

Balogh (2002, p. 129), a extensão da minissérie propicia tanto a abordagem de histórias longas, como a representação de gerações de famílias, [como vemos n’*Os Maias*, de Eça de Queirós] ou a transposição de romances densos, com o aprofundamento da trajetória de personagens, como em *A Pedra do Reino*, também de Ariano Suassuna]. Assim, entendemos que o processo de adaptação se configura frequente neste formato.

É o formato prestigiado pelas emissoras quando estas investem em programações festivas, a exemplo da comemoração dos vinte anos da Rede Globo, com a produção de *O tempo e o Vento; Grande Sertão: Veredas e Tenda dos Milagres*, ou ainda, aos 500 anos do “descobrimento” do Brasil com, *O Quinto dos Infernos* e *A Muralha*. Outros fatores determinantes para a realização deste produto são as temáticas históricas e culturais, bem como as biografias e autobiografias, “sobretudo as biografias romanceadas e que convivem com as adaptações ficcionais propriamente ditas, a tendência principal das minisséries brasileiras” (BALOGH, 2002, p. 127), como as adaptações de *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond ou *Chiquinha Gonzaga*, de Lauro César Muniz.

Um só coração partilha das três questões levantadas acima: foi um produto pensado e concretizado para homenagear a cidade de São Paulo, em comemoração ao seu aniversário de 450 anos; tendo em sua trama a recriação de relevantes acontecimentos histórico-culturais, como a Semana de Arte Moderna e os entornos da Revolução de 1930; suas personagens principais foram inspiradas em figuras reais, tais como a protagonista Yolanda Penteado; além da construção do núcleo modernista ter sido embasada pela biografia-teatral, *Tarsila*. No entanto, ao contrário do que foi pontuado, a sua extensão é um pouco maior do que a usual, com uma divisão em 55 capítulos e o seu enredo se assemelha mais ao das telenovelas, uma vez que, embora apresente uma trama básica (os percalços do amor proibido entre um “plebeu” e uma “princesa”), há inúmeras subtramas que entrelaçam essa trama principal, com a recriação de variados núcleos de personagens, como analisaremos em nosso terceiro capítulo.

Uma definição de adaptação como adaptações

Para Linda Hutcheon (2006), como as adaptações são comumente comparadas às traduções, da mesma maneira que não há tradução literal, também não pode existir adaptação literal. Dessa forma, partindo das discussões em torno das teorias que envolvem a tradução, é que Hutcheon procura conceituar a adaptação dentro de duas acepções: enquanto produto e processo.

Assim, como a adaptação, a teoria da tradução na maioria das vezes se baseou em critérios de fidelidade e equivalência, critérios estes que nortearam os teóricos até a afirmação de Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor*, de que a tradução não é mera cópia, reprodução ou paráfrase, mas trata-se de um compromisso com o texto original, ainda que observado de maneiras diferentes. Devido a essa maneira de compreender a relação entre texto traduzido e texto original, a autora afirma que como as adaptações sugerem quase sempre uma mudança de meio, podem então ser vistas como re-mediações, ou seja, como traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos para outro, a exemplo de uma transposição de um meio verbal (palavras) para um visual (imagens).

Ao discutir a problemática da adaptação, que se posiciona na ambivalência do termo, que ora denomina o produto final (*end-product*), ora o processo de (*the process of*), Sarah Cardwell (2002) traz quatro definições retiradas do Dicionário de Inglês Oxford, as quais transcrevemos:

1. A ação ou processo de adaptação, montagem ou adequação de uma coisa em outra;
2. O processo de modificar uma coisa, de modo a atender às novas condições;
3. A condição ou estado de ser adaptado...;
4. Um caso especial de adaptação e, portanto, *concr.* uma forma adaptada ou cópia, uma reprodução de qualquer coisa modificada para atender novos usos.

Assim, podemos perceber, a partir dessas definições, que os dois primeiros pontos definem o processo de adaptação, enquanto os últimos, o seu resultado, o produto. Como Cardwell, Hutcheon acredita que a palavra adaptação é de difícil definição, dada a complexidade de significados que a

envolvem, uma vez que a mesma palavra pode ser usada tanto para definir o produto, quanto o processo, daí a sua teoria se preocupar em tratar as adaptações como adaptações, dada a bidimensionalidade inerente a este termo.

Assim, nos dois primeiros pontos, teríamos definido o *processo* de adaptação, enquanto nos últimos, o *produto*, o resultado desse processo. Assim, o produto consiste numa transposição anunciada e extensiva de uma determinada obra, resultado de um processo de adaptação. Seria, portanto, o objeto formalizado. Em outras palavras, enquanto produto, a adaptação é “uma entidade formal, constituída de elementos estilísticos que se manifestam como uma recriação intertextual [...] em que se pode perceber as relações estabelecidas com o texto-fonte” (SILVA, 2007, p. 37).

Já o processo envolve instâncias de criação e recepção compreendida em dois aspectos: o primeiro refere-se à interpretação criativa e à criação interpretativa (*the adapter's creative interpretation/interpretive creation*), ligada ao olhar e à criatividade do adaptador, que se apropria de uma história alheia, filtrando-a, de acordo com sua sensibilidade, interesse e talento (HUTCHEON, 2006, p. 18). Neste sentido, o adaptador é antes um interpretador que um criador, já que, independente do motivo, a adaptação, de acordo com a perspectiva do adaptador, será sempre um ato de apropriação ou resgate, entendidos em um processo duplo que envolve, primeiro, a interpretação e, em seguida, a criação de algo novo (HUTCHEON, 2006, p. 20). Daí Hutcheon afirmar que o fracasso em adaptações não está vinculado à infidelidade ao texto anterior, mas na ausência de criatividade e habilidade para fazer um novo texto, tornando-o autônomo daquele. Isto porque,

Adaptação é repetição, mas repetição sem replicação. E há, claramente, diferentes possíveis intenções por trás do ato de adaptação: o desejo de consumir e apagar a memória do texto adaptado ou, tão provável quanto, colocá-lo em questão, tal o desejo de prestar uma homenagem, copiando (HUTCHEON, 2006, p. 07).¹¹

¹¹ No original, em inglês: “Adaptation is repetition, but repetition without replication. And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying”.

O segundo aspecto concernente ao processo de adaptação diz respeito à intertextualidade palimpséstica do público (*The audience's palimpsestuous intertextuality*). Como os textos podem ser entendidos enquanto mosaicos de citações, visíveis ou não, audíveis ou silenciosas, dado já terem sido escritos ou lidos, a adaptação também pode ser vista desta maneira, exceto pela sua condição de permitir ao público reconhecer a que texto específico ela está ligada. Nesta perspectiva, a adaptação é uma forma de intertextualidade, já que: “uma adaptação é uma derivação que não é derivada, um trabalho que é segundo, sem ser secundário. Isso é próprio de algo que é palimpséstico” (HUTCHEON, 2006, p. 21).¹²

Não podemos afirmar que a minissérie *Um só coração*, em sua totalidade, trata-se de um produto adaptado, haja vista nossa assertiva estar construída não em seu conjunto, já que a trama principal, de fundo melodramático, diz respeito à Yolanda e sua impossibilidade de realização amorosa com Martim, mas em um dos núcleos que integram o enredo: o “núcleo modernista”, uma das subtramas da minissérie. Este núcleo constitui o produto final de um processo de adaptação da peça-fonte *Tarsila*. Produto este, realizado tanto através da interpretação criativa dos seus idealizadores, quanto da criação interpretativa de seus autores, já que é calcado em um diálogo entre as obras, com vistas a produzir algo novo estética e culturalmente, como propõe, aliás, muito bem, Maria do Rosário L. L. Bello:

Porém, é necessário sublinhar que embora a adaptação dependa de um processo de leitura, ultrapassa-o, na medida em que dá forma a um novo objecto artístico cujo valor não se reduz à emergência da interpretação que nele se consubstancia, mas antes adquire existência e significado próprios – estes, por sua vez, estreitamente ligados ao acto de recepção da obra e, portanto, abertos à interpretação dos seus receptores. Adaptar não é simplesmente traduzir, em sentido estrito, mas é-o em sentido lato, ou seja, implica um re-criar, um transfigurar, segundo uma apropriação de sentido(s) específica. A adaptação não pode, pois, confundir-se com o acto crítico de metacomunicação (no qual cada elemento textual remete para o texto de partida, já que o metatexto funda a sua ontologia na do prototexto), mas antes origina um novo objecto artístico em que cada elemento vive em função da unidade de toda a obra – uma unidade comunicativa determinada pelo uso da convenção estética ficcional, e onde a intimidade de relação com o texto de

¹² No original, em inglês: “Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative - a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing”

partida é estrutural e significativamente visível e actuante, mas nunca necessariamente comprometedor da autonomia da obra (2001, p. 29-30).

Ainda sobre adaptação: questão da fidelidade

One lesson is that to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be originary or authoritative.

Linda Hutcheon

Randal Johnson (*in* PELLEGRINI, 2003, p. 37) inicia seu artigo “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas”, comentando a influência que a literatura e o cinema exercem um sobre o outro, tendo em vista o diálogo existente entre os dois meios, seja em forma de alusões ou referências – breves, extensas, de fácil ou difícil apreensão –, que alguns filmes fazem a obras literárias; ou também a maneira como as técnicas cinematográficas podem auxiliar a literatura e, vice-versa, demonstrando assim as infinitas possibilidades que esses meios de expressão possuem para se relacionar entre si.

O “problema” dessa relação se instaura quando há um processo de adaptação dentro de parâmetros regidos por falsos duplos, tais como *original x derivado*; *autêntico x simulacro* (JOHNSON *in* PELLEGRINI, 2003, p. 40), ou seja, quando há uma hierarquia normativa que subvaloriza um meio em detrimento do outro – quase sempre o cinema ou a televisão – mediante a critérios baseados na fidelidade.

Hélio Guimarães (2003) chama a atenção para a ideia de que esta relação um tanto quanto “conflituosa” entre a arte da palavra e as artes audiovisuais, sobretudo no que tange à adaptação, não é recente, tendo em vista que, já no século XIX, havia – muito embora não fosse algo sistemático ou de cunho metodológico – pronunciamentos sobre o assunto, a exemplo dos escritores José de Alencar e Machado de Assis, a propósito das versões para o teatro de *O guarani*, adaptado por Carlos Gomes em forma de ópera, e *O Primo Basílio*:

Os leitores d'*O Guarani*, d'*As Minas de Prata*, d'*O gaúcho* e de outros livros não se encontram, salvo poucas exceções, nos corredores e platéias do teatro.

Acredito mesmo que muita gente fina que viu a ópera e drama d'*O guarani*, ignora absolutamente a existência do romance, e está na profunda crença de que isso é alguma história africana plagiada para o nosso teatro (ALENCAR *apud* GUIMARÃES *in* PELLEGRINI, 2003, p. 92).

Parece que o *Primo Basílio*, transportado ao teatro, não correspondeu ao que legitimamente se esperava do sucesso do livro e do talento do Sr. Dr. Cardoso de Meneses. Era visto: em primeiro lugar, porque em geral as obras, geradas originalmente sob uma forma, dificilmente toleram outra; depois, porque as qualidades do livro do Sr. Eça de Queirós e do talento deste, aliás fortes, são as mais avessas ao teatro [...]. Se o mau êxito cênico do *Primo Basílio* nada prova contra o livro e o autor do drama, é positivo também que nada prova contra a escola realista e seus sectários. Não há motivo para tristezas nem desapontamentos; a obra original fica isenta do efeito teatral (ASSIS, 1997, *apud* GUIMARÃES *in* PELLEGRINI, 2003, p. 93).

Nos excertos acima se destacam questões discutidas até hoje quando se trata do processo de adaptação. No caso da crítica alencariana, Guimarães refere-se a três pontos: a repercursão pequena do livro em relação a outros veículos de ficção; a apropriação indevida do trabalho alheio – sabemos que a invenção do direito autoral é de 1910; e a ameaça que a passagem de um meio a outro exerce sobre as noções de autoria. O autor destaca ainda que o fato da versão operística de Carlos Gomes, datada de 1870, ter tido mais sucesso do que o romance publicado em folhetim a partir de 1857, provocou em Alencar uma ansiedade de não ter reconhecida a sua condição de autoria.

Já no tocante ao segundo exemplo, Guimarães afirma que Machado parece festejar a independência do espetáculo teatral em relação ao livro, uma vez que, na opinião do escritor realista, a obra queirosiana sairia ileso ao fracasso da peça, o que mostra bem sua percepção sobre as especificidades peculiares a cada expressão artística, muito embora presa a uma posição valorativa acerca do “original”, ainda superior à obra resultante.

Infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização, adulteração, profanação são alguns termos destacados por Robert Stam (2008, p. 20) quanto ao sentimento de alguns espectadores e até mesmo críticos em relação ao processo de adaptação de uma determinada obra literária para o cinema, a televisão ou o teatro. Partindo dessas expressões, o autor procura desmistificar a

ideia de fidelidade atribuída ao processo de adaptação, já que o uso destes termos por parte do público ou da crítica vincula-se à noção de subserviência do texto-alvo (midiático) ao texto-fonte (literário), demonstrando uma “insatisfação” diante do processo adaptativo, sobretudo quando se pensa que

(a) algumas adaptações de fato não conseguem captar o que mais apreciamos no romance-fonte; (b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas características manifestas em suas fontes (STAM, 2008, p. 20).

João Batista B. de Brito, em seu ensaio “Literatura, cinema, adaptação”, ao citar o historiador e teórico Jean Mitry, parece confirmar como a fidelidade ou sua tentativa¹³ se configuram como uma empreitada ilusória, de modo que a “traição” ocorrerá, optando-se ou não em manter-se fiel à obra-fonte:

Escolhendo exprimir a mesma coisa que o romancista, o adaptador deturpa necessariamente a forma romanesca e tentando respeitá-la, ele se contenta em por em imagens um mundo significado, ao invés de criar suas próprias significações (BRITO, 1995, p. 18).

Assim, o estudo crítico da adaptação a partir de um viés puramente comparatista entre a peça ou o romance adaptados e o filme adaptante, de modo a encontrar aproximações ou afastamentos, segundo um modelo que priorize a fidelidade enquanto princípio metodológico – visando perceber como o filme ou produto televisivo manteve-se fiel à obra originária – perdeu, nos estudos da atualidade, qualquer sentido. Hoje, a crítica tem optado por analisar o processo de adaptação à luz do diálogo que se erige entre os textos alvo e fonte (XAVIER *in* PELLEGRINI, 2003, p. 61). Desta feita, a fidelidade é menos importante do que a interpretação particular e singular que reúne o texto literário aliado ao contexto do processo de adaptação e da visão do adaptador. Sobre essas questões, José Carlos Avellar (*apud* JOHNSON, 1994, *in* PELLEGRINI, 2003, p. 39) cria uma metáfora esclarecedora

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinarnos uma possível fidelidade de

¹³ Marcel Vieira Barreto Silva (2007, p. 26), utiliza este termo para ressaltar a “motivação da empreitada, não a materialidade do resultado”.

tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. **O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro** – uma história, um diálogo, uma cena – e **inseri-la num filme**, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é **impossível**. A relação se dá através de um *desafio* como os dos cantadores do Nordeste, onde **cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente**, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (Grifo nosso).

Neste caminho, Robert Stam (2008, p. 20) afirma a impossibilidade de se atingir qualquer tipo de fidelidade em um processo adaptativo intermedial devido mesmo à diferença que existe entre os meios, uma vez que, enquanto o romance assume uma perspectiva predominantemente verbal, a sua passagem para um meio plural, “multifacetado”, como o filme (ou a TV), que “pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas”, demonstra a impossibilidade ou a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que o autor qualifica mesmo de indesejável. Isto porque, como afirma Johnson,

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). [...] Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz. (JOHNSON *in* PELLEGRINI, 2003, p. 42).

Além de citar as diferenças estéticas entre cinema e literatura, tal como expõe Stam, Johnson fala ainda das divergências desses meios no que diz respeito aos campos de produção cultural em que se inscrevem, já que tanto uma obra literária quanto um filme dizem de um dado contexto histórico e de uma dada sociedade, fato este ainda mais claro quando uma adaptação se propõe a atualizar alguma obra de outra época, de modo a familiarizar o espectador com o produto adaptado, contextualizando-a ao momento no qual ela está sendo produzida, ainda mais quando se entende que o processo de adaptação é também “um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-

culturais” (GUIMARÃES *in* PELLEGRINI, 2003, p. 92), como podemos ver na adaptação de Baz Luhrmann, *Romeu + Julieta* (1996), a partir de Shakespeare.

E, segundo Ismail Xavier (*in* PELLEGRINI, 2003, p. 61-2), essa interpretação livre do adaptador ganha força devido à interação entre mídias, admitindo-se, inclusive, que o cineasta ou o diretor possam inverter efeitos, propor novas formas de entender certas passagens, alterando a hierarquia dos valores, redefinindo o sentido da experiência das personagens. Deste modo, Xavier entende o processo de adaptação como ponto de partida e não de chegada, onde deve prevalecer o diálogo¹⁴ entre os meios de expressão em prol de uma interpretação livre e crítica do adaptador:

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER *in* PELLEGRINI, 2003, p. 62).

Ao adaptar *A Muralha*, romance de Dinah Silveira de Queiroz, para uma minissérie, único projeto mantido pela Globo para festejar os 500 anos do “Descobrimento do Brasil”,¹⁵ Maria Adelaide Amaral precisou não apenas

¹⁴ Em seu texto, Xavier (2003), dentro de uma perspectiva que privilegia o estilo, discute a adaptação enquanto transposição ou tradução. Neste processo, há uma tentativa do adaptador em encontrar equivalentes imagéticos para o texto escrito, partindo do princípio de que as especificidades do texto literário, como o uso figurativo da linguagem, podem ser traduzidas naquilo que é específico ao cinema, tudo isto, realizado, obviamente, através da sensibilidade e subjetividade do adaptador. Sobre esta relação de diálogo, falaremos adiante.

¹⁵ Maria Adelaide Amaral, Dias Gomes, Lauro César Muniz, Sérgio Marques e Ferreira Gullar foram os cinco autores escolhidos pela Globo para realizar, no ano 2000, cinco minisséries em comemoração aos 500 anos de “Descobrimento”. Cada autor deveria desenvolver um tema que abarcasse cada século em um produto. Assim, Dias Gomes falaria sobre o século XX, como um projeto sobre Getúlio Vargas; Lauro César Muniz, o XIX, com Castro Alves; Sérgio Marques escreveria sobre Chico Rei e a mineração no século XVIII; Ferreira Gullar discutiria as invasões holandesas, século XVII, restando à Maria Adelaide o século XVI, quando se decidiu por *A Muralha*. Ocorre que o romance se passa no século XVIII, e não no XVI: “na época da Guerra dos Emboabas, quando os bandeirantes, já tendo descoberto as Minas Gerais, entraram em conflito com os portugueses e com brasileiros de outras regiões, que com eles disputavam a exploração de ouro e de pedras preciosas. Quando cheguei a São Paulo e descobri que a ação se desenrolava em 1708 e não no século XVI, meu primeiro pensamento foi: *Me ferrei!* Porém, logo em seguida concluí que o equívoco poderia ser contornado. Conservaria os personagens e a ideia central das tramas e mudaria o pano de fundo histórico. Ao invés de falar sobre as Minas Gerais e sobre a Guerra dos Emboabas, iria falar sobre o início do Movimento Bandeirantista, ou seja, sobre aqueles homens que primeiro avançaram para o interior em busca de mão-de-obra

recontextualizar, a partir de sua criatividade e livre interpretação, o texto-fonte, como adicionar novos conteúdos, já que, por imposição da direção da emissora, a minissérie teria como condição de realização o rendimento de 48 capítulos, quando o romance daria no máximo 24:

Mas a pergunta era: eu poderia fazê-la render 48 capítulos? *Claro que sim*, respondi, desde que pudesse acrescentar novos personagens e novas tramas à história original. Me deram total liberdade, a Globo já tinha comprado os direitos autorais, e quando você compra os direitos o contrato já pressupõe que a história será modificada de acordo com as necessidades teledramatúrgicas. Em geral é o que acontece nas minisséries mais longas. Nas curtas, os autores costumam se ater ao livro. E foi assim que eu criei os personagens da Ana, interpretada por Letícia Sabatella, o Dom Jerônimo, de Tarcísio Meira, que abordei os marranos, ou seja, os judeus que seguiam seus rituais clandestinamente, que criei os personagens de Padre Simão e Padre Miguel, respectivamente representados por Mateus Nachtergaele e Paulo José. Abordei o drama do que a evangelização representou, apesar das boas intenções da companhia de Jesus de poupar os índios da escravidão porque eles tinham alma. Mostrei o que significou essa assimilação em termos de desintegração e de perda de referência cultural, o drama que foi essa catequização dos indígenas (AMARAL *in* DWEK, 2005, p. 227-8).

Isto porque, explica Linda Hutcheon¹⁶, o interesse em querer ver ou ler o original dentro de um processo adaptativo termina por desafiar a autoridade sob qualquer noção de prioridade, quando o que importa é entender que múltiplas versões existem lateralmente, e não verticalmente, já que, como afirmou Walter Benjamin, “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias”, que podem ser recontadas, inclusive, em novas formas, como fizeram Ésquilo, Racine, Goethe e da Ponte (2006, p. XIII; 02), ao lidar com a tradição de histórias de seus contextos, levando-as a novas formas.

As questões concernentes à fidelidade dentro do processo adaptativo discutidas aqui, embora refiram-se, muitas vezes, diretamente ao cinema, não desautorizam o fato de poderem ser estendidas à produção televisiva. Sempre

indígena, quando o ouro ainda não era o objetivo principal. Era isso que iria fazer. Falar sobre os avós de Raposo Tavares e de Fernão Dias Paes” (AMARAL *in* DWEK, 2005, p. 223-4).

¹⁶ No original, em inglês: And there is yet another possibility: our interest piqued, we may actually read or see that so-called original *after* we have experienced the adaptation, thereby challenging the authority of any notion of priority. Multiple versions exist laterally, not vertically; Aeschylus and Racine and Goethe and da Ponte also retold familiar stories in new forms. Adaptations are so much a part of Western culture that they appear to affirm Walter Benjamin’s insight that “storytelling is always the art of repeating stories”.

houve forte tendência a adaptações de obras de grandes autores para a televisão. Desde o seu surgimento, na década de 1950, os teleteatros exibiam ao vivo – devido à inexistência do *videotape*, que aparece somente em 1962 – os clássicos da literatura e dramaturgia mundiais, a exemplo de Shakespeare, Ibsen, Goethe, Pirandello, Strindberg, Maughan, Dostoievski, Lorca e Nelson Rodrigues. Segundo Cristina Brandão,

Os anseios de se atingir um programa que trouxesse o prestígio aos canais, somados ao ideal de se fazer algo artístico na televisão, como se fazia no cinema, foram responsáveis pela aproximação do meio eletrônico com o vasto acervo da literatura e da dramaturgia e com técnicas cinematográficas (BRANDÃO *in* RIBEIRO, 2010, p. 39).

Nos dias de hoje, isso não se configuraria diferente, sobretudo diante do formato minissérie. Para se ter uma ideia, a tabela que desenhamos abaixo ilustra bem a relação dialogal que a nossa teledramaturgia possui com o processo de adaptação. Em um período de 11 anos (entre 2000 e 2011), conseguimos reunir a realização de 16 minisséries pela Rede Globo, das quais 11 foram baseadas em alguma obra literária, o que dá uma base de uma adaptação por ano, e vale a pena ressaltar que, durante a nossa pesquisa, feita no site da própria emissora,¹⁷ notamos que nem todos os produtos estavam atualizados, o que nos levou a apelar para a memória pessoal, que, como sabemos, pode ser falha. Além disso, há o fato de que privilegiamos apenas uma emissora. Sendo assim, chegamos a uma consideração: este número pode e deve ser ainda maior! (Obviamente, não se considera todo o conjunto de produção de minisséries da

¹⁷ Nesta listagem, não colocamos *Um só coração* como uma adaptação, tendo em vista termos priorizado os dados declarados pela Rede Globo, e, neste caso, não há referência a *Tarsila* como texto-fonte, o que é bastante compreensível já que a peça embasou apenas um núcleo presente na minissérie: aquele em que encontramos os artistas da “fase heróica” e os entornos do Modernismo. No entanto, a própria autora reconhece a importância de sua peça para a realização dessa ficção televisiva. Quando perguntada sobre uma ideia de minissérie para comemorar os 450 da cidade de São Paulo, Maria Adelaide Amaral respondeu : “[...] descobri subitamente que o modernismo e os modernistas deveriam ser o foco dessa minissérie. Esse *insight* teria sido impossível se eu não tivesse escrito *Tarsila*, que tinha envolvido uma longa e fascinante pesquisa sobre ela, seus amigos e seu tempo. No mês anterior, *Tarsila* estreara em São Paulo, e estava fazendo muito sucesso no SESC Consolação. Foi, na verdade, o encanto e empatia do público com esse universo, em geral restrito aos meios intelectuais e acadêmicos, que me levaram a propor uma minissérie que contasse a História de São Paulo sob o viés da cultura. Quando voltei à sala do Mário Lúcio, disse a ele e ao Ari: ‘Vamos contar uma história que começa na Semana de Arte Moderna de 1922 e termina em 1954 com o IV Centenário e a Segunda Bienal’” (AMARAL *in* DWEK, 2005, p. 251-52). Esta pesquisa foi realizada no dia 15/02/2011 no site da Rede Globo (Memória Globo).

Rede Globo, que remeteria ao ano de 1982, com a primeira produção neste formato realizada pela emissora, *Lampião e Maria Bonita*. Neste ciclo, há, um outro enorme número de adaptações).

MINISSÉRIE	AUTORIA	DIREÇÃO GERAL	ANO	OBRA ADAPTANTE
A Muralha	Maria Adelaide Amaral	Denise Saraceni	2000	<i>A Muralha</i> , de Dinah Silveira de Queiroz
Os Maias	Maria Adelaide Amaral	Luiz Fernando Carvalho	2001	<i>Os Maias</i> , de Eça de Queirós, além de outros dois romances do autor: <i>A Relíquia</i> e <i>A Capital</i> .
O Quinto dos Infernos	Carlos Lombardi	Wolf Maya e Alexandre Avancini	2002	<i>O Chalaça</i> , de José Roberto Torero; <i>A Imperatriz no Fim do Mundo</i> , de Ivani Calado; e <i>As Maluquices do Imperador</i> , de Paulo Setúbal.
A Casa das Sete Mulheres	Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão	Jayme Monjardim e Marcos Schechtman	2003	<i>A Casa das Sete Mulheres</i> , de Leticia Wierzchowski
Um só coração	Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira	Carlos Araújo	2004	
Hoje é dia de Maria	Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu	Luiz Fernando Carvalho	2005	Baseada na obra de Carlos Alberto Soffredini, além de elementos presentes em contos populares compilados por Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Sílvio Romero.
JK	Maria Adelaide Amaral, Alcides Nogueira	Dennis Carvalho	2006	
A pedra do reino	Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Braulio Tavares	Luiz Fernando Carvalho	2007	<i>O romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta</i> , de Ariano Suassuna.
Queridos Amigos	Maria Adelaide Amaral	Denise Saraceni e Carlos Araújo	2008	<i>Aos Meus Amigos</i> , de Maria Adelaide Amaral.
Capitu	Roteiro: Euclides Marinho. Texto final: Luiz Fernando Carvalho	Luiz Fernando Carvalho	2008	<i>Dom Casmurro</i> , de Machado de Assis
Maysa, quando fala o coração	Manoel Carlos	Jayme Monjardim	2009	
As Cariocas	Euclides Marinho	Daniel Filho	2010	<i>As Cariocas</i> , de Sérgio Porto.
Dalva e Herivelto, uma canção de amor	Maria Adelaide Amaral	Dennis Carvalho	2010	
Amor em 4 atos	Adaptada por: Antonia Pellegrino, Marcio Alemão Delgado, Estela	Episódio/direção: Ela faz cinema/ Tadeu Jungle; Meu único defeito foi não saber	2011	Baseado nas canções “Ela faz cinema” e “Construção”; “Mil perdões”; “Folhetim” e “As vitrines”, de Chico Buarque.

	Renner e Tadeu Jungle.	te amar/ Roberto Talma e Tande Bressane; Folhetim e Vitrines/ Bruno Barreto.		
O Bem Amado		Guel Arraes	2011	<i>O Bem Amado</i> , de Dias Gomes
Chico Xavier		Daniel Filho	2011	<i>As vidas de Chico Xavier</i> , de Marcel Souto Maior

Caminhos percorridos

Vistos estes apontamentos, passemos aos caminhos que levam à estrutura de nosso trabalho, que tem por finalidade uma análise-interpretação da adaptação televisiva dos “recortes do núcleo modernista”, presentes na minissérie *Um só coração* (2004) – de autoria de Maria Adelaide Amaral, em parceria com Alcides Nogueira, levada ao ar, em 2004, pela Rede Globo de Televisão, frente às festividades do aniversário de São Paulo –, em suas relações com o texto dramático *Tarsila* (2003), também de autoria de Maria Adelaide Amaral, cuja criação se deu após um pedido da atriz Ester Góes e do diretor de teatro Sérgio Ferrara, que desejavam pôr em cena a vida da pintora modernista.¹⁸ De acordo com o que apresentamos acima, em nossa proposta de leitura, à luz do diálogo, não pretendemos verificar o quanto uma obra adaptante se manteve fiel à adaptada, mas, ao contrário, se ela transcende esta abordagem, criando uma nova forma artística. Para enfrentarmos esta discussão, estruturamos nosso trabalho em três capítulos.

No primeiro capítulo, será abordado o desenvolvimento teórico e crítico que serviu de embasamento para a análise-interpretação da peça. Intitulado “Sobre uma mudança estilística”, ele inicia-se com uma breve explanação sobre a “teoria dos gêneros literários”, de modo a evidenciar a sua característica híbrida e “impura”, apontando-se as diferenças entre os modos narrativos, a saber, o dramático (mimético) e o épico (diegético), além das duas acepções

¹⁸ Para este processo de criação, em novembro de 2001, a autora iniciou o que seriam sete meses de intensa pesquisa – em que reuniu a leitura de obras literárias, biográficas, textos críticos e correspondências, além de entrevistas com familiares, pesquisadores e especialistas – sobre a artista e seus amigos. Dessa maneira, Amaral proporciona um passeio pela biografia desta pintora, de seus amigos – com ênfase sobre o núcleo modernista – e por tópicos da cultura do seu tempo, mediante referência a acontecimentos histórico-culturais dos quais a pintora participou.

tomadas pelos gêneros: a substantiva, com o épico, o lírico e o dramático associados à Épica, à Lírica e à Dramática, entendidos à luz do pensamento de Anatol Rosenfeld (2008); e a adjetiva, que se refere aos traços estilísticos – épicos, líricos e dramáticos – que uma obra de arte pode ser imbuída. Tal discussão será imprescindível para entendermos o pensamento de Peter Szondi (2001), quando este afirma que o drama moderno “em crise” assimila recursos estilísticos próprios da Lírica e da Épica como meio de solução/superação para esta “crise”, uma vez em que as formas antigas aristotélicas tornaram-se insuficientes para expressar o conteúdo histórico-social em voga a partir do final do século XIX.

Essas abordagens teóricas servirão de base para o entendimento das chamadas dramaturgias não-aristotélicas, sobretudo no que diz respeito à proposição das formas do teatro épico propostas por Bertolt Brecht, que possui confluências ao pensamento szondiano, uma vez que, para Szondi, o teatro épico aparece como tentativa de superação para o drama “em crise”, mediante à associação de recursos estilísticos da Épica às formas dramáticas tradicionais, saindo do âmbito da dramaturgia aristotélica e caindo na constituição de uma forma épico-narrativa, portanto, não-aristotélica.

Desta feita, no segundo capítulo, intitulado, “Intermedialidade, drama ‘em crise’ e dramaturgia não-aristotélica: análise-interpretação de *Tarsila*”, buscaremos analisar, à luz do paradigma crísico, este texto, inscrito numa área de “crise” da forma dramática cerrada, observada na opção da dramaturga em utilizar recursos estilísticos audiovisuais¹⁹, denominados de épico-narrativos – referidos nas rubricas, tais como música, projeções de telas e fotografias de época, que auxiliam, através de uma narrativa visual, a narrativa verbal, enriquecendo o enredo, a ambientação e a construção das personagens – para conseguir trazer à cena a biografia da artista modernista. Observaremos, então, como estes recursos funcionam como possibilidades de resolução formal para a “crise”, em relação aos elementos de ordem conteudístico-formal, observando-se como estas estruturas épico-narrativas podem funcionar como possibilidades de plasmação formal de elementos “estranhos” à estrutura convencional de um

¹⁹ Analisando as relações entre teatro, dramaturgia e mídias, GOMES e ARAÚJO discutem “a necessidade de pensar o teatro sob o ponto de vista de suas aproximações com a narrativa audiovisual, especialmente no que diz respeito à intermedialidade.” (2009, p. 274). Sobre estas questões, trataremos adiante.

enredo dramático, contribuindo, assim, para a irrupção de uma dramaturgia não-aristotélica, ponto de chegada da solução da “crise” no âmbito da forma, em suas relações com o conteúdo formalizado na obra.

No terceiro capítulo, “As lentes do diálogo: sob dois olhares de Maria Adelaide Amaral”, analisaremos, finalmente, como se dá a passagem de uma obra (texto dramaturgico) para outra (obra teledramaturgica), verificando como ocorre o diálogo entre as duas formas de expressão artística. Para tanto, verificaremos a construção de cenas da minissérie que dialogam com as do texto teatral, ao congregar instâncias de representação da realidade (mimese) e instâncias narrativas (diegese).

CAPÍTULO 1

SOBRE UMA MUDANÇA ESTILÍSTICA

Para nova época, novas questões.

Patrice Pavis

1.1 Um parêntese à teoria dos gêneros

A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.

Anatol Rosenfeld

É na Antiguidade Clássica que surge a categorização de obras literárias a partir de sua divisão em gêneros. Essa classificação foi discutida por Platão, no terceiro e no décimo livros da *República* e por Aristóteles, também no terceiro livro da *Poética*. Platão, ao questionar se o poeta seria relevante para o modelo de pólis proposto por ele, analisa as histórias e os estilos – os “temas” e as “formas” (PLATÃO, 2004, p. 84) – utilizados pelos poetas em seus textos. No tocante ao tema, as histórias podem ser narrativas de “acontecimentos passados, presentes ou futuros” contadas através de “simples narrativa, por intermédio da imitação, ou por meio de ambas” (PLATÃO, 2004, p. 84).

No primeiro caso, o de simples narrativa, “é o próprio poeta que fala, e ele não tenta fazer-nos crer que aquelas palavras fossem ditas por outra pessoa”

(PLATÃO, 2004, p. 84). Há um tipo que é inteiramente imitação, que se dá quando o poeta “faz um discurso como se se tratasse de outra pessoa” (PLATÃO, 2004, p. 85), aproximando ao máximo o seu estilo ao da pessoa que fala: “quando se retiram as palavras do poeta no meio das falas, e permanece apenas o diálogo” (PLATÃO, 2004, 86). E, há um terceiro tipo, que ocorre por meio de ambas, através de uma combinação de narração e imitação. Dessa maneira,

[...] na poesia e na prosa existem três gêneros de narrativas. Uma, inteiramente imitativa, que, (...) é adequada à tragédia e à comédia; outra de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos; e, finalmente uma terceira, formada da combinação das duas precedentes, utilizada na epopéia e em muitos outros gêneros (PLATÃO, 2004, p. 86).

A classificação aristotélica, muito embora se assemelhe à platônica, diverge em alguns pontos, sobretudo no que diz respeito ao conceito de mimese, uma vez que, para Platão, a mimese se configura enquanto uma reprodução da realidade em um terceiro grau de distanciamento, visto que o artista imita uma dada representação já baseada em um modelo anterior, ou seja, baseada não em sua “essência”, mas numa aparência da realidade, daí a sua inconfiabilidade diante do artista que representa uma realidade, portanto, distorcida, em relação ao mundo das ideias. Enquanto Platão associa os modos de se contar uma história entre a mimese (que seria a imitação propriamente dita) e a diegese (uma simples narrativa), colocando tais conceitos como se fossem diversos e antagônicos, Aristóteles considerava a diegese uma forma de mimese, colocando, neste caso, a narração como um tipo de imitação²⁰:

[...] Platão usa o conceito de ‘mimesis’ para atacar as artes, acima de tudo, as artes performáticas, acusando-as de inverossímeis e de distorções da realidade. [...] Para Aristóteles, a mimesis em literatura abrange três áreas: os meios, os objetos e os modos de imitação. Os meios de imitação são o ritmo, a linguagem e a harmonia; os objetos são os ‘homens em ação’ (Aristóteles 1965:33); os modos são ou dramático (mimético) ou narrativo (épico). [...] A principal razão do uso afirmativo de seu conceito de mimesis pode estar no fato de Aristóteles acreditar que a humanidade possui um inato instinto mimético. [...] A imitação artística é, por definição, natural, e não pode, conseqüentemente, ser danosa. A partir desta disposição antropológica, a arte

²⁰ Este ponto será retomado no terceiro capítulo desta dissertação, quando discutiremos a relação entre mostrar (mimese) e narrar (diegese) na transposição das estruturas do texto dramático para a mídia televisiva.

desenvolveu, gradualmente, suas variadas formas. [...] Em relação à literatura, Aristóteles rejeita a idéia de mimesis como sendo simplesmente uma cópia direta da realidade, e enfatiza que o artista pode empregar um certo grau de liberdade criativa, mesmo de idealização, no sentido de melhorar o modelo. (BALME, 2008, p. 67-8).²¹

Assim, como expõe Christopher Balme, em sua *Poética*, Aristóteles analisa a poesia a partir de sua natureza e espécies, ou seja, de acordo com a maneira de composição do enredo para que “o poema resulte perfeito” (ARISTÓTELES, 1993, p. 17), bem como do número e da natureza das partes. Para o autor, a epopéia, a tragédia, a comédia e o ditirambo são imitações que diferenciam-se entre si em três pontos: “ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira” (ARISTÓTELES, 1993, p. 17). Assim, no tocante aos *meios de imitação* teremos: “o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente” (ARISTÓTELES, 1993, p. 17). Sobre os *objetos de imitação*, o autor se refere aos tipos de personagens que se pretende imitar; podem ser seres superiores, como na epopéia e tragédia, ou seres inferiores, como na comédia: “melhores, piores ou iguais a nós” (ARISTÓTELES, 1993, p. 21). Outro ponto de diferenciação reside nos *modos de imitação* desses objetos:

Efetivamente, com os mesmos objetos, quer na **forma narrativa (assumindo a personalidade de outros**, como o faz Homero, ou na **própria pessoa, sem mudar nunca**), quer mediante **todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas**. (ARISTÓTELES, 1993, p. 25) (Grifos nossos).

Desta feita, aferimos que há dois modos fundamentais de mimese: um narrativo e um dramático, dentre os quais a natureza pode ser imitada. O poeta, pode, então, narrar por meio de uma simples narrativa, mesmo que se dê voz a

²¹ Conferir no original: [...] Plato uses the concept of ‘mimesis’ to attack the arts, above all the performing arts, and accuses them of untruthfulness and distorting reality. [...] For Aristotle, mimesis in literature encompasses three areas: the media, the objects and the manner of imitation. The media of imitation are rhythm, language and music; the objects are ‘men in action’ (Aristotle 1965:33); the manner is either dramatic (mimetic) or narrative (epic). [...] The main reason for his affirmative use of the mimesis concept can be found in Aristotle’s belief that mankind has an innate mimetic instinct [...] Artistic imitation is by definition natural, and cannot therefore be harmful. From this anthropological disposition, art gradually developed its various forms. [...] For literature, Aristotle rejects the idea of mimesis being simply a direct copy of reality, and emphasizes that the artist can employ a degree of creative freedom, even idealization, in the sense of improving on the model. (Tradução nossa).

um terceiro, como ocorre nas epopéias, o que caracterizaria o gênero épico; ou através da imitação da própria pessoa, sem utilização de outros personagens, assim como há nos ditirambos, aproximando-se do gênero lírico; ou através da representação de uma ação mediante personagens agindo e dialogando diante de uma platéia, como nas tragédias e comédias, formalizando o gênero dramático.

Com base nos modos narrativos aristotélicos, Vítor Manoel de Aguiar e Silva já observa neste teórico uma divisão dos gêneros literários mediante elementos relativos ao conteúdo e à forma. Em relação ao conteúdo, Aristóteles distingue poesia “séria” (tragédia) e poesia “faceta” (comédia) e a diferenciação do processo narrativo usado na epopéia daquele usado na tragédia corresponderia às distinções de forma:

[...] o poema épico distingue-se da tragédia, porque requer o hexâmetro dactílico, ao passo que a tragédia requer o verso iâmbico. Assinale-se, todavia, que na mente do Estagirita **estes elementos formais se relacionam estreitamente com a própria substância da respectiva composição poética**: o hexâmetro dactílico, por exemplo, é o metro mais afastado da fala vulgar, o que admite mais palavras raras e mais metáforas e por isso mesmo é o verso ideal para traduzir a grandeza e a solenidade da acção épica. (SILVA, 1968, p. 206). (Grifos nossos).

Ainda segundo Silva, a divisão dos gêneros reflete-se, também, na diferenciação social das personagens ou dos ambientes: “enquanto a tragédia e a epopéia escolhem figuras de reis, de grandes dignitários e de heróis, a comédia apresenta em geral personagens e problemas da burguesia e a farsa procura os seus elementos entre o povo” (1968, p. 210-211). Se já na Antiguidade Clássica há uma preocupação conteudístico-formal, a problemática se instaurou em estabelecer regras tanto sobre os aspectos formais, quanto do ponto de vista temático, colocando, assim, os gêneros estilísticos dentro de parâmetros estéticos fixos, absolutos e imutáveis, negando o seu caráter histórico, agregando, inclusive, avaliações de qualidade de acordo com a obediência ou não às tais regras, quando, na verdade, essa classificação dos gêneros em três categorias – Épico, Lírico e Dramático – nada mais é do que um tipo de representação didática; existe pela necessidade de sistematização para uma organização dos fenômenos estudados. Sabe-se que se trata de uma conceituação artificial, dado que “estabelece um esquema a que a realidade

literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde” (ROSENFELD, 2008, p. 16).

A teoria dos gêneros, por vezes, estabelece-se problemática devido às duas acepções distintas que ela assume: uma substantiva, que traz os termos épico, lírico e dramático associados à estrutura dos gêneros propriamente dita, portanto, ligados à Épica, à Lírica e à Dramática. Este é o tipo de classificação que se utiliza ao se atribuir uma determinada obra literária a um gênero literário. Assim,

[...] Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (ROSENFELD, 2008, p. 17)

A segunda acepção é de cunho adjetivo e “refere-se a traços estilísticos de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo)” (ROSENFELD, 2008, p. 18). Neste sentido, por mais que haja uma aproximação da obra de arte com o gênero ao qual ela pertence – a epopéia, o conto ou o romance ao épico; o drama e a comédia à dramática e o soneto e a ode à lírica –, não se pode negar ou negligenciar certos aspectos peculiares a outros gêneros, pois toda obra de arte abarcará também traços estilísticos distintos de sua particularidade estética. Daí podermos, por exemplo, falar de um conto lírico, um poema épico e, também, a acepção mesma de drama/teatro épico.

Ao questionar se os gêneros literários permaneceriam fixos, René Wellek e Austin Warren chegam à conclusão que não, uma vez que as categorias mudam com o surgimento de novas obras. Para os teóricos, geralmente a teoria literária moderna acaba por descartar a distinção prosa-poesia, dividindo a literatura “em ficção (romance, conto, epopéia), drama (em prosa ou verso) e poesia (centrando-se no que corresponde à antiga ‘poesia lírica’)” (WELLEK; WARREN, 2003, p. 308). Contudo, de acordo com o pensamento de Karl Viëtor, eles acreditam que o termo gênero não deveria ser utilizado para essas

categorias ditas finais – ficção, drama e poesia –, mas somente para os tipos ou formas ditos históricos, tal qual a tragédia e a comédia, já que

[...] É difícil conseguir um termo para os primeiros – na prática, talvez não seja frequentemente necessário. Os três tipos principais já são distinguidos, por Platão e Aristóteles, segundo a “maneira de imitação” (ou “representação”): a poesia lírica é a própria *persona* do poeta; na poesia épica (ou no romance) o poeta fala na sua própria pessoa, como narrador, e, em parte, faz os seus personagens falarem em discurso direto (narrativa mista); no drama, o poeta desaparece por trás do seu elenco de personagens. (WELLEK; WARREN, 2003, p. 308-9).

Sobre estas terminologias, Silva (1968, p. 228-9) tece alguns comentários. Para ele, em sua própria linguagem crítica, o vocábulo gênero pode se referir tanto às grandes categorias da lírica, da narrativa e do drama, quanto às diferentes espécies que fazem parte destas categorias, a exemplo da tragédia, comédia, do romance, etc. Desse modo, ele afirma que alguns críticos no intuito de evitar ambiguidades, optam por designar a lírica, a narrativa e a dramática, como “formas naturais da literatura”, classificando enquanto gêneros literários as espécies ditas históricas contidas nessas formas naturais, como fazem Wellek e Warren. Esse tipo de classificação se mostra “vantajosa” para o autor, na medida em que possibilita uma distinção vocabular, evitando qualquer tipo de confusão ou ambiguidade conceituais. Assim, nesta acepção, a Dramática seria classificada enquanto forma natural e o drama, tido como um tipo histórico, pertencente à ela, seria designado de gênero.

1.2 O drama “em crise” e a historicização das formas

Quando se vê que o nosso mundo atual já não se ajusta ao drama, então o drama já não se ajusta ao mundo.

Elisabeth Hauptmann

Trazendo a discussão dos gêneros para a problemática do drama moderno e de sua “crise”, Peter Szondi (2001) afirma que o cumprimento das leis da forma dramática ocorriam nas primeiras doutrinas do drama devido

mesmo à sua particularidade enquanto forma que desconhecia o terreno histórico e a dialética entre forma e conteúdo, de maneira que a forma, portanto, a-histórica do drama, ou a sua forma preestabelecida, realizava-se “unida a uma matéria selecionada com vistas a ela” (SZONDI, 2001, p. 23), de modo que se tal realização fosse considerada mal sucedida, no caso do assunto apresentar características épicas, por exemplo, o erro não cairia sobre a forma dramática, mas sobre a matéria elencada.

Desta feita, o drama seria como a “realização histórica de uma forma atemporal”, uma vez que apenas a matéria é condicionada, cabendo à forma dramática se apresentar enquanto forma historicamente indiferente, levando-nos à consideração de que “o drama é possível em qualquer tempo e pode ser invocado na poética de qualquer época” (SZONDI, 2001, p. 24).

Contrário a esta concepção supra-histórica e não-dialética de forma e conteúdo, Szondi nos remete ao pensamento de Hegel, em sua *Ciência da lógica*:

As verdadeiras obras de arte são somente aquelas cujo conteúdo e forma se revelam completamente idênticos. [Identidade essencialmente dialética de modo que haja] relação absoluta do conteúdo e da forma (...), a conversão de uma na outra, de sorte que o conteúdo não é nada mais que a conversão da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a conversão do conteúdo em forma (HEGEL *apud* SZONDI, 2001, p. 24) .

Essa identificação dialética entre forma e conteúdo proposta por Hegel, que Szondi acaba por explorar em sua *Teoria do drama moderno*, institui o conceito de historicização não somente para a matéria selecionada como também para a forma dramática utilizada, destituindo, portanto, a oposição de atemporal e a-histórico presente na antiga formulação do drama, levando à “historicização da própria poética dos gêneros” (SZONDI, 2001, p. 24), transformando, assim, a Lírica, a Épica e a Dramática, antes categorias puramente sistemáticas e estéticas, em categorias históricas.

Assim, o autor nos remete à emergência da historicização das formas estéticas, através de um processo também histórico, que traz o drama atrelado a categorias ligadas agora a uma determinada época e a um dado contexto social, de modo que essa contradição estabelecida entre a forma dramática e uma

temática de natureza épica fosse problematizada e solucionada no interior de cada obra artística, como bem assinala Raquel Imanishi Rodrigues:

[...] a forma era um modo a-histórico de ordenação e configuração do material dramático – este, sim, histórico, mutável, e submetido, justamente em função disso, ao processo seletivo de adequação formal. A maestria artística no caso era dada pela escolha, em meio a uma matéria histórica e múltipla, de um conteúdo adequado a esta forma una e atemporal. Tal concepção tinha, todavia, uma contrapartida paradoxal: o preço pago pela “permanência” da forma, a possibilidade de sua efetivação em qualquer tempo a partir de uma matéria mutável, era ela não expressar, em si mesma, coisa alguma (RODRIGUES, 2005, p. 212).

Partindo do que foi exposto, Szondi nos apresenta três posições as quais a ciência poderia adotar: uma primeira que passaria a não dar credibilidade às categorias da poética devido à perda de sua essência sistemática; uma segunda, que procuraria “afastar-se de uma poética historicamente fundada, dos gêneros poéticos concretos, rumo ao atemporal” (SZONDI, 2001, p. 25); e uma terceira, que persistiria no terreno historicizado e compreenderia a “forma como conteúdo-precipitado” (SZONDI, 2001, p. 25), o que significaria dizer que

[...] a dialética de forma e conteúdo aparece agora como dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo. Desse modo, no entanto, é colocada já a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entra em contradição com o da forma. Se, no caso da correspondência forma e conteúdo, a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quadro do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não-problemático, surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não-questionado, é posto em questão pelo conteúdo. **Mas essa antinomia interna é a que permite problematizar historicamente uma forma poética, e o que aqui se apresenta é a tentativa de explicar as diversas formas da dramática moderna a partir da resolução dessas contradições** (SZONDI, 2001, p. 25-6) (Grifos nossos).

É por isso que se faz imprescindível a renúncia a uma poética normativa, pois a concepção histórica e dialética de forma e conteúdo não permite um tipo de poética sistemática sem que se criem contradições, visto que a poética enquanto norma, com regras fixas, continuaria vinculada ao campo estético, incapaz de abarcar problematizações de época, incapaz de adentrar o terreno

historicizado. Sendo assim, a problematização do conceito de drama nos aparece mediante sua impossibilidade de concretização com base nas formas antigas, ainda mais quando se entende que o conceito de drama está ligado à história não apenas através de seu conteúdo, mas, sobretudo, por meio de sua origem, já que “a forma de uma obra de arte expressa sempre algo de inquestionável, o claro entendimento desse enunciado formal geralmente só é obtido em uma época para a qual o que era antes inquestionável se tornou questionável, para a qual o evidente se tornou problema” (SZONDI, 2001, p. 27).

O drama,²² dentro de seu conceito tradicional, tinha como centro de sua estrutura interna a reprodução das relações intersubjetivas mediante o suporte do diálogo, já que o homem que participava desta estrutura fazia parte de uma comunidade. Assim, o drama, como ensina Szondi (2001, p. 29-34), apresenta alguns traços essenciais, tais como o fato de desligar-se de tudo o que lhe é externo, representando a si mesmo, daí ser absoluto e primário; por ser primário, seu tempo é o presente e seu espaço se configura uno, uma vez que a descontinuidade temporal ou espacial configuraria um eu-épico: “deixemos passar agora três anos” ou “Deixemos agora os conjurados na floresta e procuraremos o rei, que não desconfia de nada em seu palácio” (SZONDI, 2001, p. 33). Há, também, a ausência do dramaturgo; a encenação dramática, bem como as elocuições não se dirigem ao público, que assiste passivo ao espetáculo – no palco mágico – como que “paralisado pela impressão de um segundo mundo” (SZONDI, 2001, p. 31); o ator e o personagem devem unir-se para formar o “homem dramático”; o drama é presente, não conhece, portanto, citações ou variações.

Neste sentido, o drama moderno²³ surge mediante uma “crise” instaurada na forma do drama burguês, esse drama desenvolvido no

²² Para Szondi, os conceitos drama, dramático, dramática e épico são designados da seguinte forma: drama utiliza-se para determinar uma “forma de poesia teatral”. Assim, “nem as peças religiosas da Idade Média nem as peças históricas de Shakespeare fazem parte dela. A perspectiva histórica requer a abstração também da tragédia grega, já que sua essência só poderia ser reconhecida em um outro horizonte”. Dramático significa “pertencente ao drama” e dramática associa-se a dramaturgia no sentido de “tudo o que é escrito para o palco”. Épico, por sua vez, diz respeito a um “traço estrutural comum da epopéia, do conto, do romance e de outros gêneros”. (Cf. SZONDI, 2001, p. 27).

²³ Enquanto Szondi, assim como Georg Lukács, utilizam a expressão drama moderno, Iná Camargo Costa e Anatol Rosenfeld falam de teatro moderno ou épico. Szondi enquadra o teatro épico em uma das tentativas de solução/superação para a “crise” do drama. Isso porque “a

Renascimento que carrega em sua estrutura traços semelhantes ao conceito tradicional de forma dramática. Sobre estas questões, Rodrigues (2005, p. 212) aponta que esta forma

não tem como dar conta de um processo histórico que, alterando profundamente o que se dispõe como conteúdo dramático, limita por dentro a escolha da forma preestabelecida do drama. A mudança teórica operada pela concepção histórico-dialética, diz Szondi, não apenas acaba com a oposição atemporal-histórico na relação entre forma e conteúdo, como aponta a identidade de fundo entre os dois termos. A forma não se reduz, assim, a um modo de ordenação e prescrição imposto à matéria dramática, mas é algo que se constitui juntamente com essa matéria em um momento e em um processo histórico preciso, ao qual, justamente por isso, pode a certa altura não mais corresponder.

Compreendendo, então, o drama enquanto forma poética de um **fato ocorrido** em um **tempo presente** mediante **relações intersubjetivas**, Szondi, ao verificar, em fins do século XIX, a dramaturgia de alguns autores, tais como Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, observou que a forma do drama passa a ser problematizada nesses autores²⁴, que passaram a incorporar recursos estilísticos próprios de outros gêneros. Esta incorporação estilística de um gênero por outro é chamada por Mikhail Bakhtin (1998) de romancização. Segundo o autor, na segunda metade do século XVIII, correspondente à supremacia do romance, houve uma romancização de “quase” todos os gêneros, ou seja, os gêneros que conservavam “seu antigo cânone, adquiriram um caráter de estilização” (1998, p. 399). Isto foi possível porque o romance é o único gênero ainda inacabado e por se constituir sob a luz da História. Assim, a romancização concede aos outros gêneros certa autonomia,

expressão drama moderno delimita a produção de textos dramaturgicos, em suas relações com processos formais e com certos meios de produção dialeticamente atrelado às formas (utilização do meio linguístico, seja por diálogo, seja por assimilação de outros recursos estilísticos que demarquem sua situação de “crise”, por exemplo), num processo histórico determinado, exógeno ao Brasil, visto os limites mesmos da discussão de cada um desses teóricos”. Por sua vez, a expressão teatro moderno engloba “um complexo sistema histórico e estético, atrelado, quase sempre, aos meios de produção teatral (atores, diretores, técnicos, edifícios teatrais, técnicas encenação e de atuação, as formas dramaturgicas levadas à cena através desses processos, etc.)” (Cf. MACIEL, 2008, p. 16).

²⁴ Tal como afirma Diógenes Maciel (2008, p. 17), de acordo com o pensamento de Iná Camargo Costa: “[...] em Ibsen, o passado é dominante e, assim, o elemento intersubjetivo é substituído pelo de ordem intrasubjetiva; em Tchékhov, a vida “ativa” vai cedendo espaço ao “onírico” e o diálogo vai se transformando num conjunto de reflexões monológicas; em Hauptmann, começam a aflorar questões de caráter extrasubjetivo, como as condições políticas e econômicas. Ou seja, a ‘crise’ formal é verificável num movimento dialético em relação à transformação temático-conteudística, intimamente atrelado ao processo social em mutação”.

fato possível devido mesmo ao romance ser, por sua própria natureza “acanônico” (1998, p. 427), transformando-se em um gênero que está sempre se reavaliando. A romancização possibilita a outros gêneros uma maior liberdade, fazendo com que eles se tornem mais soltos e se renovem

[...] por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos estratos “romanescos” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (BAKHTIN, 1998, p. 400).

Assim, como Bakhtin percebeu uma influência do romance nos outros gêneros, Szondi percebeu uma epicização da forma dramática, fazendo surgir uma nova forma que encontrou no épico a maneira de superar a contradição entre a forma dramática cerrada tradicional e os conteúdos veiculados por esta forma – a representação da burguesia e de seus modos de vida – uma vez que a forma “antiga” do drama, tida como a-histórica, apontava para uma contradição na sua relação com a “substância de expressão” que surgia naquele contexto, a exemplo, no campo temático, a emergência do cotidiano, das classes subalternas, do operariado, etc.

Por conseguinte, o fato passa a ser acessório e o tempo presente perde o seu domínio, encontrando-se passado e presente refletidos um no outro. O elemento intersubjetivo (diálogo), antigo suporte do drama, é substituído pelo intrasubjetivo, convertendo-se em “receptáculos de reflexões monológicas” (SZONDI, 2001, p. 91), já que, “o drama do final do século XIX nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, quer continuar a enunciar formalmente: a atualidade intersubjetiva” (SZONDI, 2001, p. 92). Além disso, a partir do isolamento do indivíduo, a comunicação intersubjetiva passa a ser problematizada devido à sua impossibilidade de realização na antiga forma do drama. Desta maneira, a “forma” revela-se enquanto “conteúdo precipitado”, ou seja, há uma proposta de uma possível adequação da matéria social posta às formas escolhidas pelos dramaturgos, ocasionando mudanças nos padrões da forma dramática que passaram a utilizar novos recursos estilísticos, como por exemplo, o monólogo interior; as peças de ato único; o uso de ferramentas

expressionistas, tais como som, luz e projeção; a narração – recursos estes que se aproximam da Épica e da Lírica.

Esses novos recursos são apontados por Szondi como os meios de solução/superação para a “crise”, pois esses elementos conseguiram superar a contradição estabelecida na dialética forma/conteúdo, alcançando um estilo em si não-contraditório que se efetuou na medida em que os conteúdos desempenharam uma função estética, precipitando-se em “forma”. Dessa maneira, o autor desmistificou a idéia de forma fixa e absoluta, sugerindo a transição de uma forma dramática “pura” e fechada, para uma nova forma fluida e flexível, estabelecendo que, assim como o conteúdo, ela deve se adequar ao contexto histórico-social em voga, tornando-se uma forma de representação fiel e concreta, aliando-se a um conteúdo selecionado e adequado.

Assim, Rodrigues (2005, p. 218) afirma que a “regra de ferro” seguida por Szondi em sua *Teoria do drama moderno*, obrigando-o a apreender a contradição formal-conteudística verificada entre “a forma dramática e os problemas do presente” não *in abstracto*, mas enquanto “contradições técnicas, isto é ‘dificuldades’ no interior da obra concreta”, não se tratava de “excesso de zelo”, mas, de uma “exigência suscitada por seu próprio objeto”.

Sobre esta discussão, Raymond Williams (1992, p. 147-178) traça a influência que as relações sociais desempenham nas formas de arte, de modo a transformá-las de acordo com o contexto histórico-social ao qual a arte está inserida. Este autor baseia-se na forma teatral, partindo do teatro trágico clássico grego até o expressionismo do século XX, relatando as mudanças sofridas nas formas de arte após o contato com as questões sociais. Ao discutir a tragédia grega, Williams a define como inserida numa “situação social complexa” (WILLIAMS, 1992, p. 147) em que predominavam sinais “religiosos” que eram enfatizados pelo drama, marcado por inovações técnicas que a tragédia recebeu, tais como o número de atores, a inovação do diálogo, a presença do coro, o corifeu, as diferentes modalidades entre a fala e o canto, o uso de máscaras, bem como a utilização do verso formal. No transcurso temporal, a forma tradicional modificou-se, com o aumento do número de atores e a marginalização do coro, transformando-se numa nova forma geral, para a qual o diálogo representava um “momento sociologicamente preciso” (WILLIAMS, 1992, p. 150), ou seja, um meio verbal capaz de formalizar as

novas relações sociais que estavam surgindo, passando a representar nos discursos a divergência de pensamentos entre os indivíduos. Essa modificação no campo dialógico da forma inicial permitiu o aparecimento, mediante o isolamento de um elemento formal da forma anterior, a saber, o diálogo falado, que passa a constituir uma nova forma dramática geral. Em épocas posteriores, com novas situações sociais, a forma antiga da tragédia grega é retomada de maneira diferente, dando continuidade às mudanças que o teatro sentiu ao longo do seu desenvolvimento, como na ópera italiana ou no teatro neoclássico francês.

Deste modo, Williams conclui que a maneira de ler, em base sociológica, como as formas sociais se plasmas em formas artísticas, pode também, ser identificada em outras formas de arte. O texto analisa as modificações, ao longo dos períodos históricos, sofridas pelas formas de arte quando são influenciadas pelo contexto ao qual se apresentam. Assim, entendemos que a forma dramática não antecipa nenhum fato, ela está dialeticamente relacionada à situação social em que surge, na medida em que o conteúdo social atua sobre a forma e vice-versa.

Problematizando forma e conteúdo, Szondi desenvolve sua teoria da “crise” do drama, uma vez que o processo histórico-formal da dramaturgia fez com que o drama moderno se afastasse do próprio drama em prol do surgimento de uma nova forma poética, que rumo à epicização. O pensamento de Szondi, portanto, apresenta confluências com a estética de Hegel, como já vimos, quando este entende a obra de arte como uma síntese acabada entre forma e conteúdo, sobretudo quando se verifica entre ambos uma adequação perfeita (Cf. BORNHEIM, 1992, p. 317). Ou seja, mediante este entendimento, a forma do drama passa a ser vista por uma perspectiva historicizada, como vimos acima. Assim, se considerarmos, como afirma Szondi, que os conteúdos se precipitam em forma, estaremos entendendo que às formas tradicionais se associam recursos estilísticos que permitem uma nova concepção de estrutura, linguagem e técnica voltadas à abordagem destes “novos” conteúdos que não mais cabem nas formas “antigas”.

Este posicionamento crítico concebe a arte como veículo de expressão da sociedade na medida em que enxerga a maneira como as formas artísticas surgem (ou se relacionam) com o contexto sócio-cultural que as cercam, saindo,

portanto, do âmbito normativo, pregado pelas correntes que anseiam ainda por uma dramaturgia aristotélica, de fundo dramático absoluto, e caindo na constituição de uma nova forma, próxima ao épico-narrativo, tal qual o teatro épico, proposta pelo dramaturgo e crítico alemão Bertolt Brecht, ponto que iremos analisar adiante.

1.3 TEATRO ÉPICO E DRAMATURGIAS NÃO-ARISTOTÉLICAS

[...] o uso de recursos épicos, por parte de dramaturgos e diretores teatrais, não é arbitrário, correspondendo, ao contrário, a transformações históricas que suscitam o surgir de novas temáticas, novos problemas, novas valorações e novas concepções do mundo.

Anatol Rosenfeld

A proposição do teatro épico²⁵ por Bertolt Brecht tem início em 1926, com sua peça *Homem é Homem*. Contudo, desde 1918, já existem indícios dessa maneira de fazer teatro na sua primeira peça intitulada *Baal*, que contém “fortes traços épicos, de acordo com o estilo expressionista”, como afirma Anatol Rosenfeld (2008, p. 146). Este autor apontará duas razões para definir o teatro épico como uma dramaturgia contrária à dramaturgia fechada, de cunho dramático puro, como a aristotélica. A primeira refere-se à opção temática que sai do âmbito do indivíduo para o individualismo, uma vez que há uma preocupação em representar as “determinantes sociais” das relações inter-humanas, isso porque

Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só

²⁵ Inicialmente denominada por Brecht de “drama épico”. Todavia, por acreditar, que o cunho narrativo de sua obra só se completaria no palco, achou melhor denomina-lá “teatro épico”. A diferenciação entre essas duas expressões – drama e teatro – já foram vislumbradas na nota 23, com base no pensamento de Maciel (2008). Muito embora o uso de elementos épicos perpassa a história cronológica do teatro, como já vimos – lembre-se dos recursos épicos que existem desde a Antiguidade Clássica, a exemplo do coro na tragédia grega, ou ainda as propostas de Piscator, em sua revista política – a definição e sistematização de um teatro épico propriamente dito surge a partir dos “experimentos” teatrais de Bertolt Brecht.

pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe. E esses, particularmente no mundo atual, não se deixam meter nas formas clássicas. (ROSENFELD, 2008, p. 147).

Assim, devido às transformações sociais, responsáveis pelas alterações no padrão comportamental humano, emerge uma nova substância de expressão²⁶ incapaz de ser representada mediante o suporte do diálogo. Opta-se por um “palco que comece a narrar” (ROSENFELD, 2008, p. 148), buscando-se, então a superação pelo épico. Sobre esta discussão, parece-nos imprescindível a compreensão de Iná Camargo Costa:

[...] se Lukács demonstrou que a experiência histórica da passagem do indivíduo para o individualismo teve como resultado a crise do drama, podemos afirmar, com apoio em Anatol Rosenfeld, que a solução dessa crise pelo teatro épico é resultado de uma nova experiência em que o *centro não está mais no indivíduo*, mas no complexo das relações sociais (situações, como diria Brecht). Em outras palavras, o solo do indivíduo desapareceu, sobrevivendo-lhe o individualismo como ideologia em estado puro, contraposta às concepções que privilegiam o social como tentativa (nem sempre bem-sucedida, como se sabe) de dar conta da nova realidade (COSTA, 1998, p. 18). (Grifos da autora).

Um outro ponto de oposição à formalização aristotélica concernente ao teatro épico diz respeito à emergência didática inerente a um teatro que proporciona a quebra da “quarta parede”, eliminando-se, pois, a ilusão, a magia típica do teatro burguês, em prol de um teatro “capaz de esclarecer o público

²⁶ De acordo com Iná Camargo Costa (1998, p. 19-20), a temática-conteudística que viria problematizar o uso da forma dramática tradicional, gerando a “crise” do drama, levando os dramaturgos à utilizarem em suas obras elementos capazes de epicizá-lo, rumo à superação desta contradição, tem suas origens no século XIX, mais precisamente na década de 60, quando a figura do indivíduo prosperou devido ao capitalismo concorrencial, nas palavras da autora: “[...] em 1871 a Europa teve oportunidade de viver, ainda que por pouco tempo em escala municipal, a Comuna de Paris, ou a experiência daquele ‘espectro’ que a rondava segundo o Manifesto de Marx e Engels; e, em 1873, o ‘crack’ da bolsa da Alemanha anunciava à burguesia a necessidade de impor alguma disciplina à ‘livre manifestação do eu’ no jogo dos negócios. A derrota sangrenta do proletariado parisiense não impediu o ascenso rápido e continuado de sua organização. Esta acaba assumindo tais proporções que governos burgueses e a Igreja Católica começam a desenvolver estratégias de neutralização do ímpeto da classe operária (a *Rerum Novarum* é de 1891). No plano dos negócios, uma das saídas encontradas para os problemas da ‘livre concorrência’ foi a concentração da ‘livre iniciativa’ em poucas mãos, com o seu corolário, a fusão entre capital industrial e bancário que Hilferding chamou de capital financeiro. Em 1900 o processo já estava plenamente configurado e até economistas de observância burguesa o chamavam por *imperialismo*. A experiência social dessas novas realidades é o novo conteúdo que a forma do drama *já não tinha como configurar*. O drama naturalista foi, historicamente, a primeira tentativa de dar conta dele, por isso sua natural incapacidade de superar as dificuldades que a *camisa de força da antiga forma* impunha a dramaturgos como Zola, Hauptmann, Arno Holz e outros: a necessidade de dar voz no teatro à classe operária que começava a conquistar espaço na cena política fez com que o drama começasse a narrar e o drama deu o primeiro passo em direção ao teatro épico”. (Grifos da autora).

sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora” (ROSENFELD, 2008, p. 148).

É neste sentido, que surge a proposição de uma dramaturgia não-aristotélica, conforme a compreende Brecht, tratando-se de uma crítica à *Poética* de Aristóteles, que estabelece por sua vez as leis do gênero dramático tido como puro: o presente absoluto, que unifica uma ação, movida pela causalidade, que se desenrola num determinado espaço, mediante ação de personagens e diálogo intersubjetivo. O teatro brechtiano, em meio às tentativas de superação da “crise” do drama, a que já nos referimos, aparece como uma possibilidade de interferência de cunho político sobre a realidade, ainda mais quando se passa a compreender o homem não mais dentro de uma esfera metafísica, tal qual a concepção fatalista da tragédia, mas como força transformadora de si e do mundo, e que, dependente de sua condição histórica, assegura-se completamente mutável.

Desta feita, contrariamente à dramaturgia fechada, ou aristotélica, verificamos uma outra, aberta, ou não-aristotélica, cuja ação é movida com relativa liberdade pelo tempo-espaço, em cenas independentes e desvinculadas de qualquer relação de causa e consequência, já que o encadeamento rigoroso da dramática “pura” cede lugar ao salto dialético, com uma estrutura fundamentada em curvas:

A dramaturgia fechada, ou aristotélica, prende-se aos antigos preceitos: obediência básica às três unidades, mas com certa tolerância, atenção à velha exigência da causalidade no desenvolvimento da ação, ao conflito e ao desenlace dessa mesma ação, e algumas coisas mais. Já a dramaturgia aberta, ou não-aristotélica, faz mais ou menos o oposto: a ação se move com relativa liberdade no espaço e no tempo, não dá tanta atenção à causalidade, as cenas se sucedem com independência e contiguidade, e mais alguns particulares, seguindo as propostas de cada dramaturgo. A variação se faz aqui em regra; e é necessário que se entenda que tal expediente se prende à própria raiz da dramaturgia aberta, ao passo que a fechada decorre muito mais do princípio de obediência a normas preestabelecidas (BORNHEIM, 1992, p. 317).

Bornheim acrescenta ainda que enquanto a dramaturgia aristotélica apresenta-se exangue e repetitiva, a brechtiana mostra-se plural em relação à forma. Isto, para o crítico, revela um “desprestígio do próprio conceito de

normatividade” (BORNHEIM, 1992, p. 318), como se as regras existissem não para serem seguidas, mas para serem quebradas.

Levando-se em consideração que Brecht propõe o teatro épico mediante a sua contradição estabelecida a partir da teoria das três unidades e da ideia de catarse, desenvolvida por Aristóteles, e, sabendo-se, ainda, como muito bem aponta Bornheim (1992, p. 214), que a teoria das três unidades não integra a teoria aristotélica²⁷, resta a Brecht, dessa maneira, o entendimento das emoções e, por conseguinte, do efeito catártico suscitado por elas.

Segundo Rosenfeld (2008, p. 148), um dos limites da teorização de Brecht refere-se a inseri-la no combate das emoções, quando, na verdade, o que se pretende é elevá-las a um estágio que proporcione o raciocínio, ou seja, as emoções são admitidas como maneiras de possibilitar atos de conhecimento. Isso porque uma dramaturgia não-aristotélica não deve concentrar a ação no nível das emoções, a fim de se alcançar, através da empatia suscitada pelo terror e piedade, o desejado efeito purificador da catarse, mas deseja-se o despertar do espírito crítico, através do espanto – admiração – e do estranhamento:

No fundo, as duas palavras se referem a uma vivência única, porquanto a admiração, bem compreendida, traz consigo a descoberta da alteridade, o sentimento de estranheza, de distanciamento. Já os gregos entendiam assim a admiração, que interpretavam como a atitude originante do filosofar, ou seja, da crítica: o espanto surge da experiência que mostra aquilo que parecia o mais conhecido e familiar ser em verdade dissimulador da ignorância, donde o estranhamento que nos torna distantes justamente em relação àquilo que nos era próximo. (BORNHEIM, 1992, p. 215).

Para Brecht, o teatro tem por intuito o despertar do espectador, visando à compreensão e postura crítica deste diante dos fatos narrados. Assim, Brecht se utiliza de novos recursos, literários ou cênicos, responsáveis pelo distanciamento que, para ele, leva ao conhecer, uma vez que “o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade transformadora” (ROSENFELD, 2008, p. 151). Para alcançar esse efeito, faz-se necessário que a

²⁷ Afirma o autor: “[...] a discutida doutrina das três unidades constitui literalmente, em especial devido ao relevo que empresta à unidade do espaço, uma invenção do italiano Castelvetro, pleitada em sua *Poética*, que veio a lume em 1570. [...] Aristóteles é omissos em relação à unidade do espaço, sugere a unidade do tempo e sublinha a necessidade da unidade de ação, à qual dedica os capítulos VII e VIII da *Poética*” (Cf. BORNHEIM, 1992, p. 214).

peça apresente a contextualização histórico-social de maneira distanciada, permitindo que o público as reconheça como situações históricas e, portanto, passíveis de mudança, enxergando-as com o “olhar épico da distância” (ROSENFELD, 2008, p. 151), detentor do espírito crítico.

Para Brecht, “distanciar é ver em termos históricos” (*apud* ROSENFELD, 2008, p. 155) e a fim de concretizar esse efeito de distanciamento, o autor além de utilizar a narração enquanto recurso estrutural recorrente em suas peças, aproveita também outros recursos literários, tais como a ironia, a paródia, o cômico e a sátira. No que tange aos recursos teatrais, traz à cena a música, os títulos, cartazes e projeções com o intuito de comentar a ação, de modo que ao mesmo tempo em que teatralizava a literatura também literarizava a cena (ROSENFELD, 2008, p. 158).

Bornheim (1992, p. 318-29) comenta esses recursos quando demonstra a sua importância para a concretização do efeito de distanciamento, tão caro à dramaturgia brechtiana. Segundo este autor, a realização do efeito distanciado no teatro épico repousa sobre cinco pilares que tem como núcleo a ação. São eles: relativização, ruptura, distanciamento, decisões e continuação. Vejamos cada um deles brevemente, mostrando, quando necessário, os cruzamentos com o pensamento de Anatol Rosenfeld:

- a) *Relativização da ação*: a vida social se encontra na base da ação cênica que, por isso, é relativizada. Essa relativização pode ser alcançada através de diversos procedimentos, a exemplo da ação vista como modelo da realidade social, de forma que uma realidade particular possa representar uma universal; da parábola, que estabelece uma comparação entre dois termos: o comparante e o comparado, tornando-se um símile de uma dada situação real; da duplicidade da fonte da ação que apresenta um horizonte menor que pode remeter a um maior, semelhante, portanto, ao particular referindo-se ao universal dito acima; e, também, através da participação do público enquanto dotado de consciência crítica, que ao perceber essa duplicidade colabora para a sua relativização.
- b) *Ruptura da ação*: assim como a relativização, a ruptura da ação pode ocorrer através de mecanismos como o uso do que Brecht

denomina de “corpos estranhos”, tais como as canções ou os comentários, assim definidos porque não estão inseridos na continuidade da ação cênica, inclusive – saindo do âmbito textual para o da encenação – modificando a “personalidade estética” do ator que, no caso das canções, deixa de ser ator simplesmente para encarnar, por um momento, o cantor, quebrando a unidade da ação, ainda mais se houver o direcionamento aberto e direto para a platéia que tende a acentuar esta quebra diante de sua postura investigativa. Ao se referir ao ator, Rosenfeld (2008, p. 161) comenta a atitude distanciada que o ator épico deve possuir em relação ao personagem, de modo que possa dialogar tanto com os outros personagens presentes em cena quanto com a platéia, assumindo ora a postura do personagem, ora a do ator, desdobrando-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado).

- c) *Distanciamento da ação*: ainda no que tange à canção, o melhor lugar para os cantores no palco situa-se no proscênio, o que constitui um distanciamento de onde se encena a ação. Dessa maneira, o espaço e o tempo são dois aspectos utilizados para se alcançar essa distância, já que, na dramaturgia brechtiana as cenas possuem certa independência, podendo ser mudadas de ordem, o que leva a uma ruptura também temporal, uma vez que o tempo do comentário ou da canção favorece o distanciamento do tempo dramático.
- d) *A tomada de decisões*: todos os recursos mencionados acima têm por intuito despertar o público para a tomada de decisões que pode ser favorecida mediante a atuação distanciada que o ator brechtiano possui do personagem, dirigindo-se ao público comentando a ação que acontece no palco, ou a própria situação social vivida pela platéia. Esse despertar da consciência crítica explica a preferência que Brecht possui por cenas de julgamentos, fazendo com que o espectador atue como uma espécie de juiz.
- e) *A continuação da ação*: não há aqui qualquer obediência à linearidade da sequência cênica, ainda mais quando se sabe da liberdade que as cenas possuem uma das outras. Para Brecht, esta

descontinuidade, esta interrupção possibilita o desenvolvimento do espírito crítico do espectador. Verifica-se a quebra dessa continuidade também no fato do drama ser aberto, isto é, não apresentar solução ou desfecho para o enredo, que permanece aberto, contínuo. Neste sentido, há uma descontinuidade da ação quanto à estrutura interna da peça, contudo há a continuidade porque esta ação extravasa a peça, vai além do seu fim.

No entanto, esses instrumentos não devem ser vistos como estanques, pois isolados eles são incompletos, visto que se complementam, entrecruzam-se, de modo a se atingir a concretude do espírito crítico do espectador, conforme almejava Brecht. Estes pilares serão retomados em ponto a seguir, aplicados à análise-interpretação de *Tarsila*, de Maria Adelaide Amaral.

CAPÍTULO 2

INTERMIDIALIDADE, DRAMA “EM CRISE” E DRAMATURGIA NÃO-ARISTOTÉLICA: ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO DE *TARSILA*

Nunca vi boniteza tão brasileira
como a da pessoa e dos quadros de
Tarsila.

Manuel Bandeira

2.1 A biografia-teatral

Tarsila (2003) é uma biografia-teatral²⁸. De forma bastante didática, Silva Júnior (2010) nos apresenta a tipologia deste gênero que simplificamos aqui: o “biógrafo-autor” humaniza o “mito” ao transformar uma figura real em personagem, tornando-a uma “imitação de uma realidade recordada” (SILVA JÚNIOR, 2010, p. 58). Para tanto, há um árduo trabalho de pesquisa e investigação bibliográfica, fonográfica e iconográfica, além do trabalho criativo a partir das “imagens fixadas pela narrativa pública”. Assim, o “biógrafo-autor” se apresenta enquanto “leitor-criativo”, pois interpreta a vida e a obra de uma dada personalidade a fim de ilustrar e enformar sua escrita e seu personagem.

²⁸ Trata-se, segundo Silva Júnior, de um gênero híbrido nascido da fusão entre os gêneros biografia e drama, resultando numa obra teatral que presentifica uma figura artística famosa no palco, que, neste caso, é a artista modernista Tarsila do Amaral. Assim, como afirma Silva Júnior, um ser com existência real e, sobretudo, datada, transforma-se em personagem literário. Neste texto, o autor analisa as seguintes biografias-teatrais: *A última viagem de Borges – Uma evocação*, de Ignácio de Loyola Brandão; *Cauby! Cauby!*, de Flávio Marinho; *Um porto para Elizabeth Bishop*, de Marta Góes e duas peças de Maria Adelaide Amaral, *Ó abre-alas* e *Tarsila*, sendo a primeira sobre Chiquinha Gonzaga. (Cf. SILVA JÚNIOR, 2010, p. 53).

No caso de *Tarsila*, não é apenas a figura da pintora que é transfigurada em personagem, mas também a de seus amigos, não menos importantes: Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Anita Malfatti, que juntos formam o grupo de personagens presentificados na peça, a que chamaremos de “núcleo modernista”. Há, ainda, alusão a várias outras personalidades históricas, que aparecem mencionadas nas falas dessas personagens, caso de D. Olívia Guedes Penteado, Monteiro Lobato, Graça Aranha, Paulo Prado, Menotti del Picchia, Brecheret, Léger, Cendrars, e muitos outros; há, de outro lado, personagens que aparecem mediante o recurso da voz-*off*, como é o caso de Pagu e Raul Bopp.

Eis brevemente o enredo: a partir da lembrança e narração da Tarsila em *off*, no ano de 1972, entrevistada por uma voz masculina, também em *off*, é que se dá o desenvolvimento do tema em torno de sua vida e sua obra. Entremeadada à narração em *off*, se mescla a ação propriamente dita das personagens que algumas vezes representam o que se narrou. Outras vezes, a narração de outras personagens, também em *off*, complementam as informações fornecidas por Tarsila. Assim, logo no início, ficamos sabendo da “caipirinha vestida por Poiret”, sua infância numa fazenda de café, a influência francesa nos costumes brasileiros, além do desejo de ser pianista que a timidez impediu de concretizar. Conhecemos sua ausência na Semana de 1922, por não estar no Brasil em fevereiro e também por não gostar de arte moderna naquele momento. Ficamos cientes da importância conferida à exposição de 1917 liderada por Anita Malfatti, cujo desenrolar não foi positivo devido à crítica ofensiva de Monteiro Lobato à sua pintura expressionista. Após a chegada de Tarsila ao Brasil, em junho de 1922, somos apresentados ao Grupo dos Cinco, do qual faziam parte além dela, Anita, Oswald, Mário e Menotti. Acompanhamos o romance “às escondidas” de Tarsila com o escritor Oswald de Andrade, enquanto aquela esperava a anulação de seu primeiro casamento. Ouvimos, de um lado, as juras de amor e, de outro, a sua preocupação em manter as aparências para a família e a sociedade. Sabemos de suas viagens e conhecemos a influência externa para o desenvolvimento de nossa arte e cultura. Somos apresentados a Dulce, filha de Tarsila, e Nonê, filho de Oswald. Anita apresenta o seu amor por Mário e este apresenta o seu “amor do todo”. Ficamos sabendo, ora através do diálogo travado entre as personagens, ora mediante a narração em *off*, dos desentendimentos entre Oswald e Mário, por

ocasião do lançamento da *Revista de Antropofagia*, das ofensas que aquele proferiu contra este, responsáveis pelo rompimento eterno dos dois. Descobrimos também que Tarsila e Anita tiveram algumas desavenças, resolvidas pelo tempo. Sabemos do rompimento de Tarsila com Oswald após descobrir a traição deste com a “filha” que ambos tinham resolvido “adotar”: Pagu. Passamos pela crise de 1929, pela Revolução de 1930 e assistimos à ascensão e queda de algumas dessas personagens. Acompanhamos o envolvimento de Tarsila com Osório César, que lhe apresentou o “comunismo”. Temos menção da breve passagem de Tarsila pela polícia, devido ao seu suposto envolvimento com as ideias esquerdistas. Conhecemos o novo amor da pintora modernista: Luís Martins, homem vinte e um anos mais novo que ela e que também irá traí-la com Anna Maria, prima mais jovem da artista. Temos notícias da morte de Mário, de Beatriz, sua neta, e da de Oswald. Sabemos sobre *Rei da Vela* e *Macunaíma*. E, fechamos o ciclo com Tarsila, em 1972, arrumando-se para dar a entrevista que inicia a peça.

Como podemos ver, pelo “tamanho” do assunto, afirma-se que ele é essencialmente épico, uma vez que configura-se em fatos passados. A narração se dá em *flash-back*, os acontecimentos recuperados pela Tarsila em *off* são rememorados mediante uma narrativa linear que expõe a trajetória de vida particular e profissional de figuras tão importantes para a história da nossa cultura. A peça tem sua trama desenvolvida dentro de um recorte temporal que abarca cinquenta anos: inicia-se em 1922, com notícias da Semana de Arte Moderna, e tem seu fim em 1972, com a entrevista – que funcionará como o fio condutor de todo o enredo – concedida por Tarsila, já em cadeira de rodas. Ou seja, dentro deste decurso temporal é possível observar uma contradição formal-conteudística, pois a extensão do enredo é superior ao seu suporte, a forma dramática, sendo necessário, portanto, o recurso ao épico para “solucionar” tal contradição.

A linguagem escolhida por Amaral ultrapassa os limites da palavra, de maneira que a sua dramaturgia passa a ser construída através de vários níveis de significação e de construção, seja do campo sonoro, pictórico ou mesmo imagético, exigindo do leitor, ou de quem se proponha a montar no palco seus textos, o conhecimento de um conjunto de referências de outros campos da cultura – música, poesia, pintura –, que se tornam elementos essenciais à

tessitura dos signos teatrais, como sonorização, figurino, cenários, ou seja, da *mise en scène*. Além desses recursos audiovisuais, há, ainda, as referências a outros textos literários, períodos estéticos ou acontecimentos históricos, de modo que ler a obra desta dramaturga requer atenção aos detalhes que não podem ser desprezados devido à importância de seus sentidos, enquanto constituição de um quadro de referências da história cultural.

Entendemos, assim, que os recursos estilísticos utilizados por Maria Adelaide Amaral dialogam com toda uma tradição que, pelo recurso ao épico-narrativo, buscava solucionar a contradição formal-conteudística do drama. Neste texto, tal recurso se dá mediante a linguagem cênica e as técnicas de representação – como a “voz em *off*”, utilizada como recurso narrativo; a quebra dos limites entre passado-presente, rompendo a unidade de tempo e lugar; a utilização de projeções de telas, fotos, músicas de época, além das citações pertinentes da poesia modernista –, podendo-se afirmar, então, que este texto está inserido numa tradição não-aristotélica de dramaturgia, uma vez que há uma ruptura com a estrutura e a estética normativas levando, conseqüentemente, à constituição de uma forma épico-narrativa, já que o texto não tem mais o diálogo dramático (ou intersubjetivo) como suporte principal, dependendo de uma pluralidade de técnicas e recursos para a sua concretização envolvendo outros signos necessários à compreensão ampliada dos diálogos. Estes recursos (bastante próximos de um aspecto performativo da dramaturgia) funcionam como constituintes e complementares do enredo, visto que são carregados de sentidos, estabelecendo entre si uma narrativa paralela, visual e sonora, que se amalgama à narrativa verbal, completando o significado do todo.

Esses recursos narrativos, visuais e sonoros, que passaram a ganhar destaque na representação teatral a partir de meados do século XX, herdados da tradição fílmica, são apontados por Patrice Pavis (2008a, p.212) como um modelo de intermedialidade que consiste na influência e interação que um meio de comunicação incide sobre outro, que, neste caso, diz respeito à apropriação de técnicas oriundas do cinema pelo teatro: “um tipo de iluminação cinematográfica será, por exemplo, usado no palco; ou então o procedimento fílmico da fusão, da câmera lenta ou do quadro-a-quadro de Decroux; ou então, ainda, a montagem narrativa de curtas seqüências de planos fílmicos passará a ser técnica de escritura dramática etc.”.

Assim, Jürgen Müller, (*apud* PAVIS, 2008b, p. 42) define a intermedialidade não como “uma adição de diferentes conceitos de mídia nem a ação de colocar entre as mídias obras isoladas, mas uma integração dos conceitos estéticos das diferentes mídias em um novo contexto”, uma vez que tal integração sugere um hibridismo entre as diferentes mídias. Neste sentido, Pavis propõe uma integração entre recursos midiáticos e materiais de representação, de maneira a encontrar um novo uso para as mídias, deslocando-se o modo de representação a fim de se estabelecer, através de um diálogo com a obra cênica, novas significações para a dramaturgia que se ressignifica mediante as relações, agora em trânsito, do teatro com a literatura, com o cinema, com a pintura, a música, a televisão, a fotografia, etc. Em *Tarsila* essa intermedialidade se configura na utilização dos variados recursos estilísticos já referidos, inclusive, com alguns desses recursos, tal como a iluminação, surgindo como potencialidade narrativa, sendo capaz de direcionar, através do uso do close e do blecaute, o olhar, como se a representação passasse por “um olhar mediado pela câmera”. (PAVIS, 2008b, p. 44).

Apontaremos, agora, algumas características estruturais e estéticas presentes em *Tarsila*, que possibilitam o diálogo com as propostas estudadas e/ou definidas por Patrice Pavis, Bertolt Brecht e Peter Szondi.

2.2 A relativização e o distanciamento da ação

Gerd Bornheim ensina que uma das maneiras utilizadas por Brecht para se atingir a *relativização da ação* se dava mediante a ação dramática enquanto paradigma de uma dada realidade social, na medida em que a ação particular pode remeter a algo universal:

Quando o espectador vê a ação cênica não deve pensar apenas nela, mas também na vida social concreta, extrateatral, que se encontra na base daquela ação. Nesse sentido o que se vê no palco é relativizado, a ação cênica se torna relativa a algo que ela não é, à própria vida social (BORNHEIM, 1992, p. 319).

Desse modo, o universal aparece refletido no particular. Como o intuito primeiro da peça didática brechtiana é o despertar do espectador, promovendo uma transformação da realidade social, essa dicotomia particular/universal em

Brecht se presta a questões que envolvem as relações sociais em uma sociedade capitalista. Por sua vez, em *Tarsila*, essa dicotomia não visa diretamente à tal mudança, sobretudo porque o assunto de que trata a peça não traz como centro este tipo de discussão político-social, muito embora algumas questões sejam aludidas, como a crise econômica de 1929, a Revolução de 1930 e o Comunismo. Contudo, essas questões aparecem menos como situações a serem problematizadas do que como uma maneira de se ilustrar os acontecimentos contemporâneos à artista. Talvez o cerne de *Tarsila* esteja ligado mais ao nosso desenvolvimento cultural e estético, tendo os desdobramentos do Modernismo como pano de fundo. Assim, a biografia de Tarsila pode ser lida como um episódio de uma narrativa ainda maior que é a da história do Modernismo brasileiro, principalmente porque, na medida em que são narrados os acontecimentos individuais da vida da pintora, são apresentados também o nascimento e desenvolvimento desse movimento:

VOZ DE HOMEM EM OFF – Mas a senhora não participou da Semana.

TARSILA – Não. Eu só cheguei meses depois. (AMARAL, 2004, p. 14)²⁹

OSWALD – Se você quer saber, era o Lobato que devia ter sido o chefe do nosso movimento, e não a besta do Graça Aranha!

ANITA – (Incrédula) O homem que acusou minha arte de anormal e mentirosa, chefe do movimento modernista!? Vocês estão malucos!

MÁRIO – O Lobato estava num momento desinspirado! Mas quem escreveu *Urupês* caminha à nossa frente! (p. 15)

Nos excertos acima, temos informações sobre a Semana de 1922 – realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo. O primeiro exemplo noticia a ausência de Tarsila, que só estará no Brasil em junho do referido ano. Através do segundo exemplo, temos a informação do líder do movimento modernista, Graça Aranha, muito embora, Oswald e Mário concordassem que Lobato poderia ter assumido esta função, talvez pelo fato de já se encontrar na escrita regionalista de *Urupês*, livro de 1918, o rompimento com a imagem folclórica e mistificadora do homem do interior, demonstrando um nacionalismo progressista e polêmico, como afirmou Neide Rezende (2006,

²⁹ Todas as citações serão extraídas desta edição, portanto, a partir de agora informaremos apenas a paginação.

p. 19). Sobre a presença de Graça Aranha em São Paulo na época do evento e sobre sua participação como “comandante-chefe”, Rezende (2006, p. 11-12) nos informa pelo menos três possíveis versões: uma primeira, sobre um suposto envolvimento do escritor com a irmã de Paulo Prado, motivo de sua ida a São Paulo; uma segunda, ligada ao próprio Paulo Prado, seria o interesse de Graça Aranha pela indústria cafeeira; há, também, a terceira versão do pintor Di Cavalcanti, que afirma que o escritor desejava conhecer a mocidade literária e artística paulista.

A fala de Anita, por sua vez, revela um fato anterior a 1922: a exposição, realizada em São Paulo, de cunho expressionista, comandada por ela em dezembro de 1917, e que foi severamente criticada por Monteiro Lobato. Essa exposição acabou se tornando um “episódio-símbolo” (REZENDE, 2006, p. 16) para os modernistas. Para Sérgio Miceli, as reações suscitadas pela exposição de Anita, sobretudo, a crítica ferrenha de Lobato

talvez devam ser interpretadas como manifestações de resistência dos defensores de um ideal de arte brasileira realista contra o afluxo de um estilo artístico “moderno” de importação, ou, melhor, no caso de Anita, de uma produção fundamentalmente marcada pelas vanguardas na dicção autoral de uma artista representativa do grupo imigrante majoritário. (2003, p. 111)

De outro lado, Rezende apresenta uma outra conjectura: a crítica de Lobato teria sido encomendada pelos familiares de Anita que estariam

inconformados com a autonomia imprópria da artista, num país que se iniciava numa contradição insolúvel: um Brasil pré-burguês, rural, de estrutura de pensamento rígida e arcaica, e a modernização imposta pela nova era industrial, que promovia uma rápida alternância de valores e comportamento. (2006, p. 19).

Mais outros exemplos:

MÁRIO – (Para os dois) Parece que essa amigação de vocês está sendo muito boa pros dois. *As Memórias Sentimentais de João Miramar* é a mais alegre das destruições perpretadas na literatura brasileira! (p. 34).

VOZ DE HOMEM EM OFF – Então a senhora foi a origem do movimento antropofágico?

TARSILA EM *OFF* - No começo parecia brincadeira, mas o Raul Bopp insistiu no movimento e o Oswald acabou redigindo um manifesto!

OSWALD - Tupi or not Tupi that is the question! Contra todas as catequeses. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago. O que atropelava a verdade era a roupa. Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

SOBRE IMAGENS DA *REVISTA DE ANTROPOFAGIA*, A VOZ DE TARSILA EM *OFF* – Criaram até a *Revista de Antropofagia*, que era dirigida pelo Alcântara Machado. Muita gente da Semana, mas o Mário estava meio relutante!

OSWALD – A proposta é acabar com a Bestética, organizar uma descida, e comer todas as Academias de Letras! (p. 47)

No primeiro exemplo, temos menção ao romance de Oswald de Andrade, escrito em 1924, *As Memórias Sentimentais de João Miramar*. Já o segundo exemplo, informa sobre *A Revista de Antropofagia*, fundada em 1928, portavoz das ideias antropofágicas de Oswald de Andrade e Raul Bopp, fortemente inspiradas no quadro *Abaporu*,³⁰ que Tarsila oferecera a Oswald como presente de aniversário. Por se opor à criação de mais um movimento, Mário não quis se aliar a Oswald, motivo que gerou grande insatisfação neste que passou a proferir as “mais infames injúrias” contra aquele, resultando no rompimento dos dois. Mário jamais aceitou as desculpas de Oswald. Neste exemplo há, também, uma particularidade recorrente na escrita de Maria Adelaide Amaral nesta peça: a “colagem” de textos que são incorporados às falas das personagens, tal qual ocorre na primeira fala de Oswald construída mediante recortes do Manifesto Antropofágico, redigido por ele no primeiro volume da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928. Sobre esta característica falaremos mais adiante.

Assim, nos excertos acima foi possível observar que paralelo aos acontecimentos pessoais da artista encontramos referências não somente ao Modernismo, como aos acontecimentos anteriores a ele, como a Exposição expressionista de Anita Malfatti em 1917, e posteriores, como a *Revista de Antropofagia*, liderada por Alcântara Machado. Esse tipo de contextualização não teria como ser suprimido de uma obra que ficcionaliza uma das figuras mais representativas do nosso Modernismo, sobretudo devido à contribuição que o

³⁰ Cf. Anexos, imagem 01.

amadurecimento de sua pintura proporcionou à nossa estética artística modernista. Desta forma, a progressão dramática não se concentra na ação, que, aqui, é relativizada pela narração de fundo histórico, construída pelo diálogo ao expor diferentes pontos de vista sobre a estética modernista. Assim, a dramaturga espraia sobre a construção das personagens tais discussões, que tomam o centro daquilo que chamaríamos de ação – na verdade, o que Peter Szondi (2001, p. 103) chama de “relativização do drama”, mediante a introdução de um “eu-épico”, a voz em *off*.

No tocante à intermedialidade, a voz de Tarsila em *off* é permeada pelo recurso à projeção de imagens sobre a *Revista de Antropofagia*, permitindo, portanto, uma concomitância narrativa, uma vez que, à narração verbal em *off*, amalgama-se uma outra, visual, proporcionando ao leitor/espectador novas possibilidades de apreensão e percepção do texto/espetáculo, como muito bem assinalam GOMES e ARAÚJO (2009, p. 282):

As imagens, em geral, fotografias de reuniões, viagens, retratos de família, e até de móveis e objetos, se organizam temporalmente em consonância com a narração e apontam para outras condições de visão e de audição, bem como uma maneira distinta de representação do real em cena. Vemos, assim, que não apenas a voz, mas também as imagens são recursos narrativos dentro do espaço cênico, que acarreta uma narrativa também visual.

Outra maneira de relativizar a ação dá-se, também, mediante a ruptura do diálogo dramático, de natureza intersubjetiva. Como afirma Szondi (2001, p. 105), “se no drama genuíno o diálogo é o espaço coletivo onde a interioridade das *dramatis personae* se objetiva, aqui ele é alienado dos sujeitos e se apresenta como autônomo. O diálogo se torna conversação”. Apesar do caráter, digamos “histórico” do assunto, a peça concentra-se na conversação:

FOCO SOBRE UMA SÉRIE DE FOTOS DA SEMANA. SOBRE AS FOTOS, A VOZ DE MÁRIO EM *OFF*. FECHA COM UM *CLOSE* DE MÁRIO.

VOZ DE MÁRIO EM *OFF* - Mas como tive coragem para dizer versos diante de uma vaia tão barulhenta que não dava para ouvir nem o que o Paulo Prado me gritava na primeira fila de poltronas? Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas na escadaria do teatro, cercado de anônimos caçoando e me ofendendo a valer? (p. 14).

TARSILA RI EM *OFF*. FOCO NOS QUADROS OPERÁRIOS E SEGUNDA CLASSE.³¹

TARSILA EM *OFF* – Como revolucionária, eu deixava muito a desejar. Jamais seria uma companheira para o Osório. Não era comunista, era simpatizante de esquerda... tinha pena dos operários, queria fazer alguma coisa por eles, mas tenho certeza que era mais sentimentalismo que ideologia. Mas naquela época cheguei a pintar dois quadros tendo como tema a classe operária... que nem todo mundo gostou... O Sérgio Milliet disse que a minha arte perdeu em penetração pictórica o que tinha ganhado em humanização (p. 64)

A peça de conversação permite o salvamento da forma dramática pelo recurso ao lírico, quando o diálogo sai da esfera do intersubjetivo para a do intrasubjetivo, isto é, quando o “diálogo se despedaça em monólogos” (SZONDI, 2001, p. 105). Assim, ela preenche o vazio do espaço dialógico com temas pertencentes à rotina – que, no caso da peça em análise, perpassa questões estéticas, uma vez que tais discussões faziam parte do dia-a-dia dos modernistas – e, sendo assim, desliga-se da ação, sendo incapaz de formar vínculos. Isto porque a solidão e o isolamento, agora transformados em tema pelos dramaturgos, a exemplo de Ibsen e Tchekhov, ao mesmo tempo que estimulam as oposições individuais esgotam a intenção de superá-las:

Acresce que o isolamento dos homens acarreta geralmente “a abstração e intelectualização de seus conflitos”, quando as oposições extremadas entre os homens isolados já estão, em certo sentido, vencidas desde o princípio por força da objetividade engendrada pela intelectualização (SZONDI, 2001, p. 109).

Os conflitos vivenciados pelas personagens se problematizam na esfera do intrasubjetivo, uma vez que ocorrem no íntimo de cada uma delas, não mais decorrendo de instâncias exteriores, de maneira que a escolha de um enredo de extensão menor, como a peça de um ato³², possibilita o adensamento e agudização dessas questões, devido mesmo à sua impossibilidade de concretização na forma tradicional do diálogo, uma vez que as questões de cunho subjetivo necessitam de uma nova maneira para aparecer na ação, restando, por vezes, “somente a conversa nula para confirmar sua própria existência”. (SZONDI, 2001, p. 108).

³¹ Cf. Anexos, imagens 02 e 03, respectivamente.

³² Sobre o ato único, trataremos adiante.

Assim, entendemos que essa expansão do intrasubjetivo também atua na esfera do “comentário”, adensando os sentidos da inserção dos recursos de projeção de fotos e quadros, quando recortados pela luz. Essa focalização acaba por eleger o ponto de vista, direcionando o olhar, instaurando a função poética da intermedialidade, principalmente porque à iluminação soma-se o testemunho de cunho confessional das personagens em *off*, pois como afirma Szondi (2001, p. 105), “quando o passado predomina, ele se torna a sede monológica da reminiscência”.

Desta feita, compreendemos como a dramaturgia épica busca solucionar a contradição temático-conteudística percebida por Szondi, ao introduzir novos recursos formais capazes de suprir as limitações que os novos conteúdos impõem ao drama.

Ainda no tocante à *relativização da ação*, outra maneira de atingi-la consiste na duplicidade de sua fonte, isto é, na maneira como um dado horizonte pode repercutir sobre dois aspectos diferentes, que, no entanto, tornam-se complementares, já que um horizonte menor ao mesmo tempo se associa e se contrapõe a um outro mais amplo (BORNHEIM, 1992, p. 320). Sobre esta discussão, Rosenfeld afirma que:

A demonstração de uma situação social básica leva à tipização das relações humanas, padroniza os fenômenos reais e produz o “modelo” que serve como signo, indicação ou demonstração de uma realidade exterior de que a peça se torna função – relativização contrária à Dramática pura que traz o universal no seu próprio bojo, sem visar a algo exterior à obra de arte. (ROSENFELD, 2008, p. 169).

Essa relativização também pode ser realizada através do uso de recursos tais como comentários, projeções ou cartazes trazidos à cena, recursos similares, portanto, às projeções de fotografias e telas sugeridas na peça em análise, de modo a transcender a vida da artista ao período estético que ela ajudou a fixar, ou ainda a relevantes momentos históricos nacionais ou mundiais supracitados, através da adoção da intermedialidade na cena. O excerto sobre a *Revista de Antropofagia* ilustra bem essa duplicidade, já que apresenta a Revista a partir de suas relações com a história de Tarsila, uma vez que sua fundação está diretamente ligada a uma das telas pintadas pela artista: o *Abaporu*, como já foi apontado, de maneira que algo maior, nesse caso a Revista e o Movimento

Antropofágico, relacionam-se a algo menor, a particularidade estética de Tarsila. Ainda sob essa perspectiva, encontramos vários outros exemplos de projeções de fotografias ou telas, contribuindo para a construção de uma narrativa visual que se aglutina à verbal, enriquecendo o enredo. Estes recursos, permitem, através *da mise en scène*, o efeito do distanciamento,

[...] na medida em que deixa de simular uma localidade real e passa a ser um elemento autônomo do teatro épico que “cita, narra, prepara e recorda”. Além das indicações de cena, o palco pode assumir também uma tela: nesse caso, os textos e imagens documentais mostram – como em Piscator – os contextos em que se desenrola o processo. Para causar distanciamento em relação ao decurso da ação, que já não tem mais a sistematicidade e a necessidade linear da ação dramática, vale recorrer a projeções de legendas, coros, canções ou mesmo gritos de “jornaleiros”. (SZONDI, 2001, p. 138).

Vejamos como se dá esse distanciamento em *Tarsila*:

TOQUE DE CAMPAINHA. TARSILA VAI ABRIR A PORTA E RECEBE UM GRANDE MAÇO DE MARGARIDAS.

ANITA – Quem mandou? O Oswaldo?

TARSILA – Não, o Mário. Que amável... que pessoa gentil e delicada é o Mário... (*Arruma as margaridas no vaso*)

[...]

TARSILA EM *OFF* – Naquele dia, o Mário me mandou 20, 30 floristas com maços de margaridas. Então resolvi pintá-las e convidei Anita para pintá-las também. Nós duas pintamos as margaridas do Mário, mas o quadro dela saiu completamente diferente do meu...

FOCO EM AMBAS AS TELAS. E, NA CENA, TARSILA PINTA O RETRATO DE MÁRIO. (p. 20-21)³³

TARSILA – Relega as criancices do Oswaldo. Tu sofres tanto, e afinal as coisas não são tão graves como as estás interpretando. Sorri, Mário. Sorri.

MÁRIO – O sorriso que me mandaste no final de tua carta foi um consolo fecundíssimo. Revi tua feminilidade, toda a tua beleza e teu talento e me ponho de novo a ser feliz.

LUZ BAIXA EM RESISTÊNCIA. TARSILA EM *OFF*.

TARSILA EM *OFF* – Oswaldo e Mário eram muito amigos, mas de vez em quando tinham diferenças de opinião. Talvez um visse no outro o que lhe faltava. Oswaldo vivia à tripa forra, Mário vivia contando tostão. Oswaldo invejava a solidez intelectual do Mário. Mário invejava o talento e a enorme liberdade do Oswaldo. (p. 27).

³³ Cf. Anexos, imagens 04, 05 e 06, respectivamente.

A duplicidade da ação nada mais é do que um desdobramento estético de sua relativização, só que esta se configura no âmbito temático, mais precisamente na dicotomia universal/particular, enquanto aquela se estabelece dentro dos parâmetros formais, mediante duas possibilidades miméticas – narrar e representar – que ocorrem em um mesmo plano. Em *Tarsila*, essa duplicidade é possibilitada pelo uso concomitante dos dois tempos e dos dois modos de representação: o tempo passado associado ao modo narrativo, perpretado pelo uso da *voz-off*, e o tempo presente que se associa ao modo dramático, da ação propriamente dita.

Assim, percebemos nos exemplos acima um duplo de narração e representação; no primeiro exemplo, Tarsila e Anita estão pintando em cena as margaridas oferecidas por Mário a Tarsila, há uma breve discussão entre as duas devido aos ciúmes de Anita. A campainha toca novamente, Tarsila vai abrir a porta e recebe mais um grande maço de margaridas. Neste momento, a *voz-off* invade a cena, de modo a surgir uma hibridização de tempos e modos narrativos, já que Anita e Tarsila estão em cena, enquanto Tarsila em *off* narra o que aconteceu naquele dia que está sendo presentificado pela cena das duas artistas. No segundo exemplo, temos a mesma situação: enquanto Tarsila e Mário dialogam sobre a discussão que este teve com Oswald, a voz em *off* de Tarsila apresenta o motivo da discussão presentificada em cena. Porém, aqui, há uma peculiaridade, o diálogo travado entre as personagens sugere uma troca de cartas e não uma conversa. Um diálogo tal qual nos é apresentado. Sobre este tipo de estrutura trataremos adiante.

No que diz respeito à realidade estética da dramaturgia, há, de acordo com Brecht, duas esferas, uma dramática e uma épica. Esta é responsável pela apresentação ao espectador do real, contudo narrado através da palavra, representado, pois, intelectualmente, enquanto que aquela domina a percepção sensitivo-visual do público:

Portanto, a esfera dramática é o que é posto em cena, e a esfera épica é o que é participado ao público a partir da cena; a primeira mostra a ação, a outra a indica. Segue-se daí que a realidade estética debate-se entre a rivalidade do dramático e do épico, ou, para usar a terminologia de Käte Hamburger, entre o “modo da percepção” e o “modo da representação”. E acentue-se que se trata realmente de uma rivalidade, na qual o pólo épico tende a tornar-se determinante do dramático, no sentido de que a esfera do dramático é roubada em seu caráter de realidade presente.

Aliás, o tempo da ação dramática é o presente, o do épico, o passado. (BORNHEIM, 1992, p. 324).

Essas duas esferas (narrar/representar) permitem o *distanciamento da ação*, efetivada principalmente devido à relativa liberdade cênica, que promove a quebra da unidade de tempo, que pode, ou não, ser conjugada à de espaço, uma vez que esta diferenciação estética também pode ser estendida ao tempo que, mesmo dramático, pode se deixar distanciar pelo épico – através dos recursos supracitados, a exemplo do comentário ou canção. Assim, compreende-se que essa duplicidade espaço-temporal é o que possibilita a simultaneidade de ações ou o seu desdobramento em duas cenas:

O distanciamento da ação como que convida à realização de tais pequenas peças dentro da peça. Portanto, espaço e tempo tornam-se relativos, compara-se a concomitância de mais de um plano espaço-temporal; e acontece em consequência que a ação dramática torna-se distanciada, já não é mais vista de modo imediato e direto, mas mediato, indireto. (BORNHEIM, 1992, p. 323).

O tempo na peça se configura, então, como espacializado, assumindo função estrutural, sendo responsável pelo distanciamento da ação e pela variedade espaço-temporal, uma vez que as cenas em *Tarsila* possuem certa liberdade em relação à sua sequência, o que possibilita uma ruptura com o tempo e o espaço dramáticos. Ao analisar a reminiscência em Arthur Miller, Szondi (2001, p. 174) é esclarecedor:

[...] a alternância de fato atual e intersubjetivo e fato passado e recordado está ancorada no princípio formal épico. Dessa maneira, inclusive as três unidades dramáticas são suprimidas, e isto no sentido radical: a reminiscência não só implica a multiplicidade de lugares e tempos como também a perda de sua identidade de modo geral. O presente espaço-temporal da ação não é apenas relativizado em função de outros presentes; antes, é relativizado em si. Daí não suceder no cenário uma alternância, mas uma metamorfose contínua.

Na peça em análise essa linearidade espaço-temporal é quebrada porque os tempos presente e passado são concomitantes – a realidade presente e a realidade interna do passado chegam ao mesmo tempo à representação (SZONDI, 2001, p. 175) –; a peça inicia-se, como já vimos, com uma entrevista concedida por Tarsila em 1972, isto através do recurso narrativo da voz em *off*

que permite as referências aos fatos sem que seja necessário a sua representação. Desse modo, tal recurso funciona como um sumário narrativo, isto é, os fatos são narrados, apresentados ao leitor-espectador sem o uso da cena que consiste na representação do próprio evento, na ação propriamente dita.³⁴ Nessa peça, os dois recursos caminham juntos, porque enquanto a protagonista é entrevistada e rememora os fatos, em *off*, alguns desses eventos lembrados são inseridos na forma cênica, representados pelos atores agindo, isto é, o passado que se transmuta em presente na representação é mesclado à narração, como no início da peça quando temos a entrevista, em sumário, através da voz em *off*, expressando, assim, o que vemos no tempo presente da ação – o fato acontece em 1922, com Tarsila se arrumando em frente a um espelho com o seu vestido Poiret, expressando o tempo passado, sumariado. Através da voz em *off*, seja dos personagens, seja do jornalista (voz de homem em *off*) que entrevista a pintora, Amaral consegue atingir uma fluidez entre passado e presente, o que constitui a composição estrutural da peça:

JULHO DE 1922. TARSILA, DE COMBINAÇÃO, AJEITA AS MEIAS E AS LIGAS. DEPOIS, DIANTE DO ESPELHO, PINTA OS OLHOS, OS LÁBIOS EM FORTE TOM VERMELHO, COLOCA OS BRINCOS E FINALMENTE ENFIA UM LINDO VESTIDO POIRET. ELA EXAMINA-SE VAIDOSA E APROVA O QUE VÊ. ENQUANTO ELA SE ARRUMA EM *OFF*, SUA PRÓPRIA VOZ, CINQUENTA ANOS DEPOIS.

TARSILA – Eu cresci numa fazenda de café entre rochas e cactos... era muito livre, corria muito, brincava, subia em muros, em árvores e fazia bonecas de mato. Fora isso, tudo respirava França. Nossos sabonetes, nossas leituras, até os vestidos e os laços de fita eram franceses.

[...]

VOZ DE HOMEM EM *OFF* - Quem fazia parte desse grupo?

TARSILA EM *OFF* - Oswaldo e o Mário de Andrade, o Menotti del Picchia, Anita Malfatti e eu... A gente se reunia na minha casa e depois saíamos na Cadillac do Oswaldo de Andrade... Fizemos passeios memoráveis pela Paulicéia Desvairada... E eu me sentia muito honrada de fazer parte do grupo que tinha feito a Semana...

VOZ DE HOMEM EM *OFF* - Mas a senhora não participou da semana.

TARSILA - Não. Eu só cheguei meses depois. (p. 13-14)

³⁴ Sobre a diferenciação entre sumário narrativo e cena, cf. FRIEDMAN (1967).

No excerto acima, observa-se a fluidez, a quebra da distância entre passado e presente permitida pela utilização do recurso da voz em *off*. O jornalista, no presente do nível narrativo, em 1972, ao perguntar pelos integrantes do grupo dos cinco, obtém a resposta da Tarsila também neste nível, tudo através deste recurso. Por sua vez, a ratificação da afirmativa que o jornalista faz em seguida, quanto a não participação da pintora na Semana de 1922, é confirmada pela Tarsila em cena, portanto no passado, já plenamente presentificado pela ação, o que comprova a associação recorrente entre os dois tempos na peça.

A pesquisa empreendida pela dramaturga que implicou na leitura de biografias, obras literárias e cartas trocadas entre os modernistas acaba por se reproduzir em sua escrita, tornando-se um outro exemplo de recurso narrativo utilizado pela autora, que incorpora à estrutura dramática parte do material extraído de sua pesquisa. Em suas palavras:

[...] munida da autorização de d. Beth Malfatti, sobrinha de Anita, e de Guilherme Amaral, sobrinho de Tarsila, tive acesso às cartas de ambas as artistas, e delas retirei as informações importantíssimas: o estremecimento da relação de Anita e Tarsila foi extraído da correspondência entre elas, inclusive das cartas de Anita a Mário, que pesquisei no IEB.

Informações sobre a polêmica Oswald e Mário, gerada pela criação do movimento antropofágico, foram retiradas das várias biografias sobre Oswald, de *O Modernismo*, de Raul Bopp, das revistas de *Antropofagia* e de um texto de Mário de Andrade, *Malazartes*, gentilmente cedido pela professora Telê Ancona Lopez. O mesmo texto também inspirou as falas de Mário na cena em que ele percebe que a pintura está influenciando a Literatura (1924). (AMARAL, 2004, p. 06).

Assim, Amaral recria e incorpora ao diálogo de suas personagens trechos significativos retirados de correspondências ou da poesia modernista, caso de versos da *Paulicéia Desvairada*, citação clara a poemas de Mário de Andrade, o que acaba por consentir verossimilhança à obra. Vejamos alguns exemplos desse tipo de estrutura na fala das personagens.

Exemplo 1: Correspondência

MÁRIO – (*Entrando*) Aproximo-me temeroso de ti. Creio que és uma deusa: Nêmesis, senhora do equilíbrio e da medida, inimiga dos excessos. Quando um homem da Terra era demasiado feliz, Nêmesis aparecia e ao homem da Terra fugiam-lhe riquezas,

alegrias, ele perdia amor, glória, riso. Eu era são, alegre, confiante, corajoso, mas depois que Nêmesis partiu, só cansaços e desconsolos. Mas serás mesmo...? Não creio. Tua recordação me inunda de alegria e suavidade. És antes um consolo que um pesar. Perdão. Estou a teus pés de joelhos.³⁵

OSWALD DÁ UMA GARGALHADA. FOCO NELE COM A CARTA NA MÃO. TARSILA ARREBATA-LHE A CARTA. MÁRIO SAI. (p. 28-9).

Neste exemplo percebemos que Mário em cena, recitando, funciona como a “consciência” de Oswald que lê a carta. É como se as duas ações acontecessem ao mesmo tempo. O uso da luz funciona como um recurso narrativo, uma vez que direciona o olhar, focalizando Oswald após a cena de Mário, permitindo, assim, que se dê a continuidade cênica, com a saída de Mário e a intervenção de Tarsila, interrompendo a leitura de Oswald, após tomar-lhe a carta. A respeito desta carta, ela foi enviada a Tarsila quando estava em Paris, no dia 11 de janeiro de 1923. Nela, Mário compara Tarsila à deusa grega Nêmesis, personificação da “Vingança divina”, responsável, assim como as Erínias, de castigar os crimes, sendo capaz de abater as desmesuras (*hybris*), como o excesso de felicidade de um mortal, ou o orgulho de reis, uma vez que tudo aquilo que se eleva acima dos Deuses, no bem ou no mal, merece represálias, de modo a se manter a ordem do mundo e o seu equilíbrio (Cf. GRIMAL, 2000, p. 326). Assim, nessa comparação, a ausência de Tarsila se configura dolorosa para o escritor que se apóia em suas lembranças para resistir à perda de contato, ainda que passageira. Para Aracy Amaral (2001, p. 57), que organizou um livro sobre a correspondência trocada entre Mário e Tarsila, esta carta sugere que “Mário, com a súbita partida de Tarsila sente a privação de sua amizade, de sua presença, e assim, a comparação com Nêmesis procede, posto que une seus males – doenças e cansaços – à partida de Tarsila. Mas em seguida reconhece: ‘Tua recordação me inunda de alegria e suavidade’. Assim, desfaz a analogia, penitente”. Vejamos, agora, um outro exemplo:

MÁRIO – Vocês foram a Paris como burgueses. Estão épatès com essas estéticas decadentes. Eu morro de inveja, mas a verdade é que vocês são todos uns caipiras que se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível. Volta para dentro de si, Tarsila! Abandona Paris e vem para a mata virgem! Pronto, criei o matavirginismo! Sou matavirginista. Disso é que o mundo precisa. Se vocês tiverem coragem, venham para cá, aceitem meu

³⁵ Cf. Anexos, imagem 07.

desafio. E como será lindo ver na moldura verde da mata a figura linda de Tarsila Amaral. Chegarei silencioso, confiante e te beijarei as mãos divinas. (p. 31).³⁶

Este segundo exemplo foi extraído de uma carta endereçada a Tarsila, também em Paris, desta vez na companhia de Oswald. A carta consta de 15 de novembro de 1923. Consoante Aracy Amaral (2001, p. 79), esta carta tem um tom de manifesto, como se fosse uma espécie de antecipação ao manifesto “pau-brasil”, de Oswald de Andrade. É, diz ainda a autora, uma maneira graciosa e irônica que Mário encontrou para retribuir a jactância de Oswald, orgulhoso de suas novas amizades, como Cendrars e Romain, assim como também uma resposta a Tarsila que lhe informara dos amigos franceses que frequentavam seu ateliê. De acordo também com Amaral, a solicitação que o escritor fez à amiga para que voltasse à mata virgem se deu porque Mário ainda não tinha conhecimento da tela *A caipirinha*,³⁷ que Tarsila havia pintado, inspirada em lembranças de sua infância, como afirmou, em carta enviada à família em 19 de abril de 1923: “As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mató, como no último quadro que estou pintando. Não pensem que essa tendência brasileira é mal vista aqui”.

Exemplo 2: Literatura

OSWALD EM *OFF* – Locomotivas e bichos nacionais/
geometrizam as atmosferas nítidas/
Congonhas descora sob o
pálio/ das procissões de Minas/
A verdura no azul klaxon/
cortada/ sobre a poeira vermelha (p. 36).

OSWALD – Caipirinha vestida por Poiret/
a preguiça paulista
reside nos teus olhos/ que não viram Paris nem Piccadilly/
nem as exclamações dos homens/ em Sevilha/
À tua passagem entre
brincos/ (p. 40).

Estes exemplos conservam uma particularidade: foram retirados de um poema, nascido de uma carta. Após sugestão de Cendrars, Tarsila, então em Paris, regressa ao Brasil, em 1925, para organizar uma exposição “pau-brasil”,

³⁶ Cf. Anexos, imagem 08.

³⁷ Cf. Anexos, imagem 09.

inspirada na tela *Morro da Favela*.³⁸ A ausência de Tarsila foi sentida por Oswald e denunciada nas cartas enviadas por ele à pintora. Numa dessas cartas, enviada em março de 1925, estão alguns versos do poema “Atelier”, – de que fazem parte as duas citações acima – posteriormente publicado em *Pau-Brasil*, também de 1925. Na primeira versão “epistular” temos: “Caipirinha enfeitada por Poiret/ A fazenda paulista preguiça nos teus olhos/ Que não viram Paris nem Piccadilly nem Toledo/ Nem as exclamações dos homens/ À tua passagem entre brincos”. E ele termina, demonstrando saudade: “Bonito? Talento não falta. Tem até demais. Falta é paz. Tranqüilidade, pot au feu...” (Cf. AMARAL, 2003, p. 191-3).³⁹

Um outro recurso formal interessante aparece quando, no eixo temático, se destaca o rompimento dos Andrade devido às discordâncias de opinião. Oswald passou a ofender Mário em um de seu pontos mais fracos: sua suposta homossexualidade, trazido à tona pelo nível narrativo:

TARSILA EM OFF – Miss São Paulo, Miss Macunaíma, Cabo Machado... dizia que o Mário de costas era muito parecido com o Oscar Wilde. O Oswald era insuperável na injúria. Sempre atingindo o lado fraco da pessoa... (p. 52).

Há uma passagem na peça em que Tarsila conversa com Mário tentando fazer com que ele se reconcilie com Oswald, no entanto, Mário se mostra firme em sua decisão de não perdoá-lo. Enquanto dialogam, as respostas proferidas a Tarsila atendem menos às expectativas da pintora do que aos sentimentos do escritor. Mário parece muito mais conversar com o seu íntimo, procurando compreender a sua situação, o que nos coloca dentro de uma atmosfera confessional e de autorreflexão. O que há, neste momento, é um monólogo disfarçado em diálogo, que por não produzir comunicação se mostra “improdutivo”, o que para Szondi se afirma enquanto um “diálogo de surdos” (2001, p. 53), já que, muito embora o canal de comunicação seja testado, esta não se concretiza, não havendo mensagens trocadas, mas um diálogo mudo perpretado pelas palavras da personagem dirigidas não ao outro, mas a si mesma, como assinala Williams (1992, p. 174):

³⁸ Cf. Anexos, imagem 10.

³⁹ Cf. Anexos, imagens 11 e 12.

As pessoas ainda estão ali e tentam comunicar-se, mas na verdade perderam o contato umas com as outras e com o seu mundo: perda essa concretizada em sua linguagem dramática, que é a de pessoas falando diante de outras ou por intermédio de outras, e não para outras ou com outras.

Veja-se que, inclusive, esta cena é detonada pelo plano lírico, da voz em *off* de Mário que recita o poema “Cabo Machado”:

MÁRIO EM *OFF* – Cabo Machado é cor de jambo/ pequenino que nem todo brasileiro que se preza/ Cabo Machado é moço bem bonito/ É como si a madrugada andasse na minha frente/ Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo/ Adonde alumia o Sol de ouro dos dentes/ obturados com luxo oriental...⁴⁰

[...]

FOCO EM MÁRIO. ARRASADO.

MÁRIO – É verdade que me escondo, mas ninguém sabe disso. A minha casa me defende quando dou por mim desprovido de defesas. E sobretudo a minha casa me moraliza no mais vasto sentido da palavra.

TARSILA – Por que não vem conosco ao Rio? Por que não vai prestigiar a minha exposição? A Anita também vai, Mário! Que tal viajarmos todos juntos como antigamente?

MÁRIO – Nada mais será como antigamente. Tudo ficou embaçado para todo o sempre...

TARSILA – É grande a oportunidade do Oswaldo pedir desculpas e vocês acabarem de uma vez com essa briga de criança.

MÁRIO – Os insultos que o Oswaldo me faz não são de criança, são de adulto perverso!

TARSILA – Explosões momentâneas. Depois ele cai em si e se arrepende.

MÁRIO – A ofensa já foi feita e espalhada a quatro ventos. (p. 53).

No excerto acima percebemos a conversão de uma situação dialógica para uma monológica, já que aquilo que é dito não cabe no suporte intersubjetivo, recorrendo-se, assim, a uma outra forma, capaz de abarcar as questões interiores: o monólogo, visto que o diálogo inessencial transita para solilóquios essenciais (SZONDI, 2001, p. 50). Neste caso, o salvamento não ocorre pelo recurso ao épico, mas pelo lírico, uma vez que se busca expressar as emoções, reflexões e pensamentos íntimos do indivíduo, ainda mais, quando, ladeado a esta esfera intimista, encontramos o uso da luz/foco conferindo poeticidade à

⁴⁰ Trecho extraído do poema “Cabo Machado”, presente no livro *Losango Cáqui* (1924), de Mário de Andrade.

cena, sobretudo, diante de uma situação não mais projetada pela *voz-off*, mas numa dimensão em que há a presença física da personagem em cena, expondo seus conflitos em tom de “desabafo”, tudo isto sendo mediado pela luz, caracterizando mais uma incidência da intermedialidade na peça:

Pois na lírica a linguagem possui uma evidência maior que no drama; ela é, por assim dizer, mais formal. A fala no drama expressa sempre, além do conteúdo das palavras, o fato de que é fala. Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito, o drama emudece. Mas na lírica mesmo o silêncio se torna linguagem. Sem dúvida, nela as palavras já não “caem”, mas são expressas com uma evidência que constitui a essência do lírico. (SZONDI, 2001, p. 50).

Acerca do rompimento dos Andrades, Aracy Amaral traz declarações de Tarsila e Carlos Drummond de Andrade sobre esta ruptura. Tarsila, ao responder à pergunta de Léo Gilson Ribeiro, sobre a briga de Oswald com Mário, afirmou

Brigou também.⁴¹ Depois ficou com saudade dêle, pediu que eu escrevesse uma carta para o Mário, o Oswald era muito temperamental com ele e escrevi, mas o Mário respondeu que era impossível, que o Oswald o tinha ofendido demais, que ele estava muito ressentido, que não era possível que comigo era diferente, ele sempre foi muito meu amigo, o Mário. Aí quando o Oswald viu que ele não voltava mesmo às boas, continuou a falar mal do Mário. (Veja, São Paulo, 23 nov. 1972 *apud* AMARAL, 2001, p. 105).

Em nota de Drummond, o poeta fala que certa vez Mário, em companhia de amigos, relembrou sua amizade com Oswald:

Está aí um com o qual eu jamais farei as pazes enquanto estiver na posse de minhas forças de homem. Não é possível. Há razões para odiar, e talvez eu tenha odiado mesmo no princípio. Mas foi impossível, percebi isso muito cedo, perseverar no ódio. (...) Falei compridamente sobre o Oswald, recordei muito, reconheci tudo o que sofremos e gozamos juntos, e os sacrifícios e dádivas mútuas, acariciando a cicatriz.

Drummond comenta ainda, com base em Antonio Candido, que Mário afirmara nunca mais ter lido nada que Oswald escreveu após a separação. Outra

⁴¹ Oswald já havia rompido relações com Paulo Prado, devido às críticas que publicou sobre o livro *Retrato do Brasil*.

vez, perguntaram a Mário o motivo dele não se reconciliar com Oswald, já que havia se reconciliado com outro escritor. A resposta foi incisiva: “É que fulano eu não respeito, e o Oswald eu respeito”. (A Lição do amigo, p. 184-186 *apud* AMARAL, 2001, p. 105). Estas informações talvez tenham servido de base para a criação de uma cena da peça em que Tarsila, já separada de Oswald devido à traição com Pagu,⁴² conversa com Mário sobre o ex-marido, configurando-se como mais um exemplo da incorporação pela dramaturga em sua ficção do material pesquisado:

MÁRIO – Eu odeio o Oswald por que ele me ensinou essa coisa aviltante, rebaixante, infelicíssima que é odiar. Você me diz que ele está comendo o pão que o diabo amassou, mas eu odeio demais o Oswald para a desgraça dele me satisfazer. Odeio friamente, moralmente, porque é obrigação moral odiar um indivíduo que chafurdou nas maiores baixezas do insulto e da infâmia pessoal.

TARSILA – Você está magoado, mas pra ele sempre será o mestre, o pai, o irmão, o sustentáculo! (*Pega a revista*) Você viu o que andou escrevendo sobre a sua obra na Revista Acadêmica?

MÁRIO – Eu nunca mais li uma palavra do que ele escreveu (p. 71).

2.3 Ruptura e continuidade cênicas

As projeções de imagens que vimos anteriormente, assim como os comentários e as canções, são nomeados por Brecht de “corpos estranhos”. Isto porque são trazidos à cena por instrumentos externos a ela – como o recurso à projeção e o microfone, ou a gravação para a voz em *off* –, sendo capazes de comentar o que está posto em cena ou trazer ao palco elementos externos, como a subjetividade monológica, na medida em que não apresentam uma continuidade, contribuindo, na verdade, para a problematização e ruptura da ação (BORNHEIM, 1992, p. 321). Tal ruptura ocorre porque representa “um elemento estático, como que à margem do fluxo da ação (ROSENFELD, 2008, p. 158).

⁴² Na peça há uma fala em *off* de Oswald que ilustra bem essa traição: “Se o lar de Tarsila vacila, a culpa é do angu da Pagu” (p. 58). Aracy Amaral (2010, p. 333) traz a informação de que pouco antes de falecer, Carlos Pinto Alves declarou que, nos fins de 1929, convidou Oswald e Tarsila para jantar, na ocasião em que Oswald deixou escrito em um guardanapo: “Se o lar de Tarsila/ vacila/ é pelo angú/ da Pagu”.

Dessa forma, a figura do espectador/leitor assume uma postura investigativa, de questionamento acerca do que se vê/lê. Com isso, Brecht acreditava no público também enquanto recurso, já que seria convidado, a partir de sua consciência crítica, a participar da ação, a romper com uma dramaturgia “fechada” na medida em que percebe e reflete sobre o que ocorre no palco, tomando posições, visto não estar inserido numa ilusão de realidade (BORNHEIM, 1992, p. 320).

Em *Tarsila*, o uso desses recursos apresenta duas funções: a quebra e a continuidade cênicas. Ao mesmo tempo em que permitem a ruptura, possibilitam que se dê a sequência cênica. Isso se explica porque essa ruptura pode levar a ações simultâneas, ou, ainda, a cenas que em nada dependem da linearidade temporal, uma vez que o tempo e o espaço podem ser relativizados, podendo a peça ser vista e entendida como a junção de várias unidades menores dentro de uma maior, como episódios dentro de um argumento. Por conseguinte, a *continuação da ação* parte do princípio de que as cenas valem por si mesmas, como se a peça fosse uma montagem de pequenas cenas, cada uma conservando certo grau de liberdade, não interessando uma total dependência em face da vinculação temática.

Na peça isso fica ainda mais claro no que tange ao recurso da música e da luz. Logo na rubrica inicial, temos a informação de que o cenário é único e polivalente, com as mudanças de cena marcadas pela luz e músicas de época, a exemplo de composições de Villa-Lobos, Sousa Lima e Satie. Neste sentido, a música e a luz, sobretudo o blecaute, permitem que as mudanças de cena se concretizem, fraturando a continuidade da ação. Na peça há um momento em que Oswald, Tarsila, Mário e Anita estão dialogando, Oswald corteja Tarsila argumentando as “afinidades eletivas” comuns aos dois, quando Mário fala da Cadillac azul de Oswald sugerindo que eles a apresentassem a Tarsila. Neste momento, diante da impossibilidade formal de se apresentar em cena a Cadillac em movimento, surge a necessidade da mudança de cena, que se dá após a utilização de música e do blecaute, para que surja o recurso da *voz-off*, sobre as imagens do grupo. Eis um exemplo:

MÁRIO – (*Levantando-se*) Por que não mostramos à dona Tarsila essa maravilha contemporânea?

TARSILA RI. SOBE MÚSICA DO INÍCIO DOS ANOS 20.
BLECAUTE. FOCO NAS FOTOS DO GRUPO DESSE PERÍODO.
E SOBRE ESSAS IMAGENS:
MÁRIO EM *OFF* – Na Cadillac mansa e glauca da ilusão/ Passa o
Oswald de Andrade/ mariscando gênios entre a multidão. (p.
19).⁴³

Outro exemplo da sonorização e iluminação, enquanto possibilidades de realização cênica, se dá quando há alusões às viagens de Tarsila e Oswald, em que citações explícitas a um poema abrem espaço ao lirismo interior:

OSWALD E TARSILA SE ABRAÇAM. LUZ CAI EM
RESISTÊNCIA. SOBE VALSA DO ADEÚS E O SOM DO APITO
DE UM NAVIO.
TARSILA EM *OFF* – O mar está lindo. Horas de ouro. Saudades
infindas.⁴⁴
VOZ DE OSWALD EM *OFF* – Eu fui o maior onanista de meu
tempo/ todas as mulheres dormiram em minha cama
principalmente cozinheira/ e cançonetista inglesa/ Hoje cresci/
as mulheres fugiram/ Mas tu vieste trazendo-me todas no teu
corpo (p. 25/6).⁴⁵

Essa ruptura e continuidade cênicas têm função estrutural em *Tarsila*, que, sendo uma peça em ato único, se constrói pela sequência de quadros. Além disso, a peça apresenta grandes saltos temporais, necessários e comuns a textos de temática histórico-biográfica, de modo que essa descontinuidade espaço-temporal possibilita a continuidade do enredo, contribuindo para o *distanciamento da ação*.

A peça de ato único é uma das formas analisadas por Szondi como tentativa de salvar o estilo dramático da problemática instaurada com a “crise”, principalmente porque as peças de um ato promovem “o momento da tensão fora da relação intersubjetiva” (SZONDI, 2001, p. 109), transferindo-o para o indivíduo e suas questões íntimas.

⁴³ Trecho do poema “A caçada”, presente no livro *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade.

⁴⁴ Em uma viagem à Europa, à bordo do Lutetia, navio de luxo em que costumava viajar, Tarsila, que se correspondia diariamente com Oswald, escreveu: “Embelezaste minha tristeza”, ao passo que Oswald respondeu: “Que carta tão longa em três palavras. No mesmo dia, ela disse: “O mar está lindo, hora de ouro, saudades infinitas”. (Cf. AMARAL, 2004b, p. 24).

⁴⁵ Extraído de “Propiciação”, poema que está no livro *Serafim Ponte Grande* (1933), romance de invenção de Oswald de Andrade.

Esta primeira incursão à análise-interpretação de *Tarsila* permitiu entender como à forma dramática uniram-se recursos estilísticos que possibilitaram uma nova concepção de linguagem, estrutura e técnica, mesclando ao enredo recursos audiovisuais que enriquecem o texto e ajudam a construir diversos níveis de significação imprescindíveis à tessitura dos signos teatrais. Observou-se, ainda, como estes recursos – voz em *off*, quebra dos limites entre passado e presente, utilização de telas, fotografias, músicas, trechos da poesia modernista – podem ser compreendidos como épicos-narrativos, ou ainda fugas para o lírico, entendidos como possibilidades de solução para a “crise do drama”, discutida por Szondi.

A relevância literária, histórica e cultural da obra de Maria Adelaide Amaral, bem como sua maneira singular de trabalhar a estética do gênero dramático, adequando, formalizando e trazendo à cena – ainda que apenas viva na imaginação do leitor – conteúdos biográficos, históricos e literários, essenciais para o entendimento de personalidades importantes da história nacional, além de fatos culturais e históricos do país, motivaram a realização deste estudo. Assim são os textos dramaturgicos de Amaral, textos que extrapolam o caráter puramente estético e contemplativo da obra de arte, caminhando para uma literatura capaz de transcender o campo do prazer artístico, aliando a este uma arte capaz de informar o espectador/leitor sobre os mais variados aspectos, seja através dos recursos audiovisuais, expressados nas rubricas, ou das contribuições referidas nas falas das personagens, proporcionando ao público a apresentação e corporificação da vida e obra de artistas consagrados, bem como dos acontecimentos históricos-culturais relevantes para a identidade nacional.

Pensando na peça que foi analisada, este aspecto ganha força, sobretudo, diante dos recursos extraverbais que encontramos no texto. Os recursos sonoros e pictóricos – ditos épicos-narrativos – apresentados pela dramaturga podem constituir excelentes maneiras de ler a peça sob uma perspectiva nova, interdisciplinar. Ora, conhecer o Expressionismo através da arte de Anita Malfatti, ou a inovação de um maestro como Villa Lobos escutando suas melodias ou ainda mergulhar na estética modernista através da biografia de um de seus marcos, a exemplo de Tarsila do Amaral, reconhecendo pelo seu trabalho, pelas suas telas, as diferentes fases de sua pintura, compreendendo o

caminho que percorreu a sua arte, até culminar numa arte moderna, com o seu *Abaporu* como ícone, parecem meios exemplares de se apresentar um conteúdo, de se construir um pensamento eficaz e encantador aos olhos e à mente tanto de professores quanto de alunos que encontram conhecimento, quando não através do palco, em forma de prosa, verso, música, fotografia e tela.

O caminho percorrido rumo a uma dramaturgia que conserva certo hibridismo devido às associações estilísticas com outros gêneros permitiu que Maria Adelaide Amaral desse continuidade a este trabalho na televisão. Na verdade, melhor seria dizer que a sua experiência profissional na televisão é que possibilitou essa hibridização, afinal os conhecimentos adquiridos na TV são utilizados de maneira funcional e estrutural em suas peças mediante o uso de recursos midiáticos.⁴⁶ Esse diálogo do palco com as telas será melhor estudado em nosso terceiro capítulo, quando procuraremos elucidar as questões que envolvem a adaptação de um texto dramático para a mídia televisiva. Estes são os nossos próximos caminhos.

⁴⁶ Segundo GOMES e ARAÚJO (2009), Maria Adelaide Amaral integra um grupo de dramaturgos que buscaram novos caminhos associados a outras mídias, de modo que esse novo ofício, aqui a televisão, influenciará o seu teatro. Amaral iniciou sua carreira na televisão em 1992, assinando co-autorias em telenovelas: *Meu bem, meu mal* (1990); *Deus nos acuda* (1992); *O mapa da mina* (1993); *Sonho meu* (1994) e *A próxima vítima* (1995). Já, a partir dos anos 2000, ela passa a assinar minisséries históricas, inaugurando com *A Muralha* (2000). Em seguida vieram: *Os Maias* (2001); *A casa das sete mulheres* (2003), *Um só coração* (2004), *JK* (2006) e *Queridos Amigos* (2008).

CAPÍTULO 03

AS LENTES DO DIÁLOGO: O “NÚCLEO MODERNISTA” SOB DOIS OLHARES DE MARIA ADELAIDE AMARAL

3.1 Entre mimese e diegese: o dramático e o épico na (tele)dramaturgia

Como vimos no primeiro capítulo, Platão e Aristóteles foram, na Antiguidade, os primeiros pensadores a desenvolver uma teoria sistemática sobre a poética dos gêneros, tomando por base suas características formais e conteudísticas, formulada a partir do entendimento de cada um sobre os conceitos de mimese e diegese. Se para Aristóteles narração é imitação, sendo a diegese, portanto, um tipo de mimese, para Platão estes conceitos são divergentes e fazem parte das três modalidades de narrativa defendida por ele, a saber: a narrativa simples, a imitativa e a mista, duplo de imitação e narração. Desta maneira,

Enquanto que o conceito aristotélico de mimese foi o grande responsável pelo desenvolvimento das teorias miméticas da narração que a descrevem como um processo de *showing*, cujo modelo é a visão (onde a noção de perspectiva desempenha um papel fundamental), Platão tornou-se a referência habitual para a concepção posterior (a chamada teoria diegética), que vê a narração como uma actividade fundamentalmente linguística, isto é, um processo de *telling* (BELLO, 2001, p. 39).

Entendemos, então, que os conceitos de mimese e diegese nortearam não somente a teoria dos gêneros literários, fundamentando também as teorias mimética e diegética da narrativa, apresentadas a partir de uma dicotomia entre narrar e mostrar – no caso, o par dicotômico discutido por Lukács como narrar e descrever –, orientada pela tensão entre o eixo da representação/*mimesis* e o da narração/*diegesis*, uma vez que as teorias miméticas associam a narração com a apresentação de um espetáculo, configurando-se, portanto em um mostrar/*showing*, quando, por outro lado, a narração, para as teorias diegéticas, trata-se de uma atividade verbal, um contar/*telling*.⁴⁷ Neste sentido, Marcel Vieira B. Silva, conclui que

As diferenças entre as teorias mimética e diegética da narrativa, residem na dicotomia entre a representação e a narração, a primeira relacionada ao mostrar (*showing*) e a segunda, ao contar (*telling*). Na questão da poética dos gêneros, e de seus traços estilísticos, estão colocadas as categorias que apontam para a constituição, na linguagem cinematográfica, de uma permanente hesitação entre o dramático e o épico, entre cena e sumário, entre mimese e diegese. Outra forma, então, de apresentar essa distinção é entre mostrar e contar uma história. [...] essa distinção diz respeito aos modos de envolvimento (*modes of engagement*) do espectador com a história (2007, p. 67).

Isto procura esclarecer a nossa concepção em torno dos conceitos de mimese e diegese, não restrita à noção aristotélica ou platônica, ambas ainda presas a questões estruturais da poética dos gêneros, mas tomadas numa acepção mais ampla e híbrida, tornando-se ponto de análise, inclusive, para o processo de adaptação, principalmente no que concerne aos pontos de vista, observando como, no caso do nosso estudo, a passagem do texto dramático para a minissérie televisiva sugere não mais uma tensão entre o épico e o dramático.

Como vimos nos capítulos anteriores, a associação do texto dramático ao épico se efetua na medida em que os recursos estilísticos, utilizados por Maria Adelaide Amaral em *Tarsila*, colocam o texto dentro de uma área de “crise” da forma dramática tradicional, marcando a tensão interna entre o narrar e o mostrar. Na minissérie, muito embora haja um personagem que introduz alguns

⁴⁷ Segundo David Bordwell (1985, *apud* SILVA, 2007, p. 64), “Diegetic theories conceive of narration as consisting either literally or analogically of verbal activity: a telling. This telling may be either oral or written. (...) Mimetic theories conceive of narration as the presentation of a spectacle: a showing”.

fatos históricos pelo recurso da *voz-off*, somada à presença da câmera que, como sabemos, também possui capacidade narrativa, não observamos uma tensão entre as duas concepções narrativas; há, ao contrário, uma unidade entre o universo narrativo e o performático, aqui entendida como confluência, adequação, já que, no produto televisivo, o ato de narrar aparece como suporte para o mostrar, sem, contudo, causar “incômodo”, devido mesmo às especificidades do meio televisual que permite colocar em cena, através do olhar da câmera e do recurso da montagem, tudo o que está sendo narrado pela *voz-off*, como na cena que representa a Revolução de 1932, quando temos uma concomitância narrativa, uma vez que, na medida em que escutamos a narração-*off* de Maria Laura, são mostrados, ao mesmo tempo, imagens que ilustram o que está sendo narrado. Ou seja, aquilo que na peça aparece como elemento “estranho” à dramaturgia “fechada”, isto é, os recursos épico-narrativos evocados para a solução da contradição temático-formal, neste outro meio, são antes, elementos estruturantes, em si não contraditórios àquelas potencialidades técnico-formais, tornando-se uma possibilidade de representação, uma vez que,

A adaptação é, potencialmente, a maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua. Ela pode ser um exemplo daquilo que Bakhtin chama “ver em excesso”, o processo de relativização recíproca e complementaridade de perspectivas pelo qual indivíduos e comunidades e, eu acrescentaria, mídias, aprendem uns com os outros. [...] A adaptação pode se tornar uma outra forma de ver, ouvir e pensar o romance [ou o texto dramático], mostrando aquilo que não pode ser representado a não ser *através do filme* [ou da televisão⁴⁸] (STAM, 2008, p. 468).

⁴⁸ Quando reproduzimos a citação de Robert Stam não estamos limitando as várias e variáveis possibilidades que a encenação pode trazer para o palco, inclusive, mostrando. A questão é que a nossa análise pauta-se no estudo do texto dramático em suas relações com a minissérie, daí não levarmos em consideração aspectos ligados à criatividade e à estética cênicas. Além disso, quando há algum tipo de consideração sobre esses aspectos, a hipótese evidenciada segue as sugestões cênicas sugeridas pela dramaturga, que opta, muitas vezes, por narrar, ao invés de mostrar. É exatamente esta constante que embasa o nosso estudo, daí afirmamos que a minissérie mostra aquilo que a peça apenas narra, e o uso do advérbio de exclusão aqui não se refere às potencialidades de encenação que o teatro possui, mas única e exclusivamente à hipótese elencada e analisada em nosso estudo, até porque, como afirma Raymond Williams: “Quando um dramaturgo escreve uma peça, ele não escreve uma história para que os outros a adaptem para a cena; ele escreve uma obra literária que, como tal, pode ser diretamente encenada” (2010, p. 216).

E é sobre essa “outra forma de ver, ouvir e pensar” que se dá o processo de adaptação televisiva que recria as cenas do “núcleo modernista”, presente no texto dramaturgico, sob um novo olhar, conseguindo mostrar o que aquele apenas narra, seja através do recurso da *voz-off*, seja através do diálogo das personagens, devido mesmo à potencialidade performática da televisão, incluindo-se aqui toda a sua gama de possibilidades estruturais atribuídas às técnicas de montagem, à mobilidade temporal e espacial e aos aparatos cênicos, que passam a atuar sobre o diálogo, tornado dramático.

Assim, a dupla definição da adaptação já discutida em nossa introdução, quer como processo, quer como produto, permite endereçar as várias dimensões que envolvem este fenômeno, contribuindo para a expansão do tradicional foco dos estudos – ligados quase sempre à especificidade dos meios ou a comparações individuais – ao considerar as relações entre os modos de envolvimento (*modes of engagement*), possibilitando entender como as adaptações permitem aos envolvidos narrar, mostrar ou interagir com histórias, tendo em vista que, conforme Linda Hutcheon (2006), à sua maneira, cada um desses modos são “imersivos”, envolventes, ligados, portanto, à capacidade de percepção do leitor, espectador ou jogador.

O modo de narrar histórias, por exemplo, envolve o leitor através da imaginação de um mundo ficcional, como ocorre em um romance; já o modo de mostrar histórias deixa o espectador imerso através da percepção auditiva e visual, tal como ocorre em uma peça ou um filme; e o modo de interagir com histórias, o modo participativo, a exemplo do que ocorre com os *videogames*, envolve o jogador, física e cinestesticamente, sendo, portanto, o único dito interativo. Este último modo não será discutido nesse estudo, tendo em vista o trabalho residir apenas na hibridização estilística entre narrar e mostrar.

Ao falar dos modos de narrar e mostrar, Hutcheon esclarece que na narrativa literária o leitor tem autonomia quanto ao ato de sua leitura. Contudo, se houver mudança no modo de envolvimento, como uma adaptação de um romance para o teatro, cinema ou TV, saindo do âmbito narrativo para o performático, o espectador perde tal autonomia, uma vez que “estamos presos em uma história implacável conduzida para frente”. Assim, essa mudança de

modo, do narrar para o mostrar, possibilita que “passemos da imaginação para o reino da percepção direta” (HUTCHEON, 2006, p. 23).⁴⁹

Entendemos, então que “narrar uma história com palavras, quer oralmente ou no papel, nunca será o mesmo que mostrar visual ou sonoramente, em qualquer dos meios audiovisuais disponíveis” (HUTCHEON, 2006, p. 23)⁵⁰, já que a linguagem verbal não é o único meio de expressar significados ou de relatar histórias, visto que, cada modo, assim como cada meio, possui sua própria especificidade e essência:

Representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” sonoros para as emoções das personagens, e, por sua vez, provoca reações afetivas no público; o som, em geral, pode melhorar, reforçar, ou mesmo contradizer aspectos visuais ou verbais. Por outro lado, contudo, uma dramatização encenada não pode se aproximar do complicado jogo verbal de uma poesia narrada ou da interligação descritiva, narrativa e explicativa, tão facilmente realizada numa narrativa em prosa (HUTCHEON, 2006, p. 23).⁵¹

Independente, pois, das especificidades de cada meio de expressão – romance, filme, peça, conto, telenovela, minissérie –, em todos encontramos um ponto em comum: o ato de narrar, de maneira que no discurso narrativo pode-se descrever o mundo construído pela narração sem levar em consideração se o que se usa são palavras ou imagens:

Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto (XAVIER *in* PELLEGRINI, 2003, p. 64).

Isto porque, a narrativa, afirma Seymour Chatman, existe independentemente do seu meio, pois é um tipo de organização textual que precisa ser atualizado, seja em palavras escritas, seja em contos, romances,

⁴⁹ Conforme, o original em inglês, respectivamente: “we are caught in an unrelenting forward-driving”; “we have moved from the imagination to the realm of direct perception story”.

⁵⁰ No original: “Telling a story in words, either orally or on paper, is never the same as showing it visually and aurally in any of the many performance media available”.

⁵¹ Idem: “Visual and gestural representation are rich in complex associations; music offers aural “equivalents” characters’ emotions and, in turn, provokes affective responses in the audience; sound, in general, can enhance, reinforce, or even contradict the visual and verbal aspects. On the other hand, however, a shown dramatization cannot approximate the complicated verbal play of told poetry or the interlinking of description, narration, and explanation that is so easy for prose narrative to accomplish”.

peças, filmes, desenhos, histórias em quadrinhos, passos de dança, *ballet*, mímica ou mesmo na música (1980, p. 121-2). Esta concepção traduz, inclusive, a ideia própria da adaptação não apenas como interpretação criativa ou criação interpretativa, capaz de reformular histórias em diferentes concepções estilísticas, mas também no sentido de que fala Robert Stam, de preservação, impedindo que as histórias “morram” no esquecimento.

Retornando às questões concernentes à dialética entre mimese e diegese, a diferenciação entre narração sumária e apresentação cênica faz-se imprescindível. Ismail Xavier (2003) esclarece que a narração sumária se estabelece quando há uma contração no tempo, interessando apenas a informação sobre o acontecido, sem pormenores. Já, na cena, há a apresentação de um fato colocado de forma detalhada, com unidade de espaço e continuidade de tempo. Norman Friedman ([1967] 2005), ao analisar o ponto de vista na ficção, faz comentários também sobre a diferenciação entre sumário e cena, uma vez que sua discussão reside também na distinção entre “contar”⁵² e “mostrar”. Conforme o autor,

O sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo, tão-somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena ([1967], 2005, p. 08).

A distinção entre contar (*tell*) e mostrar (*show*), no âmbito do texto literário, segue esse mesmo raciocínio, pois, o mostrar, ao contrário do contar, não é literal, mas se efetua nas palavras que permitem produzir o “ver”, de maneira que, ainda que não tão palpável, como no teatro ou no cinema, a cena no romance se concretiza na imaginação do leitor, configurando-se como um “mostrar”. O teatro e o cinema, por sua vez, possuem recursos que possibilitam também o contar, além do mostrar, como a função do narrador cinematográfico⁵³ e a

⁵² Optamos por utilizar, em nossa terminologia, narrar em oposição ao mostrar. Todavia, alguns autores citados neste trabalho, como Norman Friedman e Ismail Xavier, partilham da distinção entre contar e mostrar.

⁵³ Sobre essa terminologia falaremos adiante.

montagem, no cinema e na televisão, por exemplo, e a utilização de recursos audiovisuais, no teatro. No caso do cinema e da TV, a câmera

[...] tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme (XAVIER *in* PELLEGRINI, 2003, p. 74).

No âmbito desta discussão, surge novamente a oposição entre o modo épico de representação, com os fatos sendo expostos por um narrador, sem maiores detalhes, em um curto período de tempo, sumariados, portanto; e o modo dramático, no qual somos colocados, aparentemente sem mediações, diante da cena. Xavier afirma que embora nosso primeiro olhar identifique a literatura com o épico e, de outro lado, o teatro e o cinema, com o dramático, não podemos esquecer que no teatro também temos narração, fato inclusive que já mencionamos aqui, uma vez que a peça elencada para estudo partilha deste recurso. Da mesma maneira, o cinema também pode usufruir deste modo épico, através da montagem, que tanto justapõe fragmentos de cenas como insere textos nos fluxos das imagens, conseguindo “resumir” os fatos.

Assim, na dialética entre sumário e cena, a diferenciação do ponto de vista torna-se determinante. Na cena, há a predominância do evento, não a atitude discursiva do narrador, potencializando-se, assim, o ponto de vista do espectador. De outro modo, no sumário o dominante é o tom do narrador. Dessa maneira, Marcel Vieira B. Silva esclarece que, enquanto técnicas de narração, modos narrativos, portanto, o sumário e a cena são representantes de uma relação maior, a diegese e a mimese, principalmente porque, como sublinha Todorov, estes dois modos correspondem, em um nível mais concreto, às noções do discurso e da história (Cf. SILVA, 2007, p. 69-70).

Sobre essas delimitações, Chatman (1978) divide a estrutura narrativa em dois planos: o do conteúdo, chamado história (*story*) e o da expressão, chamado discurso (*discourse*). A história diz respeito às ações, aos acontecimentos, denominado por ele, de existentes; o discurso refere-se aos meios pelos quais o conteúdo é comunicado. Em outras palavras, a história é o

que se descreve em uma narrativa e o discurso é como isto é descrito⁵⁴: “a história é o que uma narrativa descreve, o discurso, como” (CHATMAN, 1978, p. 19)⁵⁵.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2009), ao falar da transcodificação da diegese de um texto narrativo para uma arte performática, como o cinema, a televisão ou o teatro, chama a atenção para o fato de que tal transcodificação, seja ela inter ou intrasemiótica, sempre alterará a diegese, visto a substância do conteúdo se manifestar enquanto forma. Essa problemática forma *versus* substância de expressão, assim como a categorização dos termos elencados por Todorov e Chatman, trazem à tona a antiga dicotomia da mimese e diegese platônica, implicada na dialética entre narrar e mostrar, já que põe em questão a maneira como o conteúdo é apresentado ao público: se direta ou indiretamente, já que “na medida em que há um narrar, existirá um narrador, uma voz narrando” (CHATMAN, 1978, p. 146).⁵⁶

Como o nosso estudo está pautado na análise-interpretação dessas duas instâncias narrativas, a leitura da minissérie será construída comparativamente à peça, sem, entretanto, conceber critérios valorativos quase sempre determinados na contemplação de fidelidade; de outro modo, o intuito será observar o diálogo existente entre os dois objetos, enfatizando a liberdade de interpretação criativa e criação interpretativa do produto adaptado, respeitando as especificidades de cada meio e a pluralidade de resultados comum ao fenômeno da adaptação. Assim, as duas formas de apresentar uma história, seja narrando, seja mostrando, estão diretamente ligadas às vozes e, por

⁵⁴ Sobre essa categorização, é possível encontrar outras terminologias. Os formalistas russos, por exemplo, distinguiram as técnicas discursivas do texto narrativo em fábula e intriga. Esta indicando a apresentação dos acontecimentos segundo esquemas de construção estética, e aquela, sendo os acontecimentos representados nas suas relações internas, cronológicas e de causalidade. Seguindo essa modalidade, surge a oposição entre *story* e *plot*, defendida por E. M. Foster. Gérard Genette, por sua vez, fez uma diferenciação equivalente entre *récit* e discurso, primeiramente, e depois, entre história ou diegese, que é o significado ou conteúdo narrativo, e a narrativa propriamente dita, que corresponde ao significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si mesmo, além da narração, o ato narrativo produtor. Já Tzvetan Todorov diferenciou a história, compreendida como realidade evocada, como as personagens e os acontecimentos apresentados, que poderia, inclusive, ser transmitida por outras formas de linguagem, como a filmica – daí, então a compreensão e defesa das categorias homônimas de Chatman –, e o discurso, correspondente ao modo como o narrador que relata a história dá a conhecer ao leitor tais acontecimentos. Vítor Manuel de Aguiar e Silva concorda com o modelo binário de Todorov e Chatman, mas efetua uma mudança terminológica, alterando para diegese o que os autores chamam de história (Cf. SILVA, 2009, p. 711, 712, 715).

⁵⁵ No original em inglês: “the story is the what in a narrative that is depicted, discourse the how”.

⁵⁶ Idem: “Insofar as there is telling, there must be a teller, a narrating voice”.

consequente, aos olhares presentes nas diferentes obras artísticas. Para isso, a análise dos pontos de vista pertencentes a cada obra se faz necessária por permitir uma melhor compreensão acerca da construção da cena a partir do delineamento do olhar, como pontua Ismail Xavier:

Essa questão do “foco” do qual emana a “voz narrativa” envolve uma descrição de formas e procedimentos que, até um certo patamar de observação, mobiliza noções comuns à literatura, ao teatro, ao cinema. Em face de todos, trata-se de examinar a partir de que perspectiva uma história é contada, um drama é concebido, personagens são desenhadas em menor ou maior detalhe, permanecendo mais misteriosas ou mais transparentes para quem acompanha o relato (*in* PELLEGRINI, 2003, p. 67).

3.2 Breve explicação sobre a problemática do ponto de vista

A questão do ponto de vista perpassa pela questão do narrador. E, para Chatman, a distinção básica entre ponto de vista e voz narrativa é que esta se refere ao discurso ou aos outros meios evidentes através dos quais os eventos e os existentes são comunicados ao público, e aquele diz respeito ao lugar físico, situação ideológica ou prática de orientação de vida com os quais os eventos narrativos relacionam-se, ou seja, é o lugar do qual alguma coisa é vista, a postura ou atitude mental do observador. O ponto de vista, então, está ligado não à forma de expressão, mas à perspectiva da qual a forma de expressão será realizada. Perspectiva e expressão não precisam, dadas as muitas combinações possíveis, ser apresentadas na mesma pessoa⁵⁷. Neste sentido, parece

⁵⁷ “Thus the crucial difference between “point of view” and narrative voice: point of view is the physical place or ideological situation or practical life-orientation to which narrative events stand in relation. Voice, on the contrary, refers to the speech or other overt means through which events and existents are communicated to the audience. Point of view does *not* mean expression; it only means the perspective in terms of which the expression is made. The perspective and the expression need not be lodged in the same person. Many combinations are possible” (CHATMAN, 1978, p. 153). Chatman (1993, p. 139) fala que a imprecisão e complexidade do termo ponto de vista existe porque o lugar de observação pode ser a mente humana com todas as implicações abstratas que podem associar-se a ela, já que podemos ver não apenas coisas táteis, concretas, mas memórias, ideias abstratas, relacionamentos, entre outros. Em outra discussão, o mesmo autor (CHATMAN, 1978, p. 151-2) irá apresentar três sentidos para o ponto de vista: um primeiro “literal”, configurado através dos olhos de alguém (percepção); um segundo “figurativo” através da visão de mundo de alguém (ideologia) e um terceiro, “transferido”, a partir do olhar mediado pelo interesse de alguém.

imprescindível reconhecer e aplicar diferentes termos para agentes narrativos diferentes, já que

A questão é se o mesmo nome (se ponto de vista, ou perspectiva, ou visão, ou focalização) deve abranger os atos mentais dos diferentes agentes narrativos. Eu acredito que não, já que os comportamentos mentais distintos, posições, atitudes e interesses dos narradores e personagens exigem termos separados (CHATMAN, 1993, p. 141).⁵⁸

Maria Lúcia Dal Farra (1978) explica que a problemática do ponto de vista está centrada na confusão em considerar que a voz que detém a narração pertence ao autor, quando, na verdade, ela emana de um ser ficcional, criado por ele e sob o qual o autor pode metaforsear-se, para “proceder à instauração do universo que tem a vista” (p. 19). Assim, o nome preso à capa do livro não se associa à face dentro da ficção narrativa, pois, o seu olhar está encoberto por uma outra perspectiva criada por ele: a do narrador. Nesta mesma linha de pensamento, Chatman diferencia as vozes narrativas, denominando narrador (*narrator*) o elo mediador da narrativa. Ao diferenciar narrador de autor, Chatman propõe duas classificações para o autor: o autor real (*real author*) e o autor implícito (*implied author*). Aquele determina este que nomeia o narrador, cabendo ao autor implícito a responsabilidade da narrativa. Ou seja, há um autor real, por trás da obra, que cria um autor implícito que, por sua vez, cria um narrador responsável por narrar os eventos da história. Assim, o autor implícito pode ser

(...) reconstruído pelo leitor a partir da narrativa. Ele não é o narrador, mas sim o princípio de que o inventou, juntamente com tudo o mais na narrativa que, guardada as regras deste caminho particular, possibilita que coisas aconteçam com esses personagens, com essas palavras ou essas imagens. Ao contrário do narrador, o autor implícito não nos diz nada. Ou melhor, ele não tem voz, nem meios diretos de se comunicar. Ele nos instrui, silenciosamente, através de uma concepção total, com todas as vozes, por todos os meios escolhidos para nos deixar aprender. Podemos compreender a noção de autor implícito mais claramente, comparando diferentes narrativas escritas pelo

⁵⁸ No original, em inglês: “The question is whether the same name (whether point of view, or perspective, or vision, or focalization) should cover the mental acts of different narrative agents. I believe that it should not, that the separate mental behaviors, stances, attitudes, and interests of narrators and characters require separate terms”.

mesmo autor real, que, porém, pressupõe diferentes autores implícitos (CHATMAN, 1978, p. 148).⁵⁹

Assim, o autor implícito é um “inventor silencioso”, como a ele já se referiu Bello (2001), em oposição ao narrador, a instância discursiva que fala dentro da obra. Bello (2001) chama a atenção para o uso da palavra “reconstrução” por Chatman, o que importa na autonomia que o autor real possui em relação a ele mesmo como autor implícito, já que este é construído por aquele. Assim, temos duas formas de existência, a primeira já citada e uma segunda, equivalente à reconstrução efetuada pelo leitor, não se tratando de uma mera imagem que pode ser definida ou definitiva do autor real, mas de uma nova e permanente construção, efetivada durante a criação. Devido a isso, um mesmo autor real pode criar diferentes, e até antagônicos, autores implícitos em diversas obras literárias ou fílmicas. Por esta razão, a autora afirma que

Falar de narrador implica, pois, uma consciência clara em relação àquela entidade que lhe é próxima, embora distinta, que é o autor propriamente dito, o chamado *autor empírico*. Alguns autores propõem ainda o estabelecimento de outro tipo de distinção, que considera a diferença entre o *autor real* (ou empírico) e a entidade a que, na linha de W.C. Booth e G. Genette, chamam *autor implícito* ou *autor implicado* – aquele agente inerente a qualquer ficção narrativa, criação do autor real, que consiste na fonte da invenção da obra, no “princípio de invenção no texto”. O autor implícito é, como sublinha Chatman, um inventor silencioso, por oposição à instância discursiva que fala, que é o narrador (sendo este segundo apenas um dos elementos criados pelo primeiro). No fundo, o conceito de autor implícito coincide com a imagem de “autor” que o receptor da obra (re)constrói à medida que a recebe (BELLO, 2001, p. 64).

Sobre esta questão, Vítor Manoel de Aguiar e Silva afirma que na análise da problemática do emissor na comunicação literária, o narrador não se identifica necessariamente com o autor textual (implícito) ou empírico (real), este tipo de identificação seria incorrer num tipo de biografismo ingênuo e

⁵⁹ Original em inglês: “(...) reconstructed by the reader from the narrative. He is not the narrator, but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative, that stacked the cards in this particular way, had these things happen to these characters, in these words or images. Unlike the narrator, the implied author can tell us nothing. He, or better, it has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn. We can grasp the notion of implied author most clearly by comparing different narratives written by the same real author but presupposing different implied authors”.

preconcebido, já que o narrador “representa enquanto instância autonomizada que produz intratextualmente o discurso narrativo, uma construção, uma criatura fictícia do autor textual, constituindo este último, por sua vez, uma construção do autor empírico” (2009, p. 695). Nessa distinção entre autor real e autor implícito, Dal Farra é ainda mais esclarecedora

Mas esse autor que, imperceptivelmente, toma partido e talha a compleição do mundo, não é, em absoluto, o ser de carne e osso que habita o seu tempo e toma seu lugar à mesa. Quando ele escreve, não cria somente um *man in general* ideal e impessoal, mas cria juntamente com sua obra uma versão implícita de si mesmo: o seu “autor implícito”. Esse “eu” raramente ou nunca é idêntico à imagem do narrador, porque assegura a função crítica através da distância que mantém em relação a este. Caleidoscópio formado pelo mesmo número de elementos constitutivos, o autor reflete uma imagem específica em cada trabalho que assina (1978, p. 20-1)

Neste sentido, trazendo esta discussão para o nosso estudo, não se pode confundir, Maria Adelaide Amaral, a figura de carne e osso, com os autores-implícitos criados por ela, muito menos com as vozes narrativas presentes nas suas obras. Assim, na peça, a face narrativa de Tarsila, em *voz-off*, assume-se enquanto narradora; a minissérie possui duas faces narrativas, a do narrador cinemático, que é o olhar guiado pela câmera, e a do apresentador (*presenter*), ou melhor, apresentadora, Maria Laura. As duas últimas terminologias são defendidas por Chatman (1993), ao problematizar o ponto de vista no âmbito da narrativa fílmica. Analisando a questão da enunciação narrativa no filme, Chatman diferencia o narrador da instância fílmica, definido por ele como cinemático, do autor cinemático implícito, seguindo a mesma linha de distinção discutida anteriormente, isto é, enfatizando “a diferença entre narra-ção e narrad-or”.⁶⁰

⁶⁰ Em inglês: “[...] the difference between ‘-tion’ and ‘-er’”. (CHATMAN, 1993, p. 130). Chatman constrói sua teoria por analogia à de David Bordwell, uma vez que, segundo o autor, ambos acreditam que filmes pertencem à narratologia de maneira geral e que, portanto, podem ser narrados por uma voz que, necessariamente, não precisa ser humana. Entretanto, os dois teóricos divergem porque Bordwell confere ao filme a concepção da narração e não do narrador, uma vez que, para ele, o narrador e a narrativa fílmica dependem da atividade do espectador, rejeitando a existência do narrador cinemático, atendo-se apenas ao processo de narração e enaltecendo o agente da percepção em detrimento ao da narração, opondo-se, assim, à teoria de Chatman, segundo a qual, a opinião de Sarah Kozloff consegue resumir muito bem: “Because narrative films are narrative, someone must be narrating”, e, de acordo com Chatman (1993, p. 133), “if not necessarily someone, at least something”.

Na teoria de Chatman, o narrador comunica tudo aquilo que o autor implícito fornece, porque sem o autor implícito seria inútil falar de “conhecimento”, mesmo se se saísse do âmbito do narrador para o da narração. Isto porque a questão não está no conhecer, mas em como as informações – de que tipo e em que quantidade – são fornecidas, pelo autor implícito ao narrador cinemático, para serem apresentadas, uma vez que o “conhecimento” restringe-se ao criador do discurso e da história (o autor implícito), portanto, cabendo ao narrador cinemático a sua transmissão, como explica o autor:

Em suma, no cinema como na literatura, o autor implícito é o agente intrínseco à história, cuja responsabilidade é a concepção global - incluindo a decisão de comunicá-la através de um ou mais narradores. Narradores cinemáticos são agentes transmissores de narrativas, e não seus criadores (1993, p. 132).⁶¹

Desta forma, os filmes e, também, os livros, para Chatman, são sempre apresentados por um ou mais narradores. O narrador é um componente do discurso, responsável por apresentar a história (*presenter of the story*), diferente do autor implícito, o inventor da história e do discurso. No entanto, diante da existência de filmes que além de mostrar, narram – caso da minissérie em pauta –, o narrador não pode ser confundido com o narrador cinemático. Isso porque Chatman afirma que o narrador cinemático é responsável por mostrar tudo e, muito embora, possa, algumas vezes, ser substituído por vozes que narram, *on* ou *off*, da tela, não se trata de um ser ou voz humana, não se identificando, portanto, com o narrador *voice-over*, entendido como um componente da narrativa visual, parte do narrador cinemático, responsável por contribuir, em momentos da narrativa, informando cada detalhe da representação semiótica (1993, p. 134).

A câmera narra mostrando, já que o objetivo do enquadramento é contar algo. Diferente do teatro dramático tradicional, que tem sua ação ancorada no diálogo – visto que, como afirma Renata Pallotini (2005, p. 41), falar é “fazer, portanto, agir. Falar dramaticamente (dialogar modificando) é, sem dúvida, agir dramaticamente” Neste caso, a ação do personagem, o que ela faz, é a melhor

⁶¹ No original: “In short, in cinema as in literature, the implied author is the agent intrinsic to the story whose responsibility is the overall design – including the decision to communicate it through one or more narrators. Cinematic narrators are transmitting agents of narratives, not their creators”.

maneira de contar os acontecimentos. Todavia, a televisão não é drama puro e muito embora os seus variados formatos tenham o diálogo como meio de expressão dominante, existe, para além disso e separado, “acima e abaixo”, a câmara (Cf. PALLOTTINI, 1998, p. 175).

3.3 O “núcleo modernista” em foco

No dia 06 de Janeiro de 2004, a Rede Globo colocava no ar a minissérie que contava a história de Yolanda Penteado e que tinha a cidade de São Paulo como mote. Ambientada entre os anos 1920 e 1950, a trama abarca o período em que a cidade se torna grande pólo econômico e cultural do país. Assim, através da minissérie e de seus personagens-chave, os autores, Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira,⁶² contariam parte da vida política, social e, sobretudo, cultural da cidade paulistana. Acontecimentos históricos e culturais relevantes à memória nacional foram pontos abordados, tais como a Semana de Arte Moderna, em 1922, a Revolução de 1924, a crise econômica de 1929, a Revolução de 1932, a Era Vargas e os ecos do nazismo e do fascismo, num enredo que mesclava ficção e realidade.

Herdeira da aristocracia cafeeira paulista, Yolanda Penteado, vivida pela atriz Ana Paula Arósio, foi inspirada na personalidade homônima real. Uma mulher pertencente à elite tradicional paulistana, amante das artes, sobrinha de Olívia Guedes Penteado, matrona da arte brasileira, parecia aos autores a inspiração perfeita para a protagonista da série. Ainda mais porque ela fora responsável, junto com o marido Francisco (Ciccilo) Matarazzo Sobrinho, pela fundação do Museu de Arte Moderna e pela Segunda Bienal de Artes.

O enredo, de forte cunho melodramático, gira em torno da impossibilidade de concretização amorosa de Yolanda, que se apaixona por Martim Paes de Almeida (Erik Marmo), jovem pobre, aspirante a médico e simpatizante das ideias de esquerda, um tipo que uma família da tradicional oligarquia rural jamais desejaria ter como membro. Entre encontros e

⁶² Os motivos que levaram a dramaturga a convidar Alcides Nogueira para essa parceria, além da amizade querida, era o fato dele pertencer a uma família “quatrocentona” e já ter escrito uma peça sobre a Revolução de 32, *Paris-Belfort*, e outra sobre a Semana de Arte Moderna, *Tietê, Tietê*, o que lhe concedia um bom laboratório.

desencontros, a trama se desenrola e Yolanda é forçada a se casar com seu primo Fernão (Herson Capri) até descobrir que foi traída, quando se separa e se casa novamente, desta vez por vontade própria, com Ciccilo Matarazzo (Edson Celulari) – personagem também inspirado na figura homônima e real –, cuja família era proprietária do maior parque industrial de São Paulo. Enquanto isso, Martim torna-se médico e também constitui família. Assim, como se pode esperar de um enredo melodramático, os amantes só ficarão juntos no último capítulo.

Para contar a história de Yolanda e de São Paulo, foram criados núcleos puramente ficcionais, como é o caso daquele em que encontramos o latifundiário agrário Coronel Totonho Sousa Borba (Tarcísio Meira), retrato do conservadorismo e autoritarismo intransigente dos proprietários rurais, que, viúvo, cria sozinho seus filhos: Rodolfo (Marcello Antony), Bernardo (Daniel de Oliveira), Maria Luisa (Letícia Sabatella), João Cândido (Igor Adamovich/Max Fercondini) e Maria Laura (Maria Eduarda Manga/Júlia Feldens), tendo a última um papel representativo na minissérie por narrar, através do recurso da *voz-off*, alguns dos acontecimentos, quase sempre de cunho histórico. Dentre esses núcleos ficcionais, estão também os imigrantes de várias nacionalidades cuja presença permitia que a pluralidade de São Paulo fosse desenhada a partir dos mais diversos acentos linguísticos, traços físicos e costumes culturais, de modo a apresentar aos telespectadores como se deu a formação da identidade paulistana.⁶³

Essa pluralidade étnico-cultural⁶⁴ se une, em *Um só coração*, aos núcleos que tinham por inspiração personalidades históricas, como a família Penteado, com Selma Egrei no papel de Olívia Penteado, como os modernistas, Anita Malfatti (Betty Gofman), Oswald de Andrade (José Rubens Chachá), Mário de

⁶³ Só para citar alguns exemplos, temos: os italianos, representados pelo pintor Madiano (Ângelo Antônio) e Ciccilo Matarazzo; os portugueses, com Avelino (Paulo Goulart) e sua família; os libaneses, com Samir (Leopoldo Pacheco) e sua mãe Sálua (Ana Lúcia Torre); os alemães, com a família de Ana Schimit (Maria Fernanda Cândido); os judeus, com David (Carlos Vereza) e Lídia (Helena Ranaldi); os espanhóis, com Soledad (Daniela Escobar), amante de Ciccilo, e os japoneses, representados pela família Fujihara. Há, também, os migrantes nordestinos, que devido à facilidade de acesso pela rodovia Rio-Bahia, supriam a falta de mão-de-obra nas fábricas e na construção civil, deixada pelos imigrantes. Aqui merece destaque Dira Paes, no papel de Magnólia.

⁶⁴ Tal pluralidade motivou o título da minissérie, cujas opções passaram por “São Paulo de todos nós”, “O Salão e a Selva”, “Terra prometida”, até a decisão final sugerida por um verso de Paulo Bomfim, “Um só coração”, que parecia mesmo perfeito para retratar uma “cidade para onde confluíam tantas pessoas de origens e etnias diversas, mas movidas pela mesma vontade de vencer (DWEK, 2005, p. 255).

Andrade (Pascoal da Conceição), Menotti Del Picchia (Ranieri Gonzáles) e Tarsila do Amaral (Eliane Giardini); bem como, algumas personalidades isoladas, como Pagu (Miriam Freeland), Santos Dumont (Cássio Scapin), Assis Chateaubriand (Antonio Calloni), Senador Freitas Valle (Pedro Paulo Rangel), Paulo Prado (Tato Gabus) e Heitor Villa-Lobos (Marcelo Torre).

O nosso interesse, como já foi mencionado, recai sobre o núcleo modernista, de maneira que essas breves informações sobre a minissérie servirão apenas para melhor contextualizar o nosso estudo. A partir de agora, procuraremos entender como se dá, mediante algumas categorias analíticas, o processo de adaptação, pautado no diálogo, de *Tarsila* para o “recorte modernista” presente em *Um só coração*. No segundo capítulo desta dissertação, realizamos uma análise-interpretação da peça, de modo que agora as referências a ela estarão ligadas ao processo de sua adaptação para a televisão. Sendo assim, neste primeiro momento, a nossa abordagem estará pautada, pois, nas passagens anteriormente examinadas, no intuito de entender como a dialética entre os modos narrativos, fator determinante da forma na peça, acaba por se resolver na construção das cenas pela minissérie.

É importante dizer que quando afirmamos que não há na minissérie a tensão entre mimese e diegese verificável na peça, não estamos negando a tensão própria das artes audiovisuais, como o cinema ou a televisão, sempre em constante hesitação entre estes modos narrativos, uma vez que são produtos que mostram ao mesmo tempo em que narram, basta apenas lembrar da capacidade narrativa inerente à câmera. Quando nos referimos ao fim da tensão na série, ao contrário do que se tem na tessitura da peça, estamos direcionando o nosso olhar para as peculiaridades técnicas e estéticas pertencente a cada meio, sobretudo porque os dois objetos partilham da mesma experiência de arte enquanto espetáculo, dado mesmo seu caráter performático, associando-se, pois, a uma ideia de *showing*. A questão é que, no caso específico de nossa análise, a televisão pode transformar em cena passagens que no texto dramático são transmitidas pelo ato de narrar (*telling*). São essas diferenças que procuraremos elucidar.

Um só coração se inicia com imagens da cidade de São Paulo que aparecem ritmadas pelo batimento de um coração. Sobre as imagens não há música, escutamos um som de batidas cardíacas na mesma frequência em que

se dá a narração, em voz-*off*, de Maria Laura, de modo que imagens, narrativa e som aparecem unidos em um único ritmo, acelerado aos poucos pela narração. O interessante é que enquanto o recurso sonoro ganha aceleração, o visual sugere uma desaceleração, uma vez que há, em termos cronológicos, um retrocesso temporal, já que as imagens iniciais da cidade parecem ser da década de 1950 até chegarem à São Paulo da década de 1920. Isso é sugerido pelos prédios das imagens iniciais mais de acordo com uma arquitetura moderna, contrastando com a arquitetura *décor* e eclética, comum à década de 1920,⁶⁵ além das imagens dos carros com notórias mudanças. Dessa maneira, Maria Laura, já adulta, parece situar, através do seu ponto de vista, o tempo-espaço de onde fala, já que quando a minissérie inicia ela ainda é uma criança:

São Paulo! Onde eu nasci. Meu nome é Maria Laura, e na minha infância, década de 1920, São Paulo era uma cidade provinciana, ainda atônita com o rápido crescimento. Diariamente, os trens despejavam um enorme contingente de estrangeiros e brasileiros que vinham em busca de uma vida melhor. Naquela época, a cidade já se compunha de um pequeno e seletivo grupo de famílias abastadas e uma grande massa de pessoas necessitadas. Enquanto uns sofriam e outros eram perseguidos, ainda outros brincavam de caça à raposa, sem raposa. Eram dois mundos distintos e separados, que tinham apenas em comum o fato de habitarem a mesma cidade (CENA I, DVD).⁶⁶

Na medida em que a narrativa vai chegando ao fim, vê-se a imagem congelada de uma bela fazenda, ainda em preto e branco, remetendo a uma imagem do passado. A narração-*off* termina, a música aparece e a imagem ganha movimento e cor: personagens a cavalo brincam de “caça à raposa, sem raposa”. Na tomada, a câmera privilegia uma jovem montada em um cavalo branco. Trata-se de Yolanda Penteado, protagonista da série. E assim começa a história...

⁶⁵ As edificações apresentam uma leveza estrutural, característica da arquitetura moderna, com pilares em concreto armado delgados, além de um maior número de pavimentos e vigas recuadas em relação ao fechamento externo da edificação, que é realizada com caixilhos em aço galvanizado que suportam grandes peças em vidro, protegidas por brises verticais. Enquanto a arquitetura *décor* e eclética apresenta maior robustez estrutural, com adornos característicos de cada estilo presentes nas fachadas das edificações, como a adoção de frisos (rebaixos na argamassa) horizontais e verticais; esquadrias com detalhes decorativos ou molduras em alto relevo; elementos da arquitetura clássica como o frontão e os capitéis de coluna grega; e elaborado trabalho em ferro que adornava os balcões e o mobiliário urbano da arquitetura pública, como os postes de iluminação, por exemplo. (Cf. CURTIS, William J. R. *Arquitetura moderna desde 1900*. Trad. Alexandre Salvaterra. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008).

⁶⁶ Os textos são transcrições livres das falas dos personagens, conforme as cenas destacadas para análise. Doravante, indicaremos a posição das cenas no DVD, em anexo.

Importa ressaltar que a câmera, o narrador cinemático na terminologia de Chatman, na medida em que privilegia o olhar para Yolanda e os outros personagens pertencentes à burguesia cafeeira, não hesita em mostrar também, em paralelo, os trabalhadores rurais no ato da labuta com a terra. A escolha pelo uso dos cavalos torna ainda mais visível as disparidades de classe, tendo em vista a oposição desses animais, sobretudo, na tomada em que Yolanda e Elisa, saltam, com os cavalos, sobre as cestas onde os trabalhadores colocam os alimentos colhidos na lavoura. Esse conflito de classe, caracterizador da formação da cidade, é posto em evidência nos dois âmbitos narrativos (*showing* e *telling*), seja nas imagens referidas, seja na fala de Maria Laura, citada acima, quando aponta para a desigualdade social e econômica da São Paulo da década de 1920.

O coração é recorrente também na abertura da série. Sob uma adaptação da *Sinfonia nº 5*, de Tchaikovsky, *Ária paulistana*, com letra de Aldir Blanc, sucedem-se imagens da São Paulo da década de 1920, com seus ilustres casarões. As imagens da cidade recebem uma “chuva” de fotos ilustradas por famílias. A cor das imagens urbanas é sempre em tom sépia, talvez para remeter ao passado, sem contrastar com o preto e branco das fotos. No final da abertura, uma foto entra, ao cair, em um dos ambientes, agora tomado pela cor vermelha. A foto cai sobre a mesa e logo é envolta em um coração que se desdobra no logotipo da minissérie (CENA II, DVD).

A peça, por sua vez, inicia-se com Tarsila em *off*, sendo entrevistada por uma voz masculina também em *off*. Na peça, assim como na minissérie, há a utilização de uma narração *voice-over*, só que, no texto teatral, esse recurso fica a cargo da protagonista, Tarsila, que narra suas memórias. Ainda que, em alguns momentos, os outros personagens também utilizem deste recurso, não há intromissões no que tange à tessitura do enredo. As passagens em *off* dos outros modernistas narram alguns acontecimentos sempre ligados ao relato de suas experiências, de maneira que tais narrativas são importantes para a construção desses perfis humanos, com os quais a dramaturga trabalha. Tais momentos, que rompem com a relação de consequência das ações, constituintes do enredo mediante a perspectiva não-aristotélica, atuam como “corpos estranhos” – comentários, reminiscências, arroubos líricos – que não estão submetidos à linearidade de um enredo tradicional. De outro modo, na

minissérie, o narrador que, de acordo com Chatman, denomina-se apresentador, é um personagem secundário, Maria Laura, que explica apenas os fatos históricos, sem interferir no enredo propriamente dito, de modo que a história se desenvolve sem precisar de sua intervenção, ao contrário do que verificamos na biografia-teatral. É assim que, segundo Ismail Xavier (*in* PELLEGRINI, 2003, p. 67-8), cada modalidade de arte – cinema, literatura, teatro –, diante de suas especificidades, tem em comum com outras o exercício de escolher a partir de que ponto de vista os eventos serão apresentados. E ao se tratar de uma adaptação, são verificadas as motivações de identidade e dessemelhanças entre os produtos envolvidos.⁶⁷

Maria Adelaide Amaral elegeu a narrativa de primeira pessoa para a realização tanto do texto teatral quanto da minissérie, assim como elencou o uso da *voice-over* como recurso narrativo. No entanto, a peça e a série possuem particularidades. A narração em primeira pessoa da peça, realizada por Tarsila, ora em cena, ora em *off*, ocorre, como já foi dito, a partir de suas memórias, que revelam sua vida e sua obra, configurando-se como uma narração de cunho intimista, subjetiva. Em *Um só coração*, muito embora a narração de Maria Laura também revele suas memórias, essas lembranças não estão vinculadas apenas à sua vida, mas aos acontecimentos históricos e culturais vivenciados por ela, durante sua infância e adolescência. Deste modo, ela não fala de si como o faz Tarsila, mas de outros; sua compreensão não gira em torno do seu íntimo, mas em torno de terceiros. Isto porque a narrativa de Maria Laura situa-se no âmbito da objetividade, ao contrário de *Tarsila*, que assume uma narrativa delineada pela subjetividade, já que a protagonista é sujeito da enunciação e objeto do enunciado, enquanto Maria Laura é apenas sujeito da enunciação, tendo por objeto do enunciado os acontecimentos exteriores, por vezes, às suas experiências pessoais.

Dessa maneira, Tarsila é personagem da estória narrada por ela mesma, revelando o que Romberg denomina de “aspecto dual do narrador”,

⁶⁷ Nas adaptações dos romances machadianos *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ambos narrados em primeira pessoa, Xavier aponta para a capacidade inventiva dos cineastas Paulo Cesar Saraceni, que dirigiu *Capitu* (1967), e Júlio Bressane e André Klotzel, que adaptaram *Brás Cubas* (1985; 2000), já que estes cineastas conseguiram resolver a questão da narração em primeira pessoa, ora se valendo do recurso da *voice-over*, ora criando um personagem que se voltasse ao espectador (em *apartes*), revelando sua função de narrador e comentarista, sendo este último recurso o escolhido por Luiz Fernando Carvalho para a adaptação televisiva, *Capitu*, produzida pela Rede Globo em 2008.

característica inerente ao narrador de primeira pessoa quando este possui uma ambivalência, determinada pela duplicidade no plano do conteúdo e da expressão, da história e do discurso (nos termos de Chatman), na medida em que “o narrador é personagem da própria estória que conta”. Maria Lúcia Dal Farra explica:

Este conceito implica a presença de dois atos diferentes – o narrar e o experimentar – catalisados num único ser, que pode distanciar-se ou aproximar-se de si mesmo. O espaço cavado é elástico e não pode ser delimitado, pois se permite oscilar desde a gradação máxima – o narrador é velho e o personagem é moço – até a mínima, onde narrador e personagem estão situados no mesmo tempo (1978, p. 40).

Na peça há a presença dos dois tipos de gradação definidos por Dal Farra. A simultaneidade temporal recorrente no texto dramático possibilita o encontro entre as duas faces narrativas da protagonista, entre a Tarsila mais velha e a Tarsila mais nova, verificando-se, pois, um tipo de gradação máxima. A gradação mínima ocorre apenas duas vezes, no início e no final da peça, caracterizando uma narrativa cíclica. Na cena inicial, como já foi verificado no segundo capítulo, quando perguntam à Tarsila-*off* se ela participou da Semana, a resposta é dada pela Tarsila-palco, promovendo, então, o primeiro encontro entre as duas. O segundo encontro acontece na última cena, quando a Tarsila que é entrevistada no decorrer do enredo, aparece agora não mais em voz-*off*, mas presentificada, numa cadeira de rodas, no centro do palco. O encontro se dá, então, através de uma projeção de uma imagem da Tarsila jovem. Neste momento, as duas faces irrompem no palco, porém em temporalidades distintas, já que elas podem estar juntas ao mesmo tempo, porém não no mesmo tempo, já que a Tarsila-*off*, representada agora pela atriz no palco, situa-se no ano de 1972 e a Tarsila-palco, apresentada pela imagem projetada, em 1922. Eis a rubrica que indica a cena: “TARSILA MOVE A CADEIRA PARA O CENTRO DA CENA. E SORRI PARA A PLATÉIA. NA TELA UMA IMAGEM DE TARSILA NO ESPLENDOR DE SUA BELEZA. PANO” (AMARAL, 2004, p. 87).

Essa presentificação de narrador e personagem, esse “foco duplo” é possível em *Tarsila* porque se trata de uma peça narrada em primeira pessoa pelo próprio protagonista, que tem por finalidade narrar-se a si mesmo. Por sua vez, a narrativa de Maria Laura, por mais que seja em primeira pessoa é

diferente daquela da peça por assumir uma função documentária, trazendo à cena fatos recordados, porém de cunho coletivo, público. Quando há referência a algum fato privado, como a apresentação de Olívia Guedes Penteado, por exemplo, esse dado apesar de subjetivo é impessoal a ela, sendo sua narrativa isenta de qualquer traço gerativo de uma memória íntima.

Como já dissemos, *Tarsila* conta a biografia da pintora modernista. *Um só coração* conta a história de Yolanda Penteado, tendo a cidade de São Paulo e seus acontecimentos histórico-culturais por inspiração. A organização dos fatos, desenvolvida nos dois meios, é o que Ismail Xavier (2003) chama de trama, ou como temos tratado, o enredo, que diz respeito aos fatos narrados. A trama, por sua vez, diz da maneira como esta história é contada, de modo que uma mesma fábula pode ser narrada sob diversas tramas, com estas possibilitando a dedução daquela. Assim, no tocante ao processo de adaptação, pode-se reconstruir o enredo da maneira “mais fiel” ao da obra adaptante, ou através da construção de um enredo distinto. Certo é que, de um jeito ou de outro, percebe-se o que se manteve, suprimiu, acrescentou ou modificou.

Segundo Tânia Pellegrini (2003, p. 17-8), toda narrativa se estrutura na representação de uma ação, organizada num enredo que evolui no tempo de acordo com a percepção de um narrador, que sucede os fatos através do discurso. Assim, o tempo torna-se condição da narrativa:

Se a matéria dos fatos, a ação, é vista como movimento, todas as formas narrativas – seja as propriamente literárias, como o romance ou o conto, a lenda ou o mito, seja as formas visuais, como o cinema e a televisão – estão direta ou indiretamente articuladas em sequências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas. A diferença entre a literatura e o cinema, *nesse caso*, é que, na primeira, as sequências se fazem com palavras e, no segundo, com imagens.⁶⁸

⁶⁸ Como vimos no segundo capítulo, muito embora *Tarsila* se encontre dentro de um contexto verbal, dada sua condição de texto escrito, as rubricas sugerem muitas vezes o uso de recursos audiovisuais que permitem uma narrativa também pautada em imagens e sons, portanto, também imagética e sonora, como no cinema e na televisão, só que na peça, e aqui se potencializa o caráter performático do teatro, quando há a encenação, as imagens não estão em movimento, mas estáticas, uma vez que as referências sugeridas pela dramaturga são projeções de fotos e reproduções de telas das pintoras modernistas. Entretanto, ainda que este tipo de narrativa se torne possível mediante uma encenação teatral que decida utilizar as sugestões da dramaturga, isto não desautoriza, em termos de leitura individual, que tal narrativa visual se realize, já que essas imagens podem vir à tona na imaginação do leitor.

Em *Tarsila*, o tempo é uma categoria estrutural dominante e, portanto, condição para o desenvolvimento da narrativa, uma vez que sua trama desenvolve-se através de uma justaposição de tempos. Passado e presente aparecem mesclados devido à utilização do recurso estilístico da voz em *off*, como vimos. Este recurso permite a associação entre o tempo presente da narrativa, que se dá com uma entrevista da “Tarsila em *off*”, em 1972. O tempo passado se institui quando, ao rememorar, as suas lembranças se transformam, algumas vezes, em cenas presentificadas por uma “Tarsila em palco”, possibilitando, assim, que o enredo seja conduzido com os tempos passado e presente concomitantes. Já na minissérie, apresenta-se a história de Yolanda Penteado para, através desta personagem histórica, conhecer-se o que ocorreu de mais relevante na cidade de São Paulo no período recortado. Para a tessitura do enredo, criaram-se, como mencionamos anteriormente, núcleos puramente ficcionais, que se uniram àqueles inspirados pela vida real.

A partir de um recorte temporal semelhante – a série abarca um período de 1922 a 1954, a peça avança até 1972 –, nos dois meios há uma concomitância de tempos sugerida pela narração *voice-over*: um tempo passado, sumariado, *narrado* e um tempo presente à cronologia dos fatos, *mostrado* em forma de cena. Assim, o tempo passado, formalizado pela narração *off*, e o tempo presente, especializado pela apresentação cênica, aglutinam-se numa temporalidade simultânea, contrária à linearidade comum a uma narrativa tradicional – literária e fílmica, ou a regras de causalidade e consequência de um drama puro – devido à maneira de apresentação e concentração dos fatos imbuídos numa fluidez espaço-temporal, sugerida inclusive pelas elipses temporais e mudanças espaciais, estas vinculadas à montagem na minissérie. Contudo, assim como na minissérie, a peça traz alusões a acontecimentos históricos, porém tais informações acabam diluídas nas memórias da vida particular da pintora modernista, inverso do que ocorre em *Um só coração*, dada a relevância, força e destaque que esses acontecimentos ganham na tela, alçados a uma dimensão de experiência/memória coletiva.

Isto porque, ao contrário das limitações técnicas e espaciais comuns ao teatro, a televisão possui um aparato de técnicas e possibilidades distintas, muitas vezes, de serem realizadas no palco. Ainda que o teatro proporcione o “ver”, esse mostrar restringe-se a um único espaço físico, em um dado período

de tempo, dotado da *mise-en-scène* possível a esta arte, munida, é claro, da presença do público. A televisão, diferentemente, realiza produtos destinados à sala de estar doméstica, com possibilidades várias para produzir e representar o “ver”, como acontece no cinema, evidenciado por Robert Stam:

Linguagem composta devido a diversas matérias de expressão - fotografia seqüencial, música, som fonético e ruído - o cinema "herdou" estas matérias de expressão de todas as formas de arte associadas a elas... - o visual da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o *design* da arquitetura, e a performance do teatro (STAM, 2000, *apud* HUTCHEON, 2006, p. 35).⁶⁹

É devido mesmo a esse aparato técnico que afirmamos não incidir sobre esta forma televisual a contradição temático-conteudística que é determinante daquela forma dramática. Daí que a minissérie possibilita a visualização do que, na peça, aparece como sumário narrativo, como a Semana de 1922, posta em cena, ao contrário do texto teatral em que ela é apenas aludida, devido à ausência de Tarsila, ponto de vista narrativo desta obra. É por isso que na peça as referências à Semana ocorrem mediante as falas de Oswald, Mário e Anita, ora dialogadas em forma de cena, ora lembradas pelo recurso da voz-off. Na minissérie, dada a mudança de ponto de vista, a personagem-Tarsila só aparecerá na trama um tempo posterior aos acontecimentos da Semana. Daí podermos acompanhar não só sua representação, como também, a sua preparação.

A Semana é reconstruída, na cena, com a utilização de uma média de 300 figurantes, dentre eles os autores Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira. A cena introdutória ao evento nos mostra, com uma música ao fundo, uma tomada do Teatro Municipal, seguida de uma variada exposição de telas de artistas, que nos primeiros instantes aparecem na tonalidade preto e branco, ganhando cor gradativamente, remetendo, mais uma vez, a um passado, que, agora, aparece recriado. Dentre elas podemos reconhecer *O homem amarelo*, *A mulher de cabelos verdes*, *O japonês* e *a Estudante Russa*, de Anita Malfatti. Sobreposta a essas imagens está, como em marca d'água, a capa do programa,

⁶⁹ No original: A composite language by virtue of its diverse matters of expression – sequential photography, music, phonetic sound and noise – the cinema “inherits” all the art forms associated with these matters of expression... – the visuals of photography and painting, the movement of dance, the décor of architecture, and the performance of theater.

criação de Di Cavalcanti. Depois dessa introdução, segue uma narração de Maria Laura, em *off*, quando vemos Yolanda Penteado chegando ao teatro:

No dia 13 de fevereiro, a Semana de Arte Moderna estreou no Teatro Municipal de São Paulo, alugado por 847 mil réis, com alguma expectativa e curiosidade. Muita gente estranhou que o município tivesse cedido sua mais imponente casa de espetáculos para acolher tamanha extravagância (CENA III, 01, DVD).

Segue-se, então, ao fim da narração-*off*, um trecho da conferência de Graça Aranha, “A emoção estética na arte moderna”, que abriu o evento. Outros momentos da Semana também foram recriados, como parte da palestra de Menotti del Picchia e do poema *Os sapos*, de Manuel Bandeira, declamado por Ronald de Carvalho; a leitura de um trecho d’*Os condenados* por Oswald de Andrade, além da palestra proferida por Mário de Andrade nas escadarias do teatro, e, em outro momento, na sala do teatro, onde Mário discursa sob vaias estrondosas, solicitadas por Oswald de Andrade.⁷⁰ A cena da peça, anteriormente aludida, narra este episódio através das reminiscências do próprio Mário.

Há, na narração do personagem, o relato de dois momentos. O primeiro refere-se à seguinte cena da série: enquanto vemos Mário, sob apulpos, proferir a palestra, a câmera desloca o olhar do escritor para focalizar Anita e Paulo Prado, na platéia. Eis que Paulo Prado grita: “Não se intimide Mário, continue!”, enquanto Anita, penalizada, “Não, não! Mande-o parar. Eu não aguento mais isso!”. Quando a câmera retorna, vemos Oswald recitar um trecho d’*Os Condenados*, com a narração-*off* de Maria Laura: “Anita Malfatti lembraria anos depois que, quanto mais a via subia, mais calmo e feliz ficava Oswald de Andrade lendo um trecho do seu romance *Os Condenados*. Sua voz suave e, de registro intenso, foi aumentando de volume até terminar tudo o que queria dizer”. Após a narração, a câmera focaliza Mário, já na platéia, quando este se levanta e, indignado, grita: “Os velhos morrerão! O futuro começa hoje!” (CENA III, 02, DVD).

A outra passagem de seu depoimento presente na narração diz respeito à palestra realizada no saguão do teatro. Na cena, Mário, sem insultos, está

⁷⁰ Muito embora se tenha acreditado por um longo período que as vaias tinham sido encomendadas pelos modernistas, Neide Rezende (2006, p. 42) afirma, de acordo com Mário da Silva Brito, que os artistas não chegaram a tanto, apesar de terem gostado dos insultos.

proferindo suas palavras, quando o foco desloca-se para Anita e Menotti, que pede para que ele fale mais alto, quando Anita conclui para si mesma que ele não conseguiria. Depois disso, vê-se Oswald solicitando vaias ao público mais jovem (CENA III, 03, DVD).

A partir do que foi exposto, podemos entender o caráter narrativo presente tanto na peça, quanto na minissérie. A peça narra informações impossíveis de serem trazidas à cena com o mesmo aparato e detalhamento peculiar a um meio como a televisão. A narração-*off* de Maria Laura tem por função, apenas, situar o espectador, aprofundando, através de informações narradas, aquilo que está sendo mostrado em cena. Neste sentido, quando avaliamos a dialética entre narrar e mostrar, percebemos que, na peça, o relato de Mário em *off* atinge uma atmosfera confessional impossível de se observar nas cenas recriadas na série, ainda que estas tenham sido inspiradas no depoimento do escritor. Ora, isso porque, nas cenas mostradas na minissérie, essa atmosfera confessional, de desabafo, de intenso subjetivismo, sugerindo, inclusive, um monólogo, dilui-se em algo mais amplo e coletivo: a própria Semana de Arte Moderna, uma vez que, na cena, não se tem acesso à consciência da personagem. Não é possível “enxergar” seus pensamentos e emoções. Nota-se apenas sua insatisfação e indignação diante das injúrias proferidas pelo público, ao contrário do depoimento em voz-*off* presente na peça, com função lírica, dotado de forte carga íntima, permitindo conhecer-se seus sentimentos mais profundos. Essas questões são aguçadas devido à diferença temporal comum às duas obras. Na peça, a Semana é um fato do passado, narrado, passível de reflexão e questionamento, impossíveis de ocorrer em acontecimentos mostrados em tempo presente, imediato, como na cena da série.

Ao analisar a adaptação d’*Os Maias*, de autoria de Maria Adelaide Amaral, para a televisão, Hélio Guimarães fala da relação entre ficção televisiva e texto literário no que concerne à conjunção de “história e sentimentalismo, nação e drama doméstico”. Para o autor, essa conjunção atribui um lastro histórico para a ficção, conferindo-lhe maior verossimilhança através de uma espécie de sentimentalização/melodramatização da história:

Trata-se de uma conjunção curiosa: ao mesmo tempo que a referência à história e à nação imprime relevância à ficção, são as

personagens ficcionais que legitimam a dimensão factual dos relatos históricos, sentimentalizados e transformados em ficção. Os fatos históricos referidos pelas personagens ficcionais são em tese verdadeiros, mas tornam-se mais verossímeis por meio da ficção, que reforça a ilusão de realidade histórica. Ao se abordar a história por meio de adaptações, a veracidade e a verossimilhança que a ficcionalização imprime a ela é acrescida ainda da legitimidade conferida pelo prestígio da fonte literária (GUIMARÃES *in* PELLEGRINI, 2003, p. 103).

Antes das cenas referentes à Semana propriamente dita, tratadas acima, temos cenas que revelam seus antecedentes, como o surgimento da ideia e o seu financiamento. Segundo Neide Rezende (2006), a ideia de fazer uma semana que festejasse a arte moderna surgiu em um jantar na casa de Paulo e Marinetti Prado, quando esta sugeriu um evento parecido com os festivais de arte em Deauville, na França. Na minissérie, há uma cena que recria esta informação, quando todos estão à mesa, com exceção do escritor de *Macunaíma*, quando Marinetti (Tuna Dwek) sugere a ideia que é recebida por Mário com bastante entusiasmo. Nesta cena, os pratos com as refeições sugerem, como que numa espécie de prolepse visual, através de símbolos, uma leitura daquilo que será festejado no evento: a arte moderna (CENA III, 04, DVD). A cena do acerto sobre o financiamento, na casa do Senador Freitas Valle, traz uma reunião entre membros da elite paulista e de seus artistas, quando surge Graça Aranha, trazendo a notícia de que vendeu aos governo francês milhões em sacas de café pertencentes a Paulo Prado, notícia que levou o Senador, antes o mais cotado para patrocinar o evento, a indicar Paulo Prado para tal feito (CENA III, 05, DVD).

João Batista B. de Brito (2006, p.146), ao falar da transposição da linguagem literária à cinematográfica, encontra, no pensamento de Mitry, um caminho a percorrer. Assim, ensina que as diferenças estruturais encontradas entre romance e filme trazem dificuldades quando se pensa o processo da adaptação, sobretudo diante dos distintos modos de percepção do tempo e do espaço nas duas formas de arte. Enquanto o romance é “conceitual e mediatizante”, o filme é “espetáculo atualizante, presentificador”, de modo que, no romance, o espaço aparece sempre temporalizado. Já no filme, o tempo é espacializado, devido ao fato da literatura ser resultado de uma construção

imagética imaginária através da decodificação dos signos verbais, enquanto o cinema já apresenta uma imagem concreta.

No intuito de estabelecer relações entre romance e filme, Brito, agora, à luz do pensamento do teórico Francis Vannoye, enumera algumas categorias que merecem destaque no estudo da adaptação, entre elas estão a redução e a adição. A primeira, o reducionismo, consiste na eliminação de elementos, por exclusão ou resumo, para diminuir o tamanho da obra, já que o romance apresenta uma diegese maior que o filme, “não apenas porque se gasta mais tempo que às duas horas médias de uma projeção para ler um livro, mas sobretudo porque a linguagem verbal é mais extensa, prolixa, analítica, que a icônica” (BRITO, 2006, p. 12). Essa redução pode ser através da exclusão de trechos, paisagens, elementos, ações, diálogos ou personagens.

Todavia, diante das especificidades dos meios analisados neste trabalho, o processo de adaptação aqui se inscreve não baseado em um reducionismo, mas em um acréscimo, já que no caso da televisão, tanto o enredo quanto o tempo e o espaço – e o tempo aqui não diz respeito apenas à cronologia dos fatos narrados, mas à duração “física” em que o produto televisual permanece no ar, que no caso do tipo minissérie pode levar meses;⁷¹ enquanto que uma realização cinematográfica dura em média duas horas – possuem extensão maior que uma peça, levando, quase que inevitavelmente, a uma ampliação do enredo, cenário e personagens, estando mais de acordo, portanto, com a categoria da adição que, contrária à primeira, contaria com o acréscimo de elementos novos à tradução, definidos como “equivalentes cinematográficos”,⁷² responsáveis por auxiliar o adaptador com passagens impossíveis de se mostrar usualmente.

Assim, a adição pode ser realizada através de imagens, ações, personagens, cenários, diálogos ou ainda a “dilatação” de elementos já presentes na narrativa, uma vez que “há coisas que estavam no romance e não estão mais no filme (redução), há coisas que estão no filme e não estão no romance

⁷¹ *Um só coração*, por exemplo, ficou no ar por quatro meses, com o início de sua transmissão no dia 06 de janeiro de 2004, estendendo-se a 08 de abril. Por falar em números, a minissérie é composta por 06 DVDs que contabilizam um total de 22 horas.

⁷² Termo utilizado por André Bazin para definir elementos utilizados pelos adaptadores na tentativa de se atingir uma tradução não-literal, porém equivalente, do romance para o filme, por exemplo.

(adição), e finalmente, há coisas que estão nos dois, porém de modo diferente” (BRITO, 2006, p. 11).

Desta feita, as cenas acima referidas são entendidas como acréscimos dentro do estudo do processo de adaptação que realizamos aqui, tendo em vista não haver indícios na peça que inspirassem tais cenas, construídas a partir da liberdade criativa e a pesquisa empreendida pelos autores. Por outro lado, há outras cenas que podem ter sido embasadas em algumas falas encontradas na peça, a saber, a cena em que Oswald e Mário tentam convencer Anita a participar da Semana:

LUZ NA CENA ONDE TARSILA ELEGANTEMENTE VESTIDA ESTÁ AGORA EM SEU ATELIÊ COM OSWALD, MÁRIO E ANITA. MÁRIO NO CENTRO DO PALCO.

MÁRIO – A minha coragem vinha do entusiasmo dos outros! Sozinho eu não teria suportado aquela tempestade de achincalhes! Era o entusiasmo do Oswaldô que me embebedava! Por mim eu tinha batido em retirada!

ANITA – Era o que eu tinha vontade de fazer, mas estava absolutamente paralisada.

OSWALD – Você está paralisada desde aquela exposição de 1917!

ANITA – Se você tivesse sido desencado como eu fui pelo Monteiro Lobato, também teria ficado sem ação! (AMARAL, 2004, p. 14-5).

Na minissérie, quando se acertam os detalhes da Semana, ainda não temos a presença de Tarsila. Há, portanto, uma mudança não só no eixo temporal, como no espacial, devido ao deslocamento do ateliê de Tarsila para o de Anita. Nesta cena, os Andrades tentam convencer a pintora expressionista a fazer parte da Semana. Ao pintar, Anita tenta recusar o convite dos amigos:

ANITA – Não contem comigo. Eu não vou ser mais uma vez o saco de pancadas da imprensa desta cidade.

OSWALD – Mas não faz sentido se fazer um festival de arte moderna sem a artista que nos revelou o Expressionismo: Anita Malfatti!

ANITA – E quem gosta de Expressionismo além de você e o Mário?

OSWALD – Vamos sacudir a miopia, vamos sacudir o provincianismo!

ANITA – Eu não quero sacudir mais nada, a única coisa que eu quero é que vocês me deixem sossegada.

OSWALD – Olha, uma grande artista como você não precisa de sossego, precisa de eferverscência, turbulência para criar.

ANITA – Você é rico Oswald. Você é rico e não tem nada a perder. Eu não posso arriscar minha reputação de artista nessa aventura.

MÁRIO – Em nome da nossa amizade, da admiração que nós temos por você. [PAUSA.] Em nome do grande sabido afeto que eu tenho por você, por favor, junte-se a nós.

ANITA – Eu vou escolher algumas telas.

MÁRIO – Não se esqueça do *Homem Amarelo!*

ANITA – O que eu não faço por você, hein, Mário?! (CENA III, 06, DVD).

Na peça, outras frases, além das referidas, endossam esta cena, tais como: MÁRIO: “Anita, você nos deu o expressionismo! O impacto daquela exposição de 17 foi a coisa mais importante que me aconteceu! A sua pintura pra nós foi uma epifania, uma verdadeira revelação!”; ou OSWALD: “Como é que alguém com o seu talento pode ser tão bestalhona?!” (AMARAL, 2004, p. 16).

Há, ainda, uma cena na minissérie em que Oswald, Menotti e Monteiro Lobato conversam em um café sobre a ideia de fazer um festival de arte moderna. Após falar para Menotti sobre a Semana, Oswald insinua que Lobato presidiria este evento. Lobato, nada afeito às ideias revolucionárias vanguardistas (basta lembrar a crítica feita a Anita em 1917),⁷³ ofende-se com o convite, respondendo a Oswald e, tão logo, retirando-se do local. O diálogo da peça que ilustra essa cena também pode ser conferido no segundo capítulo [p. 61]. Na série, o que é apenas aludido na peça, aparece recriado em forma de uma cena com locação em um bar:

MENOTTI – No Teatro Municipal!

OSWALD – Isso! E olha, o Lobato vai ser o presidente do nosso evento.

LOBATO – Eu, presidindo a Semana de Arte Moderna. Nem pensar!

OSWALD – O Lobato tem é medo de se deixar seduzir pela arte moderna.

LOBATO – Desse vício eu estou livre, Oswaldo. Quando vocês fizerem a Semana de Arte Brasileira, podem me convidar! (CENA III, 07, DVD).

⁷³ A crítica de Monteiro Lobato a Anita, “Paranóia ou mistificação?”, é referida na minissérie por Freitas Valle, quando este observa a tela *O Homem Amarelo*, em companhia do jornalista Assis Chateaubriand. No diálogo, temos: “Senador Freitas Vale – Monteiro Lobato tinha ou não tinha razão ao chamar esta obra de Paranóia ou Mistificação?/Chateaubriand – É. O que mais me incomoda é o excesso de amarelo que dá ao homem um tom por demais brilhoso”.

Assim, percebemos que algumas falas presentes no texto dramaturgicamente serviram de inspiração para a criação de cenas na minissérie, cenas essas entendidas, à luz do processo de adaptação, como acréscimos, já que inexitem na peça, pelo menos não na maneira como foram (re)criadas para a TV. Na peça, como vimos, temos muito mais alusões a tais episódios, sobretudo devido à dessemelhança quanto ao ponto de vista e à demarcação espaço-temporal distinta nas duas formas de expressão artística. Observou-se ainda que a maneira de narrar na peça não se vincula exclusivamente ao recurso narrativo da *voz-off*, mais também aos diálogos erigidos entre os personagens, sobretudo quando se referem a acontecimentos passados à cronologia dos fatos, como o assunto da Semana representado, na peça, no diálogo das personagens, ou seja, no âmbito do épico-narrativo, enquanto recurso estilístico – e no olhar do espectador, no caso da encenação, se o diretor da montagem acatar a sugestão dada pela dramaturga de expor no palco fotografias deste evento; ou em se tratando do texto dramático, na imaginação do leitor. Na minissérie, este evento cultural torna-se ação dramática, sendo retratado com todo o seu *glamour* e extravagância, no âmbito da cena, conferindo ao acréscimo um modo de contribuir para “dar ao filme a sua essência de obra específica” (BRITO, 2006, p. 15), resolvendo, na forma, as contradições temático-conteudísticas que apontávamos na análise do texto dramaturgicamente.

Neste sentido, notamos que, embora haja alterações no enredo durante o processo de adaptação, tais como os acréscimos já descritos, o ponto principal a ser destacado refere-se à capacidade que o cinema, a televisão e a câmera de maneira geral, possuem de ampliar a construção de um imaginário que antes se concentrava em um leitor/espectador de teatro, recriando e ressignificando, através de imagens, o que antes só existia em texto, lido ou narrado; a minissérie nos mostra, com riquíssimos detalhes, o que a peça apenas nos narra.

Outro bom exemplo dessa resolução formal para as contradições existentes no texto dramático realizada pela minissérie encontra-se na cena da série denominada por nós de “Grupo dos Cinco”. Nesta cena, Tarsila já está presente e, em seu ateliê, reúne-se com seus amigos modernistas, chamados por ela de “Grupo dos Cinco”. Faziam parte desse grupo seletivo, além dela mesma, Anita, Mário, Oswald e Menotti. Todos estão na cena e suas posições no cenário

são definidas a partir de um esboço desenhado por Anita – cópia do desenho que levava o nome do grupo –, focalizado pelo narrador cinemático no início da construção cênica. Este narrador direciona o olhar para o desenho para logo em seguida ampliar o enquadramento do plano, possibilitando ao espectador a associação espacial que se dá entre figura e personagens, já que estes estão devidamente posicionados tal qual a disposição eleita por Anita. Neste plano, Tarsila e Mário tocam ao piano, enquanto Oswald e Menotti estão deitados no chão e Anita sentada no sofá:

OSWALD – Você toca muito bem, Tarsila.

TARSILA – Quase me tornei uma pianista.

OSWALD – E o que a impediu?

TARSILA – A minha timidez.

OSWALD – Coincidência, eu também sou muito tímido.

(RISOS)

OSWALD – Olha, apesar da péssima e injusta opinião dos amigos e dos inimigos, eu gostaria que você considerasse a possibilidade de um relacionamento entre nós. Primeiro, as vantagens das nossas afinidades eletivas...

(CORTA PARA MENOTTI)

MENOTTI – Que falta de cerimônia é essa, Oswaldo? Você acabou de conhecer a Dona Tarsila!

OSWALD – Ah, mas é como se eu tivesse conhecido sempre a Tarsila. O que eu estava falando mesmo? Ah, das afinidades eletivas... Primeiro, você é uma latifundiária rural, e eu sou um latifundiário urbano. Ambos somos riquíssimos, elegantíssimos, inteligentíssimos...

(CORTA PARA TARSILA)

TARSILA – (*ENTRE RISOS*) E modestíssimos!

MÁRIO – E ainda tem uma Cadillac verde.

TARSILA – (*PARA OSWALD*) Você tem uma Cadillac verde?

OSWALD – É, mas só comprei porque tinha cinzeiro. (*RISOS*)

MÁRIO – E por que não mostramos à Tarsila essa maravilha contemporânea?

OSWALD – Boa, Mário, boa.

TARSILA – Vamos, Anita, vamos.

(OS PERSONAGENS SE LEVANTAM E SE DIRECIONAM À PORTA QUANDO O PLANO MUDA ELES APARECEM NA RUA, DENTRO DA CADILLAC)

MÁRIO: Na Cadillac mansa e glauca da ilusão/Passa o Oswald de Andrade/mariscando gênios entre a multidão (CENA IV, DVD).

Na peça, a cena também se dá no ateliê de Tarsila, onde ela está na companhia de Anita, Oswald e Mário, este igualmente sentado ao seu lado ao piano:

MÁRIO – Você toca muito bem, Tarsila!

TARSILA – Quem toca bem é a minha mãe...

OSWALD – (*Para Anita*) Explique pra ela que eu sou um grande partido!

ANITA – E você acha que eu vou recomendar você pra alguém?!

OSWALD – É impressão minha ou você está com ciúmes, hein, Anita?

ANITA – Mas que cabotino! Ciúmes de você! Era só o que me faltava!

OSWALD – (*Para Tarsila*) Apesar da péssima e injusta opinião de Anita, eu gostaria que você considerasse algumas vantagens de um compromisso entre nós. Primeiro, as afinidades eletivas... Você é uma latifundiária rural, eu sou um latifundiário urbano; você é separada, eu sou viúvo, você tem a Dulce, eu tenho o Nonê! Somos ambos riquíssimos, inteligentíssimos, elegantíssimos/

TARSILA – (*Corta – rindo*) E modestíssimos!

MÁRIO – (*Para Oswald*) Você esqueceu de mencionar que seu dote inclui uma Cadillac azul!

TARSILA – (*Para Oswald*) Você tem uma Cadillac azul?!

OSWALD – Só comprei porque tinha cinzeiro.

MÁRIO – (*Levantando-se*) Por que não mostramos a Dona Tarsila essa maravilha contemporânea? (AMARAL, 2004, p. 19).

Analisando o diálogo entre peça e minissérie percebemos que algumas falas se não são idênticas, apresentam modificações bastante sutis.⁷⁴ Entretanto, em algumas dessas falas, a mudança não se restringe apenas ao conteúdo do enunciado, mas a quem se dirige a enunciação, tornando-se um deslocamento de ponto de vista. Na série, Tarsila tocar bem é opinião de Oswald, já na peça, isso é posto por Mário que, como é sabido, era professor deste instrumento. Outra diferença é verificada na fala de Oswald quando este declara a “péssima e injusta opinião” alheia, na peça, direcionada apenas a Anita, e, na série, a todos os amigos, inclusive Menotti, ausente naquela, aparecendo poucas vezes, aludido apenas na fala das personagens: na peça, o “Grupo dos Cinco” parece, antes, um Quarteto!

Associado ao ponto de vista, temos ressaltada também a questão do espaço. Na minissérie, Tarsila e o terceto modernista são colocados em outro

⁷⁴ Em outra cena da minissérie podemos ver recriado o diálogo da peça, transcrito acima, entre Anita e Oswald (CENA V, DVD).

meio, interagindo com personagens e situações para além daquelas mostradas ou narradas na peça, haja vista as diferentes espacialidades comuns às obras. Enquanto na peça o cenário é único e polivalente, com telas de Tarsila em suas diferentes fases espalhadas pelo palco, com as mudanças de cena indicadas pela luz, música e fotografias de variados acontecimentos e momentos históricos, na minissérie o espaço é multifacetado, sobretudo devido aos vários núcleos que se desenrolam na trama e também pelo fato da televisão, assim como o cinema, poder mostrar além do que caberia em um palco. A televisão pelo próprio modo de construção, produção, montagem e exibição é muito mais abrangente do que o teatro, que tem limites peculiares à sua especificidade.

Notamos, pois, que a autora, para conseguir adaptar esta peça à televisão, altera alguns elementos do enredo, suprimindo ou modificando certas passagens da peça. Isto porque, numa narrativa cinematográfica – podemos sugerir também na televisiva, como vimos – há a história, que diz respeito aos conteúdos narrados, e o discurso, forma como este conteúdo é narrado, de maneira que, em um processo adaptativo, tanto a história quanto o discurso podem ou não ser recriados.

Muito embora haja tais diferenças, a problemática maior em relação ao ponto de vista, que incide diretamente no eixo espaço-temporal das narrativas, não está no deslocamento de falas, mas na hesitação entre narrar e mostrar, finalidade de nosso estudo. Se na peça analisamos a iluminação e o som como recursos épico-narrativos, dado sua importância para ruptura da sequencialidade espaço-temporal da ação, permitindo ao teatro mudanças de cenário ou temporalidade, tal qual na cena referida acima, quando diante da impossibilidade de pôr em cena a Cadillac em movimento, recorre-se à música e à luz em blecaute, para que ocorra a mudança de cena, além, é claro, do apelo à *voz-off* associada a projeções de fotos⁷⁵: tudo isso para transformar em narrativa verbal e audiovisual aquilo que não poderia ser mostrado no palco, resolvendo,

⁷⁵ Semelhante ao uso de projeções de fotografias e telas sugeridas nas rubricas da peça, temos, na minissérie, o uso corrente de reproduções de telas dos artistas ou fotografias de época, criando também uma narrativa visual, a exemplo do desenho de Anita utilizado como marcador do espaço na cena que analisamos. Sobre isso Laura Castro de Araújo (2009, p.125) afirma: “Enquanto na representação cênica as fotos deixavam rastros de realidade, pela própria incompatibilidade entre a imagem de figuras reais e o semblante das personagens do palco, coexistindo numa mesma narrativa, a minissérie é capaz de ficionalizá-las de forma mais precisa e ampliada, mesclando imagens aparentemente inconciliáveis. Isso faz com que a minissérie tenha um *status* de realidade maior do que a peça”.

assim, a contradição formal e temático-conteudística. No caso da minissérie, essa tensão desaparece, de modo que não há hesitação entre os modos narrativos, mas uma adequação, na medida em que a minissérie consegue representar, em diferentes planos, dada a capacidade narrativa e de distensão espaço-temporal inerente ao narrador cinemático e à montagem, a ação narrada pelos personagens em toda sua extensão. Assim, conforme surge a necessidade de mudança de espaço, para que Tarsila possa conhecer o automóvel de Oswald, a montagem entra como possibilidade de construção cênica mediante a mudança de planos, saindo do espaço privado, o ateliê de Tarsila, para o público, a rua, onde será possível aos personagens fazer “passeios memoráveis pela Paulicéia Desvairada”.

Conforme Renata Pallottini (1998, p. 171), embora a câmera – e, podemos dizer por extensão, a montagem –, não consiga suprir todas as funções de um narrador, ela consegue descrever, mostrar o lugar, situar a cronologia, marcar uma época, clima ou ambiente, proporcionando aos telespectadores ver acontecimentos, que se tornam até melhores do que quando narrados pelo diálogo: “É um olho”. Neste sentido, Marcel Silva aponta que

[...] como principal elemento diegético da narrativa cinematográfica, a montagem permite que a ação possa transitar por tempos e espaços distintos, sem que a quebra sistemática das unidades aristotélicas seja uma negação valorativa: pelo contrário, a forma do cinema representou o grau máximo de *epicização* da ação dramática. (Grifo do autor) (2007, p. 126).

Assim, estendendo a discussão para a televisão entendemos que os variados pontos de vista do narrador cinemático, associados ao recurso da montagem, dos personagens e do telespectador, proporcionam a construção da cena, circunscrita, portanto, ao olhar. Essa mudança de foco confere a liberdade de interpretação criativa de que falamos quando discutimos a questão da fidelidade, tornando-se não uma transposição pautada na obra original, mas uma recriação mediante constante diálogo, como assinala Ismail Xavier:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens.

A fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo-se mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER *in* PELLEGRINI, 2003, p. 61-2).

Prova disso é o acréscimo de personagens, apenas referidos na peça, que, na minissérie, adquirem uma dimensão ampliada tais como Dulce, Nonê, Pagu e Luís Martins. Consoante Décio de Almeida Prado, no teatro as personagens constituem a totalidade da obra: “nada existe a não ser através delas” (2005, p. 84), de maneira que a sua caracterização se revela por três vias: “o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito” (2005, p. 88). Assim, na peça, Pagu e Luís Martins, por exemplo, estão presos à consciência dos outros personagens, aos seus pontos de vista. Todavia, na minissérie, é possível tanto ver os personagens, quanto conhecer suas ideologias, aspirações, sentimentos e receios. Acompanhamos suas histórias através do olhar mediado por eles mesmos e não apenas pelo olhar alheio.⁷⁶ Isto se explica porque “como em qualquer outro gênero dramático ou parcialmente dramático, os personagens devem agir de acordo com a função que lhes foi designada e dentro da situação escolhida; devem ter coerência, e a caracterização deve corresponder aos seus atos e palavras” (PALLOTTINI, 1998, p. 149).

Neste sentido, na minissérie, Pagu e Luís Martins têm seus perfis ampliados, devido mesmo aos distintos pontos de vista adotados nas duas obras em análise, verificado, principalmente nas personagens em questão, quando, ao sair da perspectiva de Tarsila, Pagu e Luís Martins ganham autonomia, inclusive, ao olhar do telespectador, que pode sentir empatia ao ver, sob uma pluralidade de olhares, suas atitudes, decisões e emoções, empatia esta, ao nosso ver, comprometida na peça, devido ao ponto de vista dominante ser único e de primeira pessoa, referindo-se, ainda, a quem Pagu e Luís Martins traíram.

⁷⁶ Afiramos isso no que se refere aos posicionamentos de conteúdo e não puramente de expressão, visto que, no plano formal, existem muitos outros olhares como foi pontuado, tais como a câmera, o telespectador, o autor-implícito, o autor real.

Na minissérie, assim como na peça, e não poderia ser diferente dada a sua estrutura melodramática, a traição ganha repercussão e recriação, como a fuga de Oswald com Pagu por ocasião do casamento dela com Belisário; ou todo o envolvimento afetivo de Luís Martins com Anna Maria, acontecimentos esses que, na peça, são apenas mencionados em forma de narração *off*:

TARSILA em *off* – O Belisário era um pintor que morava nos fundos da nossa casa, tinha sido criado na fazenda, lecionava no Liceu de Artes e Ofícios, e era fascinado pela Pagu. Quem não era? Depois da cerimônia no Cartório da Vila Mariana, os noivos deveriam seguir de carro para Santos, mas no alto da serra um outro automóvel os esperava. Belisário voltou para São Paulo. A noiva seguiu para Santos com Oswald e Nonê. Mas eu não quis enxergar o que se passava... Pagu ia conosco pra fazenda, eu emprestava-lhe vestidos... ela era como uma filha... e eu tinha mais em que pensar. Finalmente estava expondo em São Paulo, o governador Júlio Prestes tinha adquirido uma de minhas telas para a Pinacoteca! Eu trabalhava intensamente. Não via nada. Não imaginava sequer que o pior ainda estava por vir (AMARAL, 2004, p. 55-6).

TARSILA em *off* – O que tinha de melhor era a disposição para ser feliz! Acho que isso era tão notável que Deus resolveu me testar para ver se esta minha vocação para a felicidade era mesmo forte... Ele já sabia que as dificuldades financeiras não me afetavam... então pouco a pouco começou a tirar de mim o que eu mais amava... primeiro minha neta que morreu afogada, e poucos anos depois o Luís me deixou... (AMARAL, 2004, p. 80).

Entretanto, enquanto na peça essas personagens são motivadas pelo adultério, formalizados nos triângulos Oswald-Tarsila-Pagu e Luís Martins-Tarsila-Anna Maria, na minissérie, as personagens são desenvolvidas para além dessa marcação. Pagu não é mais meramente a “normalista”, mas, a mãe, a militante, a artista, enquanto Luís Martins, não se assume somente como o amante, vinte e um anos mais jovem, mas, é o jornalista, o cronista, o intelectual: ambos deslocam-se de uma visão notadamente negativa para olhares outros, livres do condicionamento exclusivista do adultério.

Voltando à discussão em torno da dialética entre narrar e mostrar, encontramos no processo de adaptação em questão outros exemplos que sugerem a resolução de tal problemática através da capacidade que a minissérie tem de mostrar. Assim, a dicotomia presente na série, como temos demonstrado, é superada no produto televisivo.

Na peça, observamos, na cena das Margaridas, conforme a análise da relativização da ação, que a ambivalência narrativa, dada a sua construção verbo-visual, levou a um distanciamento e duplicidade da ação, possibilitada pela hibridização de modos narrativos, sobretudo porque, à narrativa verbal, associou-se o recurso da intermedialidade, alterando, por conseguinte, a perspectiva espacial e temporal da cena, na medida em que a narração-*off* é presentificada em forma de cena, com tempos simultâneos. Na cena recriada pela minissérie (CENA VI, DVD), não há essa hibridização entre os tempos narrativos, a ação é única e se desenrola em um primeiro momento, com o diálogo entre Anita e Tarsila, semelhante ao da peça. No segundo momento, surgem acréscimos ao texto dramático com a presença de Oswald e Nonê:

ANITA – O Oswald não é má pessoa, mas se eu fosse você, pensava duas vezes, antes de me apaixonar.

TARSILA – (*Entre risos*) Não vai dar tempo, Anita.

(*Ouvem-se batidas na porta. Tarsila vai abrir e recebe um maço de margaridas*)

TARSILA – Obrigada, hein! Mas como é gentil, como é delicado, esse Mário. Bastou eu dizer a ele que as margaridas eram as minhas flores prediletas, para ele encher meu ateliê com elas, olha...

ANITA – Tarsila?

TARSILA – Hã?

ANITA - O Mário é meu!

(*As duas se olham*)

ANITA – Você tem tudo Tarsila, você tem dinheiro, você tem talento, você tem beleza... Deixa o Mário para mim.

TARSILA – Ah, pelo amor de Deus, Anita! O Mário é um amigo para mim.

ANITA – Mas, estão todos apaixonados por você, inclusive o Mário.

TARSILA – Eles todos se apaixonam por quem chega do estrangeiro.

(*Oswald e Nonê entram*)

OSWALD – Eu não, madame! Eu não sou caipira!

TARSILA – (*Indo cumprimentá-los*) Oswaldo! Mas eu sou. E continuarei sendo a caipira de Capivari onde quer que eu esteja. (*Para Nonê*) E esse rapazinho, simpático? Mas, quem é você, fala para mim? (*Abraça-o*).

NONÊ – José Oswald Antônio de Andrade, mas todos me chamam de Nonê.

TARSILA – Nonê!

ANITA – (*Para Oswald*) Mas que falta de compostura! Já não bastava vir aqui, sozinho, atacar a Tarsila, agora vai trazer o garoto junto!

OSWALD – Anita! Eu apenas quis manifestar a seriedade das minhas intenções.

(*Brinca com Anita*)

TARSILA – Você não leva a sério esse seu pai, não, viu?! Ele é um pouco maluco, mesmo!

NONÊ – Eu sei, madame.

OSWALD – Maluco, mas não transformei o seu ateliê num mercado de flores, né?! Quem foi que te mandou tantas flores assim? Tantas margaridas? Não precisa dizer não. Não precisa dizer... Já sei! Foi o Mário, não foi?! (*Câmera focaliza Anita, enciumada*) Mário de Andrade, né?! (*Para Nonê*) Entendeu, agora, a preocupação do seu velho pai?! Todos os homens de São Paulo decidiram disputar a Dona Tarsila!

NONÊ – Mas, nós vamos ganhar, papai, vamos ganhar!

Em outras palavras, não é apenas a ausência de simultaneidade entre sumário narrativo e apresentação cênica que asseguram a não duplicidade da ação na minissérie, mas, também, a não opção pela narrativa visual⁷⁷, pautada na focalização das telas “As Margaridas”, de Anita e Tarsila, como sugere o texto dramático.

Como não há, nem do ponto de vista da câmera, nem dos personagens, a visualização das telas, o reconhecimento da cena e a comparação com a peça ocorrem pela similitude encontrada no diálogo e pela sugestão cênica do vaso de margaridas no centro do plano espacial em que se dá a ação (o ateliê de Tarsila), além, é claro, da representação da ação propriamente dita, semelhante às marcações de movimentação na peça. Mais uma vez, verificamos a relação entre narrar e mostrar que se estabelece na adaptação da peça para a série, com esta transformando em apresentação cênica o que aquela traz em passagens sumariadas. No entanto, é importante dizer que, neste caso, as opções entre os modos narrativos não atendem às limitações ou especificidades de cada meio – como no caso da Cadillac em movimento –, mas tão-somente à liberdade de criação dos autores, diretores, adaptadores, destacando ainda mais o caráter de diálogo presente entre as obras estudadas.

⁷⁷A utilização desse termo poderia sugerir incongruências teóricas, dada a natureza icônica da televisão. Todavia, este uso se aplica em analogia à peça, visto a utilização do recurso da intermedialidade cênica.

Não obstante a minissérie ter optado por não mostrar as telas d'As Margaridas, em outra cena podemos ver “A Negra” (Cf. Anexos, imagem 13). Após uma discussão entre Mário e Oswald, inicia-se uma narrativa *off* de Maria Laura, seguida de uma cena em que estão presentes Tarsila, Oswald e Anita, no ateliê de Tarsila, em Paris. Depois, a câmera mostra Mário, no Brasil, lendo uma carta dela. Eis a transcrição da cena (Cf. CENA VII, DVD):

(SOBRE A NARRAÇÃO DE MARIA LAURA, IMAGENS DE TARSILA E OSWALD ARRUMANDO O ATELIÊ, PREPARANDO-SE PARA IR A PARIS, SEGUIDA DE FOTOS ANTIGAS DA CIDADE, DENTRE ELAS, A TORRE EIFFEL E O ARCO DO TRIUNFO)

MARIA LAURA EM *OFF* – Tarsila embarcou primeiro. Depois Oswald partiu com Nonê, e em Paris, os dois começaram a formar aquilo que Mário de Andrade chamaria de Tarsivaldo. Mais do que amantes, eram uma entidade: a pintura e a literatura unidas num magnífico casamento. E com o patrocínio do Senador Freitas Valle, meses depois, Anita se juntou a eles.

(HÁ UM DECURSO TEMPORAL. NO ATELIÊ DE TARSILA, EM PARIS, ANITA VAI VISITÁ-LOS. NA CENA, TARSILA ESTÁ PINTANDO A NEGRA).

OSWALD – (*Para Anita, abraçando-a*) – Não acredito?! Anita Malfatti! Anita Malfatti! Que maravilha! Até que enfim, se dignou a fazer uma visita a nós. Quando é que chegou em Paris?

TARSILA – (*Abraçando Anita*) Querida!

ANITA – (*Olhando a tela, surpresa*) Mas, o que é isso? Foi você quem pintou?

TARSILA – Claro! Quando eu era menina, eu conheci umas escravas antigas que amamentavam os meus irmãos... (*Anita aproxima-se da tela*) ... elas amarravam umas pedras nos peitos para ficarem bem compridos para que pudessem amamentar os filhos que estavam nas costas.

ANITA – Você mudou muito a sua maneira de pintar!

TARSILA – Tive umas aulas com o Lhote, com o Gleizes e estou aprendendo umas coisas com o Léger.

ANITA – Você deu um grande salto.

OSWALD – Você precisa conhecer o casal Léger, Anita. Por que você não vem, uma noite dessas, conosco, dançar *charleston*? Vem conosco!

ANITA – Paris não é São Paulo. (*Pausa.*) O Mário e o Menotti estão muito longe e o “Grupo dos Cinco” não existe mais. E eu tenho gostado de ficar sozinha.

(*Close em Tarsila, perdida em pensamentos*) TARSILA EM *OFF* – Lamento dizer, Mário, mas eu vejo Anita muito raramente. Desde a sua primeira visita se instalou...

(MUDANÇA DE PLANO, CLOSE EM MÁRIO, LENDO UMA CARTA)

TARSILA EM *OFF* - ... um mal-estar entre nós. Pela primeira vez, ela deve ter se perguntado, qual de nós duas é a melhor.

Há na peça, assim como nos outros exemplos analisados, diálogos, ora em forma narrativa, ora em forma cênica, que embasaram a cena transcrita acima. Como ilustração, citaremos três exemplos: dois situados no âmbito dramático e outro, no épico:

Âmbito dramático:

[1] ANITA DIANTE DAS TELAS DE TARSILA DESSE PERÍODO: ESTUDO (ACADEMIA 1 E 2) OSWALD E TARSILA EXPECTANTES.

OSWALD – E então, Anita. Você não acha que está na hora da Tarsila fazer uma individual?

ANITA - Onde?

OSWALD – Aqui, em São Paulo, no Rio, em qualquer lugar!

ANITA – (*Para Tarsila*) Sem dúvida foi um grande salto.

TARSILA – Você estava certa Anita, a deformação é apenas outro modo de ver a realidade!

ANITA – Não sei se ainda penso dessa maneira.

OSWALD – Ó Anita! Não é porque o Freitas Valle mandou você pra Paris que você precisa renegar os princípios da arte moderna!...

ANITA – (*Para Tarsila*) Quem são seus professores?

TARSILA – Tenho aula com o Gleizes, o Lhote, mas também andei aprendendo umas coisas com o Léger.

ANITA – (*Contrafeita*) – Eu conheci o Gleizes em Nova Iorque.

OSWALD – Nós costumamos sair com ele e o Léger pra dançar *Charleston!* Por que não vem conosco uma noite dessas? (AMARAL, 2004, p. 32).

[2] FOCO NA TELA A *NEGRA*

TARSILA – Quando eu era menina, conheci antigas escravas que amamentavam meus irmãos. Elas costumavam amarrar pedras aos seios para eles ficarem compridos e assim poderem alimentar o filho que traziam às costas (AMARAL, 2004, p. 40).

Âmbito épico

TARSILA EM *OFF* – Anita estava em Paris, mas a gente se via muito raramente... O fato é que pela primeira vez havia um mal-estar entre nós... Parecia que ela me avaliava e se perguntava: qual de nós duas é a melhor? (AMARAL, 2004, p. 33).

Uma ressalva. O segundo exemplo citado do âmbito dramático não faz parte do primeiro, são, na verdade, cenas distintas. O segundo é decorrência do primeiro, já que se trata da organização por Oswald de uma exposição individual para Tarsila, em Paris, desejo, expressado em tom de questionamento a Anita no primeiro exemplo. Assim, para além das semelhanças dialogais, percebemos que a minissérie aglutina em uma única cena, dois momentos do texto dramatúrgico. Igualmente ao texto, a recriação dessa cena para a TV também se constrói com a utilização das duas maneiras de apresentar uma história: mostrando e narrando, porém livre de contradições. Desta feita, a cena da minissérie traduz muito do que se tem discutido: os modos narrativos, sob os recursos do sumário e da apresentação cênica; o recurso à intermedialidade; à *voice-over*, com a apresentadora; o narrador cinemático; a montagem e o diálogo, todos entendidos como componentes estruturais e estéticos no processo de adaptação. No entanto, há uma questão ligada ao sumário e à cena que merece destaque: a elipse narrativa, isto é, os saltos no tempo, decorrentes de uma ação ou fato subentendidos, sugeridos, sem representação explícita (Cf. XAVIER *in* PELLEGRINI, 2003, p. 74).

Como vimos, para Chatman (1978) a estrutura narrativa é dividida no plano do conteúdo (*story*) e no da expressão (*discourse*). Ao analisar o tempo, o autor propõe a diferença entre o tempo do discurso (*discourse-time*) e o tempo da história (*story-time*). Este diz respeito à suposta duração dos eventos da narrativa e aquele é o tempo que se leva para ler o discurso.⁷⁸

Na minissérie, a elipse determinada pela narração-*off* de Maria Laura, configura-se como meio de expressar o tempo do discurso, uma vez que o sumário narrativo permite uma distensão temporal e espacial, como antes referimos, de forma que a viagem de Tarsila e Oswald a Paris não é apresentada em forma de cena, mas apenas referida pelo recurso narrativo, associado a imagens que apresentam o lugar para onde as personagens irão se deslocar.⁷⁹ A elipse indica não somente a mudança espacial, mas a distensão temporal que se

⁷⁸ Ver, no original: There is reading-time and there is plot-time, or, as I prefer to distinguish them, discourse-time – the time it takes to peruse the discourse – and story-time, the duration of the purported events of the narrative (CHATMAN, 1978, p. 62).

⁷⁹ Segundo Anna Maria Balogh, a TV por vezes, revela uma tendência à aceleração, sendo possível representar uma cidade através de seus ícones mais conhecidos, estando o espaço representado numa colagem de fragmentos (Cf. BALOGH, 2002, p. 76), a exemplo das imagens da Torre Eiffel e o Arco do Triunfo utilizadas pela série como maneiras de apresentar Paris ao telespectador.

verifica tanto no tempo decorrido da viagem e da acomodação de Tarsila e Oswald na Cidade Luz, como da chegada de Anita (tempo da história), já que a elipse tem “função de preencher e eliminar o sentido dos vazios ou dos acontecimentos não registrados” (JIMÉNEZ, 1990, *apud* BALOGH, 2002, p. 75).

Outro ponto a ser analisado nesta cena remete ao recurso da voz *off*. Após Anita declarar o gosto em estar só, a câmera focaliza Tarsila concentrada e terminando de pintar “A Negra”. Irrompe a voz-*off*, representando os seus pensamentos sobre sua relação com a pintora expressionista. No momento do *close* em Tarsila temos através da fala audível, porém não pronunciada, uma formalização da voz interior da pintora⁸⁰ (Cf. SALLES GOMES *in* CANDIDO, 2005, p. 109). Essa narração evolui para um outro plano, quando vemos Mário de Andrade lendo uma carta. Neste instante, a voz interior de Tarsila formaliza-se na carta lida por Mário, semelhante, portanto, à peça que, como vimos no segundo capítulo, serviu-se da colagem de fragmentos de correspondências como recurso narrativo. Todavia, na maior parte das vezes esse recurso não é mostrado em forma de carta – como a cena analisada no segundo capítulo em que Oswald lê uma carta enviada por Mário a Tarsila –, tal qual ocorre na minissérie: antes aparecem incorporados às falas das personagens, o que acaba por repercutir na recepção do público que dificilmente reconhecerá quais falas são criação da dramaturga e quais foram inspiradas em fragmentos de correspondências trocadas entre os modernistas.

Sobre isso, devemos voltar à série, onde há uma cena que ilustra essa entidade denominada por Mário de Andrade como Tarsivaldo (CENA VIII, DVD). Enquanto assistimos Oswald de Andrade datilografando, ouvimos em *off* sua voz recitar parte do poema “Atelier” (Cf. CAPÍTULO 2, p. 73), que está sendo escrito. A cena é editada numa sobreposição de imagens com closes de Oswald e fotos de uma cidade. Em seguida, há uma elipse com mudança de tempo e espaço. Agora, Tarsila está em seu ateliê. Na cena, destaque para a tela

⁸⁰ Ao falar da manipulação dos pontos de vista na narrativa fílmica, Chatman (1978, p. 158-9) expõe possibilidades interessantes devido ao cinema [e à TV] possuírem não um, mas dois canais de informação: o visual e o sonoro. Estes podem ocorrer de forma independente ou combinados em diferentes maneiras. O som pode ser totalmente sincronizado, como quando os movimentos dos lábios coincidem com as palavras do proferidor, ou não sincronizado, como quando os lábios não se movem e ainda ouvimos uma voz: a condição é que estamos a ouvir os pensamentos mudos (ou algo semelhante).

“A Cuca” (Cf. Anexos, imagem 14). Em sua companhia, estão Yolanda, Mário e Oswald:

TARSILA – Em Minas, eu fui encontrar as cores que eu adorava quando era criança, mas diziam que era feio, era caipira; me refinaram o gosto e eu acabei perdendo esse verde berrante, esse amarelo. Olha, esse rosa desavergonhado!

OSWALD – O quadro são linhas e cores. E a poesia pau-brasil é ágil e cândida como uma criança.

TARSILA - E que não tem vergonha de ser caipira!

MÁRIO - O que está acontecendo é uma coisa inédita. A pintura influenciando na literatura e o Oswald seguindo você e as ideias dele nascendo dos seus quadros. Vocês têm ideia do que está acontecendo?! Tarsivaldo!

TARSILA – Tarsilavaldo?!

OSWALD – Tarsivaldo?!

TARSILA – Yolanda, você está chorando?

YOLANDA – Eu estou com inveja de vocês.

Na peça, ao contrário do que ocorre na série, a fala de Tarsila não é encenada, mas narrada em *voz-off*. Guardada sutis diferenças, o texto conserva-se o mesmo (Cf. AMARAL, 2004, p. 36). Apesar dessas questões, aqui a importância recai sobre a sequencialidade cênica. A narrativa de Oswald precede a cena de Tarsila e, muito embora, realizada em planos espaciais e temporais distintos, a montagem é feita uma em sequência da outra, de modo que percebemos uma adequação conteudística-formal, numa tentativa de formalizar em apresentação cênica a influência literária que a “amigação” dos dois resultou para tanto para a criação artística literária de Oswald quanto para a evolução plástica da pintura de Tarsila, quando “interpretou em cores e formas, os temas brasileiros”.

Em outras palavras, a minissérie formaliza, através da montagem, a entidade Tarsivaldo, demonstrando em planos distintos, porém sequenciais e complementares, a influência mútua da literatura sobre a pintura e vice-versa. Talvez o ponto-chave dessa influência tenha sido o quadro “Abaporu” que inspirou o Movimento Antropofágico criado por Oswald de Andrade. Na série, temos recriados os dois momentos:

Abaporu:

(A CENA INICIA COM UM FOCO NO ABAPORU. OSWALD OBSERVANDO. CORTA PARA TARSILA, EM OUTRA SALA.

ESTÁ VISIVELMENTE NERVOSA. RETORNA PARA A SALA ONDE ESTÁ A TELA, AGORA, A CÂMERA ABRE O FOCO. ESTÃO PRESENTES TAMBÉM MÁRIO E RAUL BOPP. TODOS EM SILÊNCIO. OSWALD SAI PARA ENCONTRAR TARSILA)

TARSILA – Afinal você gostou ou não?

OSWALD – que coisa extraordinária, Tarsila!

(Tarsila aliviada)

OSWALD – É a melhor coisa que você já pintou na vida, meu amor! É maravilhoso! É a melhor coisa que você já pintou, Trolyr! *(Conduzindo-a ao outro plano)* É maravilhoso! *(Apontando para a tela)* Olha lá! Olha lá!... Parece um selvagem, parece uma criatura do mato, parece... Isso parece...

RAUL BOPP – *(Corta)* É antropófago!

OSWALD – Isso! Um antropófago! E como é que vamos chamá-lo?

RAUL BOPP – Abaporu! Pela língua dos índios é o homem que come a carne humana.

OSWALD – Abaporu! Tá pronto! Tá batizado! *(Ajoelhando-se)* Abaporu!

MÁRIO *(Para Tarsila)* – Como é que você chegou a isso?

TARSILA – Eu não sei, eu não sei como me veio... *(Foco no Abaporu)* ... esse pé, essa mão, essa cabecinha de alfinete. Mas você gosta, Mário?

MÁRIO – *(Emocionado)* Muito! Esse indígena tem cheiro forte de terra brasileira. *(Oswald abraça Mário)* – Abaporu! (CENA IX, DVD)

Antropofagia:

(NO ATELIÊ DE TARSILA ALGUNS AMIGOS REUNIDOS CELEBRAM O ABAPORU. DENTRE ELES: OSWALD, MÁRIO E RAUL BOPP)

OSWALD: O índio é que era feliz, Mário. Não tinha polícia, nem Freud, nem recalques, nem vergonha de ficar pelado. E se nós lançássemos um movimento?

MÁRIO – Peraí, Oswald, outro movimento?!

Oswald – Um movimento nativista como nunca mais se viu. Contra o europeu que chegou trazendo a gramática, a catequese, a ideia de pecado. Vamos nos tornar antropófagos e fundar a Antropofagia Brasileira de Letras!

(Todos brindando)

RAUL BOPP – Está lançado, portanto, o Movimento Antropofágico!

OSWALD – Tupi or not Tupi that is the question! Só a antropofagia nos une, socialmente, economicamente, filosoficamente.

MÁRIO – Olha só, é muito engraçado. Mas, qual é o objetivo do movimento?

OSWALD – A proposta é organizarmos uma descida e comermos todas as Academias de Letras do país.

MÁRIO - Isso não é proposta. Isso é um palavrório zombeteiro. E você, Oswald? Você não é índio. Você é português! (Retirando-se) Por-tu-guês!

OSWALD – Vai, pode ir! A Antropofagia não precisa de Mário de Andrade!

(Câmera direciona o foco para o Abaporu)

MARIA LAURA – *(Voz-off)* No começo parecia brincadeira, mas o Raul Bopp insistiu no movimento e o Oswald acabou redigindo um manifesto. Criaram até uma revista que seria primeiro confiada a Alcântara Machado e Raul Bopp e num segundo momento, a Geraldo Ferraz. Os três eram entusiásticos discípulos de Oswald de Andrade (CENA X, DVD).

Mais uma vez, no tocante ao processo de adaptação, a discussão pertinente a essas duas cenas recai sobre os acréscimos de personagens e o ponto de vista, ou melhor, sobre o seu deslocamento. Na cena do Abaporu, além dos modernistas que formam o elenco da peça, há a presença de Raul Bopp, que se mantém presente também, ao lado de outros, na cena da Antropofagia. Na peça, o diálogo (Cf. AMARAL, 2004, p. 45-6) que serve de esteio para a construção da primeira cena se dá apenas entre Tarsila e Oswald. O nome Abaporu é sugerido pela pintora modernista, ao contrário da série, quando esta informação é transmitida por Raul Bopp que na peça é aludido em dois momentos, na cena entre Oswald e Tarsila quando aquele lhe diz que vai telefoná-lo para pedir que veja a tela e, depois, em outra cena, que remete a da TV. Mário já está presente e Tarsila lhe diz que, embora tenha gostado, Raul Bopp achou o Abaporu esquisito, conferindo-se aqui mais um salto no tempo, só que agora do texto dramático, já que entre a fala de Oswald e a de Tarsila fica subentendido a visita de Raul Bopp aos modernistas.

Novamente temos destacada a potencialidade que a minissérie possui em trazer para a tela passagens referidas na peça, aqui, formalizada na presença de Raul Bopp, que assume o ponto de vista pertencente na peça a Tarsila, semelhante ao que ocorre no segundo exemplo da série, quando Maria Laura assume em narração *off*, uma passagem narrada pela pintora na peça também através do recurso à voz-*off*. A mudança de foco narrativo é recorrente durante todo o processo de adaptação do “núcleo modernista” para a minissérie, o que é pertinente já que as informações não precisam necessariamente estar restritas

ao quarteto modernista, tal qual o é na peça. A televisão permite ampliar esses olhares, seja narrando, seja mostrando, reconfigurando-os à visão de outros personagens. Outro bom exemplo disso está na figura de Pagu que, em alguns momentos, assume o ponto de vista pertencente a Oswald na peça: esse deslocamento é possível devido às semelhanças ideológicas entre os personagens.

Tanto na peça quanto na série, uma das passagens mais bonitas é a da morte de Mário de Andrade. Frequentemente temos analisado os modos narrativos e, portanto, a influência épica em produtos dramáticos ou parcialmente dramáticos. Contudo, a influência da lírica também se faz presente em alguns momentos nas duas obras. Na peça isto pode ser verificado quando observamos a relativização da ação mediante a ruptura do diálogo, quando este sai de uma esfera intersubjetiva para uma intrasubjetiva, ou seja, quando os diálogos se esfacelam em monólogos. Na minissérie, duas cenas são representativas da morte de Mário de Andrade. A primeira aparece como uma espécie de prolepse narrativa, pois se configura como uma despedida entre Mário, Tarsila e Anita. Eis a cena:

Mário, Tarsila e Anita:

(CASA DE MÁRIO DE ANDRADE. SENTADOS, TARSILA, MÁRIO E ANITA. ANITA SEGURA A MÃO DO AMIGO QUE ESTÁ VISIVELMENTE DEBILITADO)

MÁRIO – Não me olhem com tanta pena. Vou morrer na minha cidade, como eu sempre quis. Ao menos isso, me foi dado escolher. Ainda por cima estou entre os que me querem bem. Bastou que numa noite de porre, eu batesse com o punho numa mesa de um bar no Rio de Janeiro e dissesse: “Vou embora para São Paulo!”. E minha desgraça diminuiu 70%. Os 30 restantes são a dor humana universal pelo resto da humanidade.

TARSILA – Você quer alguma coisa, Mário? Alguma coisa que a gente possa fazer?

MÁRIO – Queria a desfaçatez daquela noite no Municipal, com a platéia ululando e eu tomado de uma coragem insana. (*Flashback da cena do Municipal*) Eu queria nós todos na sua casa, lá em Piracicaba, como Anita nos desenhou (*Outro flashback*).

ANITA – Eu queria que você fizesse as pazes com o Oswaldo.

MÁRIO – É curioso como certas feridas que já passaram a gente sente um certo prazer melancólico em acariciar. Às vezes, ao me lembrar do que eu e o Oswaldo vivemos juntos, eu me surpreendo acariciando a ferida e tendo uma espécie de saudade.

TARSILA – Eu posso dizer isso a ele?

MÁRIO – Diga que eu lhe quero bem, mas que ele desista de se servir de você e de Anita, porque eu não vou me reconciliar. Aquela nossa amizade pertenceu a um tempo em que éramos malditos e sublimes e acabou com o café e tudo mais que se seguiu.

(Tarsila levanta-se, beija-lhe a face e sai)

ANITA – Nós nunca fomos tão grandes quanto naquele tempo. Nem eu, nem a Tarsila nem o Oswaldo.

MÁRIO – A vida é mais importante que a posteridade. Ainda que você e a Tarsila não pintem mais, já terão cumprido sua missão. A maior parte do tempo da nossa vida, entregamos a esconder o que somos para não magoar os outros.

ANITA – Você se escondeu para não me magoar?

MÁRIO – Não foi preciso, você conhece a minha alma, melhor do que eu (CENA XI, DVD).

O importante nessa cena é enfatizar a sua construção realizada com forte subjetivismo devido à associação ao lírico. Embora seja realizada inteiramente em forma de diálogo, por vezes, podemos perceber como esse diálogo se converte em monólogo, em tom de desabafo. Podemos perceber como as falas de Mário possuem certo teor confessional. Aterrado em lembranças, as respostas às perguntas que lhe são feitas pelas amigas – que, na verdade, servem de suporte para a construção cênica, possibilitando a concretização do diálogo – assumem valor de reflexão íntima, evidenciado nas reminiscências que proporcionam um corte e suspensão da narrativa do presente, para que, através do *flashback*, instaure-se o passado. Neste momento, a câmera assume a perspectiva de Mário, e há uma identificação entre a visão do personagem e a do telespectador, uma vez que é possível entrar em seus pensamentos, em sua memória e enxergar através dos seus olhos. Na peça, esse lirismo fica a cargo do diálogo, que inclusive mais uma vez é bastante semelhante ao da série, unido à música. A dramaturga invoca o passado recorrendo à repetição de uma música usada no início da encenação: “SOBE SUAVEMENTE A MÚSICA QUE TARSILA E MÁRIO TOCAM AO PIANO NO INÍCIO DA PEÇA” (AMARAL, 2004, p. 77).

Na peça após o diálogo, há uma ruptura da ação pelo blecaute. Ocorre a mudança de cena. A morte de Mário é representada através do recurso da *voz-off* e da intermedialidade:

OS RETRATOS DE MÁRIO PINTADOS POR ANITA E TARSILA,
EM SEQUÊNCIA E SOBRE ELES:

VOZ DE MÁRIO EM *OFF* - Quando eu morrer quero ficar, não contem aos meus inimigos, sepultado em minha cidade, saudade./ Meus pés enterrem na rua Aurora/ no Paissandu deixem meu sexo/ na Lopes Chaves a cabeça/ esqueçam/ No Pátio do Colégio afundem o meu coração paulistano/ um coração vivo e um defunto bem juntos/ Escondam no Correio o ouvido direito, o esquerdo nos Telégrafos, quero saber da vida alheia, Sereia/ Meu nariz deixem nos rosais, a língua no alto do Ipiranga/ para cantar a liberdade/ Saudade... Os olhos lá no Jaraguá/ Assistirão ao que há de vir/ o joelho na Universidade/ Saudade/ As mãos atirem por aí/ que desvivam como viveram/ As tripas atirem pro Diabo/ que o espírito será de Deus/ Adeus (AMARAL, 2004, p. 79).

Na série, a recriação da morte de Mário também é construída mediante o recurso da *voz-off*, recorrendo, ainda, ao uso do *flashback*, tanto para mostrar imagens do passado, quanto para mostrar a reação de algumas personagens após a notícia da morte do escritor.

Morte de Mário:

IMAGENS DE SÃO PAULO DA DÉCADA DE 1920 RECONSTRUÍDAS POR COMPUTAÇÃO GRÁFICA. SOBRE ESSAS IMAGENS, A VOZ-OFF DE MÁRIO DE ANDRADE RECITANDO UM POEMA [o poema é o mesmo transcrito acima]. SEGUIDA A ESSAS IMAGENS, APARECEM EM FLASHBACK, ALGUMAS DE SUAS LEMBRANÇAS: PROFERINDO A PALESTRA SOB VAIAS NO TEATRO MUNICIPAL; COM D. OLÍVIA GUEDES PENTEADO; COM ANITA MALFATTI. DEPOIS, SEGUEM-SE IMAGENS DAS PERSONAGENS QUANDO DA NOTÍCIA DE SUA MORTE: YOLANDA REZANDO; OSWALD CHORANDO; MARIA LAURA E BERNARDO ABRAÇADOS; FOCO SOBRE LIVROS, DENTRE ELES, *PAULICÉIA DESVAIRADA*; MENOTTI E GUILHERME DE ALMEIRA; FREITAS VALLE E, POR FIM, ANITA ACARICIANDO O RETRATO QUE PINTOU DELE. FIM DA RECITAÇÃO, EM *OFF*. ANITA DESPEDE-SE: “Adeus, Mário, meu amor!”.

Assim, o lirismo está presente já no conteúdo que está sendo narrado: um poema, que reflete a própria ideia da morte. Aqui o *flashback* também formaliza as lembranças, porém a perspectiva é desde o início do narrador cinematográfico. Mário já está morto. No cinema, quando a palavra escapou às limitações de seu emprego objetivo em cenas dialogadas,

rasgaram-se para ela horizontes estéticos muito mais amplos do que a simples narrativa, ou a utilização dramática do monólogo interior. O filme tornou-se campo aberto para o franco exercício de uma literatura falada, como o demonstrou a declamação poética de *Hiroshima, Mon Amour*, declamação de eminente relevo na constituição e expressão da protagonista central (SALLES GOMES in CANDIDO, 2005, p. 111).

Ou como demonstrou essa declamação, formalizada em cena, de um poema que traduziu o desejo do escritor em permanecer em cada canto da cidade que escolheu para viver e morrer. Em entrevista concedida a Laura Castro de Araújo (2009, p. 148), Maria Adelaide Amaral afirmou:

Se não tivesse escrito *Tarsila*, jamais teria proposto à Globo a minissérie *Um só coração*. Mas ao mergulhar no universo dos modernistas, me dei conta do quanto a época era rica e do quanto humanos e próximos das pessoas comuns eram seus protagonistas. A adesão do público às tramas de *Tarsila* me deu a certeza de que seriam acessíveis e populares também na televisão. E foram. Aproveitei do texto original tudo que foi possível, mas a peça era muito focada em Tarsila e na criação e desenvolvimento de uma estética modernista (e brasileira). Por outro lado, a minissérie me permitiu desenvolver e corporificar o que era apenas mencionado ou nem sequer chegou a ser falado no texto teatral: Dona Olívia, Pagu, Belisário, Dulce, Luís Martins, Nonê e as situações que os ligavam a Tarsila, Oswald, Mário e Anita Malfatti.

Em sua afirmação, Maria Adelaide Amaral parece embasar a finalidade do nosso estudo que buscou compreender, respeitando as especificidades de cada obra, a construção de cenas da minissérie a partir de um diálogo com o texto dramático, com vistas a entender a relação entre os modos narrativos, construídos sob diferentes perspectivas, revelando, assim, uma flexibilidade em relação aos pontos de vista que só denuncia um processo de adaptação pautado na liberdade criativa de seus realizadores. Nesse sentido, foi possível perceber como a televisão, através de uma linguagem própria, (câmera, montagem, elipses, cortes) consegue representar e recriar sob diferentes olhares e sob uma multiplicidade de soluções estéticas, cenas da peça, demonstrando que

As transposições da literatura à TV têm, ademais, um valor didático e uma força educacional inegável, além dos valores já tradicionalmente atribuídos à dramaturgia televisual brasileira e a esse formato em particular. As minisséries preservam nossas tradições culturais, divulgam a obra adaptada, incitam leituras ou

releituras dos originais. Sabemos que, em muitos casos, a adaptação das obras para a TV é acompanhada de relançamento dos livros originais e de um substancial aumento na sua venda (BALOGH, 2002, p. 132).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sou e serei sempre dramaturga. O que me permite exercer esse ofício na televisão.

Maria Adelaide Amaral

Esta dissertação surgiu do desejo de estudar o teatro em perspectiva com a teledramaturgia, processo este, aqui delineado, pelo olhar de Maria Adelaide Amaral sobre Tarsila do Amaral, num encontro cruzado pelo palco e pelas telas. Assim, a análise-interpretação que empreendemos da peça *Tarsila* e, ainda que timidamente, da minissérie *Um só coração* – tendo em vista nossa análise estar calcada apenas no “núcleo modernista” –, vem enaltecer menos uma abordagem comparatista do que a relação construída nos estudos interartes, permitindo, portanto, uma aproximação entre estas duas artes, que, embora concentradas na performance, resguardam distintas formas de apreender e representar uma dada realidade histórica ou ficcional: ora no palco teatral (ou nas páginas de um livro impresso), ora nas telas (as da pintura, ou a da televisão).

Se a invenção da fotografia alterou a própria natureza da arte, como afirmou Walter Benjamin⁸¹, a câmera cinematográfica possibilitou à literatura encontrar novas maneiras de expressão artística, incorporando movimento às palavras escritas, antes estáticas na página. Basta pensar os múltiplos pontos de vista ou a fluidez espaço-temporal comumente retratados nas narrativas modernas e contemporâneas, através de uma série de artifícios e recursos estilísticos, que conseguem imprimir dinamicidade, tentando construir com uma narrativa verbal, o que o cinema e a televisão imprimem com uma narrativa audiovisual, com sons e imagens.

Tais recursos se enquadram dentro do que Patrice Pavis (2008a) chama de intermedialidade, que consiste na influência entre os diferentes tipos de mídia, tal qual os recursos estilísticos utilizados por Maria Adelaide Amaral neste seu trabalho para o teatro, capazes de aproximar a sua dramaturgia de uma estrutura já bem próxima da fílmica e/ou televisiva, o que foi tomada no conjunto de produções entendidas dentro do paradigma não-aristotélico da chamada “crise” do drama. No entanto, é importante ressaltar que não se pretendia, com isso, travar uma discussão que se revelasse anacrônica, sobretudo porque acreditamos que tanto a proposta de Peter Szondi, no âmbito da teoria, quanto a de Brecht, no contexto da práxis teatral, não são discussões que se encerram, mas, ao contrário que permanecem, ultrapassando limites temporais, de maneira que o diálogo com proposições tão profícuas ainda se faz mais do que necessário, para fins de entendimentos dos paradigmas do teatro e de suas relações com as outras artes em nosso contexto contemporâneo.

De outro lado, nos aspectos de nossa análise-interpretação que ainda estão pautados em um estudo comparativo entre os produtos ficcionais, apontando, por vezes, as similaridades ou as dessemelhanças do texto-fonte com o texto-alvo, não buscamos atender a critérios de fidelidade, que remeteriam ao privilégio de um texto em detrimento do outro. Quando nossa análise assume uma metodologia comparatista, ela busca não ser tendenciosa ou unilateral. Não houve, pois, critérios valorativos, mas uma intenção em perceber o diálogo erigido entre o texto teatral e o produto televisivo, sobretudo

⁸¹BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

porque esta pesquisa buscou apontar as relações e referências que melhor justificassem a afirmação hipotética de que *Um só coração*, ou melhor, os “recortes do núcleo modernista”, têm por inspiração a peça *Tarsila*. Para tanto, a analogia entre as obras se fez imprescindível, como possibilidade de compreender o diálogo realizado a partir dos olhares da autora sobre as obras, compreendendo como se deu o **processo** de adaptação, que resultou no **produto** adaptado.

Uma segunda hipótese considerava que mediante o diálogo travado entre os textos, a construção dessas relações apontariam para um retorno ao modo dramático como resultado das operações do processo de adaptação, atuantes sobre o tratamento dos temas e situações inseridas no âmbito do modo épico, sobre o qual se erige a peça teatral. Tal hipótese pode ser confirmada pela análise do produto adaptado que, pelas convenções da estética televisiva, de fundo melodramático e fortemente influenciada pela telenovela, enquanto formato, dialogam com o enredo da peça; ou seja, trabalhamos o tempo inteiro com a análise da tensão entre mostrar e narrar em ambas as obras. Contudo, verificamos que esta tensão, elemento formal-conteudístico do texto em *Tarsila*, dada sua estrutura não-dramática, conforme se discutiu no segundo capítulo, encontra na minissérie um modo de se realizar longe de hesitações, devido à capacidade narrativo-performática da televisão. Isto porque, assim como no cinema, na teledramaturgia e no produto minissérie, há uma estrutura cênica pela qual o espectador observa uma ação representada por atores que pode ser, inclusive, dialogal, ou seja, próxima do “modo dramático”. Contudo, tal narrativa é sumariante, portanto, épica, uma vez que, como o cinema, a teledramaturgia se apresenta como forma híbrida que transita entre a representação dramática e a instância narrativa épica, sem, necessariamente, apresentar inadequações ou se construir sob tensão.

Numa época em que a interdisciplinaridade vigora, parece viável unir, numa perspectiva dialógica, a literatura e as outras mídias, analisando a literatura sob a ótica icônica da teledramaturgia e a teledramaturgia à luz da estilística literária, ainda mais quando se tem um grande número de obras adaptadas para a televisão e para o cinema, o que proporciona, principalmente, no caso da televisão aberta, que é um veículo de massa, o acesso indireto de escritores e dramaturgos ao público em geral. Desse modo, a televisão,

sobretudo através de adaptações de textos literários, torna-se um canal de divulgação da literatura canônica, e, neste caso, de alguns temas da nossa história cultural, restrita, por vezes, aos currículos escolares.⁸²

A narrativa televisiva, recoberta por elementos semióticos, estabelece novas relações entre o imaginário individual e coletivo, alterando a noção de lugar e presença do público, uma vez que o familiariza com outras épocas, desperta a curiosidade e simplifica a compreensão dos acontecimentos históricos. Segundo Pellegrini (1999), a televisão é um meio de comunicação que desperta o interesse pelo outro. Assim, na adaptação, a obra é lida através de imagens, sons, figurinos, o que provoca sentidos diversos, podendo o leitor/espectador relacionar as imagens com o texto. Neste sentido, “a representação da obra e a divulgação de valores que foram feitos pelos meios audiovisuais influenciam o gosto e o entendimento do espectador, que depois se torna leitor” (Cf. SILVA, 2007, p.4).

Destaca-se, então, a importância do diálogo erigido entre estudos literários e midiáticos, com a adaptação de conteúdos, neste caso aqueles que fazem parte da história da arte no Brasil ou da constituição de sua tradição literária, para os veículos de massa, como a televisão, proporcionando ao grande público a apresentação e incorporação da biografia e obra de artistas consagrados, bem como os acontecimentos históricos-culturais relevantes para a identidade nacional.

⁸² Também podemos ter outros aspectos desta discussão em: João Batista B. de Brito (1995, p. 20), que, de acordo com Bazin, afirma que: “depois das exibições de filmes adaptantes, cresce o número de edições das obras literárias adaptadas, ou seja, de alguma forma o cinema estaria não apenas dialogando com a literatura, mas também, a ela remetendo novas camadas de leitores”; e em Adayr Tesche (2003), que afirma que os estudos sobre narratologia deviam se preocupar em perceber a importância da televisão nas dinâmicas de cultura, nas transformações de sensibilidade e na construção de imaginários e identidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMARAL, Aracy A. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Ed. 34, Edusp, 2003.

_____. **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: Edusp, 2001.

AMARAL, Maria Adelaide. **Tarsila**. São Paulo: Globo, 2004.

AMARAL, Maria Adelaide; NOGUEIRA, Alcides. **Um só coração** (minissérie). Versão especial do diretor. Adaptação para DVD e direção geral: Carlos Araújo. TV Globo; Som Livre, 2004. 6 discos (1320 min.)

AMARAL, Tarsila do. **Tarsila por Tarsila**. São Paulo: Celebris: 2004.

ARAÚJO, Laura Castro de. **Dramaturgia em trânsito: O teatro de Maria Adelaide Amaral da página às telas**. (Dissertação de Mestrado) Brasília, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BALME, Christopher B.. Theories of theatre 1: historical paradigms. In: _____. **The Cambridge introduction to theatre studies**. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 65-77.

BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 15-35.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance). 4.ed. São Paulo: Unesp, 1998, p. 397-428.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na tv**. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. **Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à tv**. São Paulo: Annablume, 2005.

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. **Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de Amor de Perdição**. Lisboa, 2001. Disponível em: <https://repositorioaberto.univab.pt/bitstream/10400.2/1296/1/RLBELLO.pdf>. Acesso em: 04/03/2011.

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre**

literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje.** São Paulo: Contexto, 2010, p. 37-55.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema.** São Paulo: Unimarco, 2006.

_____. Literatura, cinema, adaptação. In: **Graphos: revista da pós-graduação em Letras, João Pessoa, Ano I, n.2, 1995.**

BORNHEIM, Gerd. A dramaturgia não-aristotélica: o conceito; A dramaturgia não-aristotélica: a estrutura. In: _____. **Brecht: a estética do teatro.** Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 137-164; 213-235; 317-329.

CARDWELL, Sarah. **Adaptation revisited: television and the classic novel.** New York/Manchester: Manchester University Press, 2002.

CHATMAN, Seymour. **Story and discourse: narrative structure in fiction and film.** Ithaca and London : Cornell University Press, 1978.

_____. **Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film.** New York: Cornell University Press, 1993.

_____. What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa). *Critical Inquiry*, Vol. 7, N. 1, on **Narrative** (Autumn, 1980, p. 121-140).

COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In: _____. **Sinta o drama.** Petrópolis: Vozes, 1998, p. 11-50.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado** (O Foco Narrativo em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.

DWEK, Tuna. **Maria Adelaide Amaral: a emoção libertária.** São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta/ Coleção aplauso, 2005.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: P. Stevick (Org.). **The theory of the novel.** Nova York: Free Press, 1967. Disponível também em: <http://www.usp.br/revistausp/n53/ffriedmantexto.html>.

GOMES, André Luís; ARAÚJO, Laura Castro. Teatro, dramaturgia e mídias: limites e confluências no teatro de Maria Adelaide Amaral. **Revista Anpoll**, vol. 2, n. 27, 2009.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia [et al]. **Literatura, cinema, televisão.** São Paulo: Senac, 2003, p. 91-114.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o Gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. London and New York: Routledge, 2006.

JONHSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia [et al]. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac, 2003, p. 37-59.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

MACIEL, Diógenes André Vieira. O alvorecer do drama moderno brasileiro. **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários, (Londrina) vol. 14, (Dez. 2008), p. 16.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão Brasileira** – Uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Ed. Vozes, 4. ed., 2009.

MICELI, Sérgio. **Nacional Estrangeiro**: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PALLOTINNI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São paulo: Moderna, 1998.

_____. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São paulo: Perspectiva, 2008a.

_____. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. [et al]. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac, 2003, p. 15-35.

PLATÃO. **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

RODRIGUES, Raquel Imanishi. Teatro e crise. **Novos Estudos CEBRAP** (São Paulo) 71, (mar. 2005): 209-219.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
São Paulo através da minissérie Um só Coração. São Paulo: Ed. Globo, 2004.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 105-119.

SILVA, Juliana Salum Ferreira. Imagens na literatura: Adaptação de *Os maias* para a televisão. In: Encontro regional da **ABRALIC**, 2007.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Quando um pé cai no drama e o outro na épica: o caso *Eles não usam Black-tie* – Questões sobre adaptação da dramaturgia no cinema. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (orgs.) **Dramaturgia fora da estante**. João Pessoa: Idéia, 2007, p. 111-133.

_____. **Entre Mimese e Diegese**: A construção da cena na adaptação de *Closer*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Marcel Vieira Barreto; FREIRE, Rafael de Luna. Sobre uma sociologia da adaptação fílmica: um ensaio de método. In: **Crítica Cultural**, v. 2, n. 2, 2007.

SILVA JÚNIOR, Augusto Rodrigues da. Ser todos os seres: teatro e biografia na dramaturgia brasileira contemporânea. In: **Leio Teatro**. André Luís Gomes (org.) São Paulo: Editora Horizonte, 2010, p. 53-92.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1968.

_____. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2009.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TESCHE, Adayr. Mediações e trocas simbólicas na teledramaturgia brasileira. In: Estudos de Sociologia: **Revista da pós-graduação em Sociologia** [Publicada pelo curso de pós-graduação em sociologia da Universidade Federal de Pernambuco] v. 1, 2, p. 161-174, 2003.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia [et al]. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac, 2003, p. 61-89.

WELLEK, René; WARREN, Austin. Os gêneros literários. In: _____. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 306-323.

WILLIAMS, Raymond. Formas. *In*: ____. **Cultura**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Drama em cena**. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.



ANEXOS



Imagem 01⁸³Tarsila do Amaral, *Abaporu* (1928)

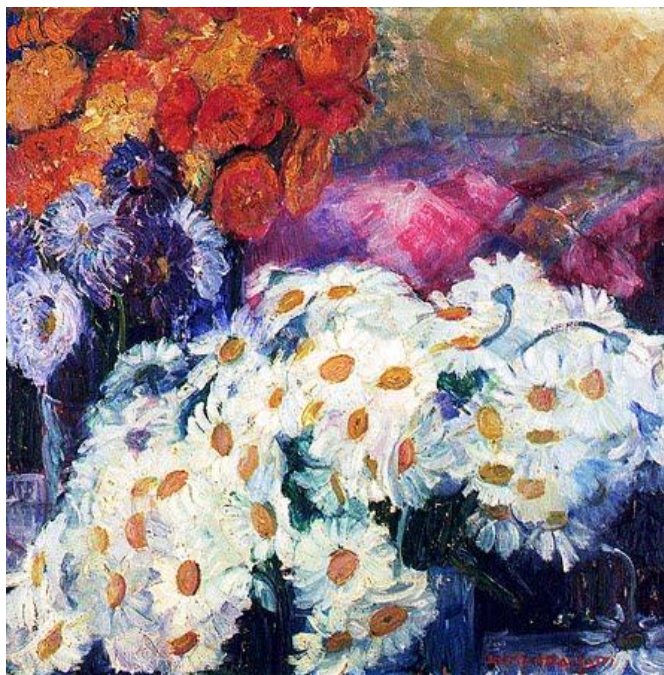
⁸³ Imagem retirada de: AMARAL, Tarsila do. **Tarsila por Tarsila**. São Paulo: Celebris, 2004, p. 126.

Imagem 02⁸⁴Tarsila do Amaral, *Operários* (1933)

Imagem 03

Tarsila do Amaral, *Segunda classe* (1933)

⁸⁴ Imagens retiradas de: AMARAL, Tarsila do. **Tarsila por Tarsila**. São Paulo: Celebris, 2004, p. 154 e 158, respectivamente.

Imagem 04⁸⁵

Anita Malfatti, *As Margaridas de Mario* (1922)

Imagem 05

Tarsila do Amaral, *As Margaridas de Mario de Andrade* (1922)

⁸⁵ Imagens retiradas de: MICELI, Sérgio. **Nacional Estrangeiro**: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.