



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

DRAMATURGIA EM TRÂNSITO:
O TEATRO DE MARIA ADELAIDE AMARAL
DA PÁGINA ÀS TELAS

Laura Castro de Araujo

Brasília, março de 2009



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

Laura Castro de Araujo

**DRAMATURGIA EM TRÂNSITO:
O TEATRO DE MARIA ADELAIDE AMARAL
DA PÁGINA ÀS TELAS**

Orientador: Prof. Dr. André Luis Gomes

Brasília, março de 2009

Laura Castro de Araujo

**DRAMATURGIA EM TRÂNSITO:
O TEATRO DE MARIA ADELAIDE AMARAL
DA PÁGINA ÀS TELAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Literatura.

Área de Concentração: Literatura e outras áreas do conhecimento.

Orientador: Professor Doutor André Luis Gomes - (UnB-TEL)

Comissão Examinadora:

Professor Doutor André Luis Gomes (UnB-TEL) -
Presidente.

Professora Doutora Regina Dalcastagnè (UnB-TEL) -
Membro.

Professora Doutora Rita de Cássia de Almeida Castro
(UnB-CEN) - Membro.

Professora Doutora Cristina Stevens (UnB-TEL) -
Suplente.

Brasília, março de 2009

À Luiza, minha mãe e aos meus amigos

Agradecimentos

À Universidade de Brasília, para sempre palco dos meus sonhos de graduanda, das minhas mais ingênuas e apaixonadas certezas, dos meus castelos desfeitos, da minha juventude de chinelo de dedo e dos meus momentos mais sinceros de aprendizagem.

À André Luís Gomes, o primeiro e maior incentivador deste trabalho, a quem serei eternamente grata por inúmeras razões, palavras e gestos, mas principalmente por ter trazido o teatro para minha vida, fato, sem dúvida, dos mais decisivos e mais maravilhosos para os meus caminhos desde então.

À José Alfredo Araujo, meu pai, esse pedaço de mim guerreiro e liberto, que em suas quedas e levantes, e em tudo que a vida lhe trouxe e tirou, me mostrou, com uma esperança incorrigível nos olhos, que ainda que nos levem tudo, a sabedoria não nos podem arrancar.

Aos meus amigos Pablo Xaud e Verônica Milane, que, ao longo desses dois anos, me arrancaram deste chão da academia, tantas vezes árido, e me levaram pra vastidão da vida lá fora, para dividirmos nossas percepções, fazendo brotar meus entendimentos mais viscerais e necessários sobre o mundo.

A minha mãe, minha revisora preferida e a meu irmão, meu companheiro fiel.

À Professora Regina Dalcastagnè, pela pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, à Professora Cristina Stevens, pela disciplina Teoria e Crítica Feministas e ao Professor Adalberto Müller, pelas aulas de Teoria da Mídia e Literatura.

À Maria Adelaide Amaral, pela entrevista concedida e pelos diálogos abertos.

Aos colegas de sala de aula, de palco e de grupo de pesquisa.

Sumário

Resumo, **7**

Abstract, **8**

Introdução, **10**

Capítulo I

Maria Adelaide Amaral: a voz em cena, **16**

Capítulo II

Teatro: entre o texto e a cena, **38**

Capítulo III

Luísa: ecos e cacos, **53**

Capítulo IV

Tarsila, da tela às telas, **91**

Conclusão, **128**

Bibliografia, **134**

Anexos

Anexo I – Entrevista com Maria Adelaide Amaral, **144**

Anexo II – Cronologia da autora, **149**

Resumo

Esta dissertação é um estudo sobre a dramaturgia de Maria Adelaide Amaral, analisada a partir dos trânsitos com a literatura e a produção teledramatúrgica da autora e pensada no contexto da autoria feminina na dramaturgia brasileira e na História do teatro brasileiro contemporâneo. O recorte analítico é formado pelas peças *De Braços Abertos* – fruto de um romance inacabado, lançado posteriormente com o título de *Luísa, Quase Uma História de Amor* – e *Tarsila*, que inspirou e foi adaptada para sua minissérie *Um Só Coração*, transmitida pela Rede Globo de Televisão.

Palavras-chave: autoria feminina, dramaturgia brasileira, teatro brasileiro contemporâneo, intermedialidade.

Abstract

This is a study about the dramaturgy of Maria Adelaide Amaral, that was analyzed considering the transit between her literature and television work and thought from the context of Brazilian female playwrights and the History of the Brazilian contemporary theatre. It analyses two of her plays: *De Braços Abertos* – wrote from an undone novel which was after published with the title *Luísa, Quase Uma História de Amor* – and *Tarsila*, that inspired and was adapted to the TV drama *Um Só Coração*, broadcasted by Globo Television.

Keywords: Brazilian female playwrights, Brazilian contemporary theatre, intermediality.

"Isso do romance gerar uma peça que gera um romance e suas variações só acontece porque sou basicamente uma autora de teatro."

Maria Adelaide Amaral

Introdução

Este trabalho tem sua gênese nas discussões e resultados de pesquisa do Grupo de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral (GDCT), da Universidade de Brasília, sob a coordenação do Prof. Dr. André Luis Gomes, quando, ainda graduanda, manifestei o interesse em pesquisar sobre a autoria feminina na dramaturgia brasileira contemporânea.

Primeiramente, a razão pela qual me debrucei sobre a dramaturgia publicada por autoras de teatro deveu-se ao fato de termos encontrado uma quantidade escassa de textos teatrais escritos por mulheres, muito aquém do número de publicações dedicadas ao teatro de dramaturgos. Esta constatação impulsionou não apenas a pesquisa, mas a motivação para cobrir uma área, dentro dos estudos teatrais, pouco estudada e valorizada.

É importante frisar que já neste ponto da pesquisa, a dessemelhança entre a quantidade de peças de dramaturgas publicadas e o número de dramaturgas brasileiras que tinham seus textos montados foi um forte indicativo que nos levou a questionar como e por que se publica teatro e quais dramaturgas/os chegam, de fato, às prateleiras das livrarias. Isso porque o número de dramaturgas brasileiras contemporâneas em cena é muito maior do que o número de autoras com peças impressas em livro e, principalmente, distribuídas por editoras.

Sendo assim, desde já lamentamos não estarem incluídas nesta pesquisa muitas dramaturgas brasileiras, com produções expressivas no cenário contemporâneo, ao mesmo tempo em que nos valem disso para discutir a maneira como a publicação do texto teatral¹ e a formação do cânone estão relacionadas, tendo em vista que muitas autoras não possuem seus textos acessíveis e, por este motivo, dentre outros, correm o risco de estarem fadadas ao esquecimento em futuros estudos teatrais.

A relevância dessa pesquisa, portanto, pode ser comprovada quando se estuda a trajetória das mulheres-autoras na história do teatro brasileiro. Se hoje ainda não há o devido reconhecimento às mulheres que atuam no campo da criação teatral, o que pode criar barreiras para que seus textos sejam encenados, num passado longínquo, especialmente dramaturgicamente, elas praticamente inexistiam nesta área.

Há documentos que datam do século XVII que proibiam a existência de papéis femininos no teatro dos colégios, a fim de evitar a “excitação ao devaneio ou às paixões” da mocidade. Durante aquela época, já era notória uma espécie de “segregação moral das mulheres de teatro”, o que dificultou bastante o ingresso das mesmas nessa atividade. (LEITE: 1965, 12)

Muito imbricada à evangelização da Igreja Católica no Brasil Colônia, quando a prática teatral começa a se popularizar entre comemorações religiosas, constam em relatos da época que as freiras eram responsáveis por *performances* no interior das igrejas, sendo essa, dentre outras tantas razões, aquela que motivou o clero a proibir espetáculos teatrais nos templos. Além disso, sendo o teatro mal visto pela Igreja, as mulheres desta época eram coagidas a não freqüentá-lo, sendo, portanto, em número bastante reduzido, aquelas que trabalhavam como atrizes, além do que, quando o faziam, eram tomadas como prostitutas, estigma, diga-se de passagem, que se perpetuou durante muito tempo no país. (SOUTO-MAIOR: 2001, 90-117)

Na segunda metade do século XIX, no entanto, encontram-se registros de algumas autoras que se aventuraram na dramaturgia e a participação das mulheres no teatro brasileiro da época tornou-se mais ativa tanto como espectadoras e intérpretes, quanto

¹ Usaremos o termo dramaturgia e texto teatral com o mesmo sentido, ou seja, para designar o texto escrito, na sua especificidade, anterior à encenação, não significando nem espetáculo, nem literatura.

dramaturgas. As primeiras delas eram estrangeiras, como as portuguesas Maria Velluti e Eugênia Câmara e a argentina Joana Paula Manso de Noronha, autoras respectivamente de *A Viúva das Camélias* (1859), *Uma Entre Mil* (1860) e *A Família Moreu e Esmeralda* (1851).

A primeira brasileira a ter um texto encenado foi Maria Angélica Ribeiro. No entanto, apesar de ter escrito sua primeira peça em 1858, *O Anjo sem Asas*, somente após cinco anos e quinze peças escritas, uma delas sobe finalmente aos palcos: *Gabriela*, em 1863. Esse dado indica que a dificuldade em atuar como dramaturga não se restringia ao ato de escrever, ofício abertamente renegado às mulheres, que inclusive até 1827, não tinham o direito ao ensino primário no Brasil, mas também pela impossibilidade de fazer com que seus textos chegassem às mãos de pessoas efetivamente ligadas à prática teatral, que eram majoritariamente masculinas.² (Idem, 144)

Mesmo com percurso marcado por preconceitos e proibições, as mulheres conseguiram seu espaço no teatro a partir do século XX. Porém, a presença de atrizes no cenário teatral brasileiro foi muito mais numerosa e expressiva do que a de dramaturgas. Brotaram nos palcos brasileiros grandes intérpretes como Dulcina de Moraes, Dercy Gonçalves, Eugênia Câmara, Maria Della Costa, Cacilda Becker, Tônia Carreiro, Leila Abramo, Nídia Lícia, Fernanda Montenegro e muitas outras, contudo apenas nomes isolados de dramaturgas surgiram como o de Maria Jacinta, Helena da Silveira, Júlia Lopes, Carmem Dolores e Clô Prado, que são até hoje tão desconhecidos, por parte do grande público, quanto ignorados pelos manuais de História do Teatro do século XX.

No entanto, a partir de 1969, surge um grupo significativo de dramaturgas que redimensiona a produção feminina no país, no qual integram Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, que estréiam neste ano com as peças *Fala Baixo Senão Eu Grito*, *À Flor da Pele* e *As Moças*, respectivamente. Essas mulheres, pela primeira vez no contexto teatral brasileiro, foram reconhecidas como autoras de teatro, por público e, principalmente, pela crítica, registrando seus nomes no cânone da dramaturgia nacional. (VINCENZO: 1992, 3 / ANDRADE: 2006, 5)

Maria Adelaide Amaral é apontada como uma autora pertencente a esse mesmo grupo de autoras, ainda que tenha estreado praticamente dez anos depois, com *Bodas de*

² Dificuldade que, sob alguns aspectos, se mantém ainda hoje.

Papel, em 1978. Com exceção de Isabel Câmara, que teve apenas sua peça de estréia encenada, essas dramaturgas participaram do cenário teatral brasileiro de forma freqüente e expressiva, tendo a maioria de seus textos encenados nas últimas décadas, desde o final de 1960 até os anos 2000. Esta produção consistente e regular é o que as diferem essencialmente das dramaturgas anteriores, que, apesar do número significativo de peças escritas, foram pouco encenadas.

Assim, tendo sido este trabalho primeiramente motivado pela escassez de autoras de teatro publicadas, sobretudo em relação ao número de dramaturgos, conforme apontaram os resultados da pesquisa do GDCT³, o grupo tinha nas mãos uma quantidade significativa de publicações a serem exploradas, material valioso, sobretudo no estudo de dramaturgia, em que o pesquisador encontra uma grande dificuldade em ter acesso a textos levados ao palco.

A maior parte dessas publicações era das autoras já citadas e surgidas após o ano de 1969, um marco, tanto para o surgimento desta nova geração de mulheres-dramaturgas, como para as novas direções tomadas pelo teatro brasileiro contemporâneo. Os jovens autores estreantes neste ano, entre eles José Vicente e Antônio Bivar além das presenças femininas, foram chamados de “a nova dramaturgia” por trazerem novas possibilidades para o teatro nacional, sendo, portanto, uma relevante referência para a história do nosso teatro contemporâneo. (ANDRADE: 2005, 9).

Além disso, a pesquisa mais específica sobre a publicação das peças – o mapeamento das editoras, a estrutura textual, dentre outros elementos – nos levou a reflexões mais teóricas referentes ao teatro, especialmente sobre a tensão e o hiato que dividem texto e cena. Tínhamos posse do texto, mas este era apenas um ponto de partida daquilo que só se completaria, ou que já havia se completado, no palco, em montagens teatrais.

Com isso em mente, não nos conformaremos, neste trabalho, em ler e analisar a dramaturgia com o mesmo tratamento dado, por exemplo, a um poema ou a um romance. Será imprescindível, portanto, nunca perder de vista o palco, para pensar o texto dramaturgicamente e dar conta de suas especificidades. A partir daí buscaremos entender a forma como as análises e as teorias teatrais estiveram durante tanto tempo focadas na soberania da palavra, isto é, contaminadas por uma tradição textocêntrica que coloca o texto como o

³ Dados discriminados no Capítulo I.

ponto central e fixo da prática teatral. E por outro lado, também, compreender a maneira com que assistimos, principalmente a partir do século XX, e mais drasticamente nas propostas mais contemporâneas, um rompimento e, por vezes, uma negação deste preceito.

Neste contexto, encontramos a figura do autor de teatro recriada pela figura dos encenadores-criadores que, muitas vezes, tomam para si a autoria da cena e do espetáculo.⁴ Pensaremos nesta autoria problemática para entendermos o contexto de criação dos dramaturgos contemporâneos, principalmente em que medida a palavra continua ou não como condutora da cena e como o dramaturgo se pretende encenador através de rubricas que detalham elementos cênicos e descrevem até marcações de possíveis montagens.

Ainda nesta esteira, discutiremos como o teatro se modifica à medida que vem incorporando elementos de outras mídias, como do cinema e da televisão, o que nos leva, novamente, a ampliar a análise teatral para fora dos limites textuais além de romper com concepções mais tradicionais de que “o teatro é ação e o romance narração”, por exemplo. (PRADO: 2006, 84).

Através do conceito de intermedialidade⁵, perceberemos como o teatro pode e vem se valendo de empréstimos de outras mídias, tornando-se cada vez mais múltiplo e distante de categorias estanques. Basta verificar também que muitos dramaturgos da cena brasileira, principalmente a partir dos anos 1980, vêm encontrando em meios como a TV, novas possibilidades de autoria.

Estas reflexões sobre as teorias teatrais e as estéticas contemporâneas nasceram concomitantes ao processo de pesquisa sobre a autoria feminina e foram fomentadas especialmente pela leitura das peças que tínhamos disponíveis no acervo de pesquisa do GDCT, bem como pelas nossas discussões enquanto grupo.

Com o intuito de investigar as tendências do teatro contemporâneo na dramaturgia nacional, optei, assim, pela escolha de apenas uma autora, Maria Adelaide Amaral, para que pudesse analisar o desenvolvimento de sua produção dramática, tendo em vista

⁴ Da mesma maneira que há, também, grupos que não apenas colocam a palavra em segundo plano, mas se valem de imagens e gestos para produzir sentido e, se por ventura inserem textos, como colagens e citações, estes não são necessariamente organizados e concebidos previamente por um autor.

⁵ A intermedialidade é a apropriação de procedimentos e técnicas de uma mídia por outra mídia. Detalharemos melhor o conceito no Capítulo II.

diferentes contextos históricos em que as peças foram escritas e encenadas e o trânsito dessa dramaturga entre diferentes áreas de atuação.

Sendo assim, dentre as autoras da pesquisa, o nome de Maria Adelaide Amaral sobressaiu extremamente fértil para esta análise, especialmente pelo acesso mais completo que tivemos a sua dramaturgia, sendo ela possuidora do maior número de peças publicadas, em diferentes volumes.

Somado a isso, dentre todas as dramaturgas, Adelaide mostrou-se a mais atuante na produção teatral recente. Sua obra nos indicou, não apenas cronologicamente, mas estruturalmente, um retrato mais nítido da dramaturgia feita nos últimos trinta anos. Além disso, a dramaturga possui uma quantidade expressiva de obras em gêneros narrativos como o romance⁶ bem como produções ficcionais televisivas, o que nos possibilitou um diálogo rico e proveitoso entre estas diferentes áreas de atuação da autora, sobretudo tendo em vista o que discutimos anteriormente sobre o dramaturgo e a cena contemporânea.

Neste sentido, selecionei como *corpus*⁷ desta análise, duas peças em que este relacionamento com outras áreas tangencia sua autoria teatral: *De Braços Abertos*, por ter nascido de um romance inacabado, lançado posteriormente com o título de *Luísa, Quase Uma História de Amor*; e *Tarsila*, que inspirou e foi adaptada para sua minissérie *Um Só Coração*, transmitida pela TV Globo.

De modo que este trabalho divide-se em quatro capítulos. Os dois primeiros são essencialmente teóricos, onde explanaremos sobre proposições já esboçadas nesta introdução, apresentando, respectivamente, uma apreciação e um detalhamento do ponto de partida e de chegada ao recorte analítico, *I - Maria Adelaide Amaral: a voz em cena*, bem como as direções conceituais que orientaram nossa análise, *II - Teatro: entre o texto e a cena*. Em seguida, os capítulos analíticos das respectivas peças: *III - Luísa: ecos e cacos* e *IV - Tarsila: da tela às telas*. Após as conclusões, travamos um diálogo com a autora sobre sua carreira e sobre alguns temas discutidos ao longo desta dissertação.

⁶ A autora tem quatro publicações neste gênero: *Luísa (quase uma história de amor)* (1986), *Aos meus amigos* (1992), *O Bruxo* (2000) e *Estrela Nua* (2003).

⁷ *Corpus* é o conjunto de obras selecionadas para pesquisar, isto é, o recorte analítico.

Capítulo I

Maria Adelaide Amaral: a voz em cena

“A arte, e ainda mais o teatro, que se insere na sociedade de diversos modos – desde o caráter comunitário da produção, passando pelo financiamento público, até o modo social da recepção –, encontra-se no campo das *práticas reais sociossimbólicas*. Se a habitual redução do campo estético a posições e declarações sociais cai no vazio, é igualmente cego qualquer posicionamento teatral que não reconheça na prática artística do teatro a reflexão sobre as normas de percepção e comportamentos sociais.”

Hans-Thyges Lehmann, em *Teatro Pós-dramático*

Vozes femininas

Este estudo nasceu de uma pesquisa sobre a publicação do texto teatral brasileiro contemporâneo, desenvolvida pelo Grupo de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral (GDCT), da Universidade de Brasília, sob a coordenação do Prof. Dr. André Luis Gomes.⁸ A primeira etapa do nosso trabalho iniciou-se em 2006, com a coleta de dados quantitativos sobre as publicações, bem como sobre as personagens das peças teatrais publicadas a partir de 1958.⁹

Do *corpus* total¹⁰, que parte desta data, o primeiro resultado que chamou a atenção foi o percentual de apenas 28,2% de dramaturgas publicadas em contraste com os 67,4% de escritores homens, sendo o restante de 4,4% referente às obras em que dramaturgos e dramaturgas dividiam a autoria das peças.

Das 177 obras publicadas, incluídas na pesquisa até então, menos da metade pertencia a dramaturgas, sendo elas: Renata Pallottini (15 peças publicadas), Consuelo de Castro (8), Maria Adelaide Amaral (7), Leilah Assumpção (4), Hilda Hilst (4), Paula Chagas (4), Ana Roxo (1), Cristina Mutarelli (1), Edla Van Stein (1), Rosangela Petta (1), Marta Góes (1), Mara Carvalho (1), Vange Leonel (1) e Jandira Martini (1). Esta última publicou também, em parceria com Marcos Caruso, mais três peças, enquanto que com Miguel Falabella, encontramos Maria Carmem Barbosa, assinando cinco peças.¹¹

⁸ Em meados de 2003, no Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília, a professora Regina Dalcastagnè deu início à pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”. Nascida de um sentimento de desconforto com a ausência de grupos marginalizados nos romances brasileiros contemporâneos, os resultados da pesquisa atestaram este alheamento. Valendo-se dessa experiência e seguindo uma metodologia similar, adaptada ao gênero teatral, esse estudo foi transposto para a dramaturgia. Deu-se início, assim, em 2006, à pesquisa, coordenada pelo professor André Luis Gomes, do mesmo departamento. Um dos objetivos de fazer a mesma análise da pesquisa inicial, em outras formas de expressão artística, como teatro, era verificar se nelas também se processava a mesma invisibilidade àqueles grupos, como os de mulheres, negros e pobres. Consideramos o ano de 1958 o início do teatro contemporâneo,

⁹ Consideramos que o teatro contemporâneo iniciou-se em 1958, com a encenação de *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.

¹⁰ A pesquisa considerou apenas peças de teatro adulto.

¹¹ Os resultados desta primeira etapa estão publicados em: GOMES, André Luis. “Dramaturgia Contemporânea: do palco ao livro”. In: *Olhares sobre textos e encenações*. Sheila Diab Maluf, Ricardo Bigi de Aquino (org.) – Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2007.

Assim, a motivação da pesquisa deu-se a partir destes resultados, indicativos de uma percentagem muito inferior de dramaturgas em relação ao número de dramaturgos. Frente a esse resultado e, mais ainda, com um número considerável dessas publicações disponíveis pela coleta¹², pudemos nos debruçar sobre os/as escritores/as, de acordo com os interesses de cada pesquisador/a, que no nosso caso, passou a ser especificamente a autoria feminina no teatro, sob o ponto de vista da publicação do texto teatral.

Assim, neste capítulo, traçamos o caminho percorrido até chegar ao *corpus* definitivo de análise, refletindo sobre o tema e sua relevância, apontando a justificativa do recorte, bem como seu detalhamento.

Dramaturgas *versus* publicações

A dramaturgia publicada, para os estudiosos do teatro, é um precioso instrumento para se aproximar do acontecimento teatral. Muitas vezes a opção de investigar uma peça de teatro pode trazer grandes dificuldades, tendo em vista a carência de acervo, publicação e preservação do texto teatral:

Há um certo menosprezo pela preservação de textos teatrais assim como a falta de edição abundante, pelo pouco retorno econômico. Dessa maneira, encontram-se obstáculos tanto para estabelecer datas de encenação e criação dos textos como conhecê-los e lê-los, já que as peças encenadas são em pequeno número e muitas edições se acham esgotadas. (SOUZA: 2001, 16)

Além do texto dramático, em toda a sua especificidade, com rubricas referentes a cenários e personagens, bem como indicações, se feitas pelos dramaturgos, de iluminação, de sonoplastia, entre outros elementos cênicos, a publicação pode reunir materiais diversos como seleções de textos e depoimentos de recepção crítica e documentos como programas, material de divulgação e fotos. Além disso, a publicação da peça teatral é imprescindível, não apenas como material de análise, mas também como registro histórico:

¹² Algumas delas conseguidas em sebos e a boa parte financiada pelo coordenador da pesquisa, Prof. André Luís Gomes.

a publicação materializa o texto dramaturgico, um dos elementos mais significativos do acontecimento teatral, ampliando um público que deixa de ser apenas o espectador para ser também o público-leitor e, além disso, torna-se um registro das idéias teatrais que estão (re)dimensionando o fazer teatral no Brasil. (GOMES: 2007, 31)

Dessa forma, a publicação representa uma fonte importante para documentar e tornar mais acessível, tanto para fins de pesquisa e divulgação quanto para entretenimento, a produção teatral. Sendo assim, é de fundamental importância este registro impresso como subsídio para a História do Teatro Brasileiro, como descreve Sábado Magaldi:

ainda está por escrever-se uma História do Teatro Brasileiro. Somente quando se fizer um levantamento completo de textos se poderá realizar um estudo satisfatório de todos os aspectos da vida cênica – dramaturgia, evolução do espetáculo, relações com as demais artes e com a realidade social do país, existência do autor, intérprete e dos outros componentes da montagem, presença da crítica e do público. (MAGALDI: 1999, 289)

O espetáculo teatral dentro do “setor” cultural que exige comerciabilidade e rentabilidade, regido, assim, por leis de mercado, não cria, portanto, um produto material, palpável e, por isso, não se configura como “produto” de fácil circulação e comercialização como um filme, disco ou livro.¹³ (LEHMANN: 2007, 18) O texto dramaturgico, neste sentido, possui uma materialidade efêmera, pois está em constante circulação de cenários e tablados, de boca em boca, morto sempre nos aplausos finais, renascidos a cada sessão, sempre única, remontado em qualquer tempo, a partir de leituras diversas – e será preciso somar-se aos elementos cênicos para torna-se espetáculo.

De tal modo que a publicação de peças teatrais é uma forma – ainda que parcial e ineficiente – não apenas de dar materialidade a algo que é imaterial e reproduzir uma arte que não é reprodutível, mas de transformar o teatro num bem de consumo “palpável”. O teatro publicado, a partir dessa perspectiva, então, torna-se regido pelas mesmas leis sistemáticas de mercado, no caso, editorial.

¹³ O surgimento do DVD, nesse sentido, facilitou a comercialização de filmes e possibilitou a venda de programas de televisão – que por suas extensões não seriam possíveis em formato VHS – como seriados e minisséries, entre outros, ampliando e viabilizando, assim, os estudos em teledramaturgia.

Considerando o conceito de Pierre Bourdieu de campo, como um “espaço social de relações objetivas”, procuramos identificar mecanismos específicos de legitimação do campo teatral a fim de pensarmos nas dramaturgas neste contexto. Além da produção (nos altos investimentos e os lucros de bilheteria que a norteiam) e da crítica teatral (determinante na seleção de autores e obras à margem e ao centro), o teatro publicado, como bem material, traz o mercado editorial para o conjunto das relações que formam o campo teatral. (BOURDIEU: 2002, 64)

Quando analisamos as dramaturgas que se encontram nas prateleiras de grandes livrarias, por exemplo, notamos, muitas vezes, que as publicações são fruto de grandes sucessos de bilheteria ou da atuação e visibilidade das escritoras nos meios de comunicação.

Neste sentido, a publicação do volume *Os Melhores Momentos de Cécéas*, que reúne trechos da peça de Ingrid Guimarães e Heloísa Périssé, em cartaz há mais de sete anos, está certamente ligada ao seu sucesso de bilheteria e também ao fato de as autoras serem atrizes conhecidas do grande público graças ao trabalho na televisão. Essa peça, publicada pela Objetiva, em 2002, não foi incluída na pesquisa por ter sido adaptada para o formato de texto literário, perdendo toda a sua especificidade de texto teatral, fugindo, portanto, do nosso interesse central.

Com exatamente o mesmo formato, em 1994, pela mesma editora, foi lançado *Confissões das Mulheres de Trinta*¹⁴ com o seguinte subtítulo: “adaptação do grande sucesso de público”. Os textos partiram da criação coletiva das atrizes Clarice Niskier, Priscilla Rozenbaum, Cacá Mourthé, Lenita Plonezyski, Dedina Bernardelli, Clarice Derzié e Maitê Proença, coordenadas por Domingos de Oliveira e Dino Menasche.¹⁵

Nestes dois exemplos é explícito o direcionamento da editora por peças com grande sucesso de público, bem como na transformação da dramaturgia para o formato literário,

¹⁴ O volume encontra-se esgotado para venda atualmente.

¹⁵ Em 2004, dirigido por Domingos de Oliveira, foi lançado *Feminices*, espécie de vídeo digital da peça “Confissões das Mulheres de 40”, de Clarice Niskier, que atua também ao lado de parte do elenco do espetáculo anterior: Priscilla Rozenbaum, Cacá Mourthé e Dedina Bernardelli.

que parece ser mais atraente ou acessível ao consumidor, configurando-se certamente como uma estratégia de mercado.¹⁶

Além disso, quando examinamos individualmente as autoras da pesquisa, notamos que a maioria delas, como Hilda Hilst, Renata Pallottini, Maria Adelaide Amaral e Edla Van Steen, por exemplo, participam da atividade cultural do país, não apenas como dramaturgas, mas também como escritoras – publicadas em outros gêneros literários como romance, poesia, contos e crônicas – ou como atrizes, o caso de Jandira Martini e Mara Carvalho.

Por um lado, é interessante notar como essas escritoras de teatro transitam em outras formas de autoria. Das catorze autoras, por exemplo, sete delas trabalharam ou trabalham também como roteiristas de televisão. Por outro lado, isso atesta que a maioria dessas dramaturgas que estão sendo publicadas, já possui passagem pelo mercado editorial ou atua em outras áreas da criação cênica, o que certamente abre portas para que suas obras sejam publicadas.

Maria Adelaide Amaral é, deste grupo, a autora com o maior número de obras publicadas¹⁷ em diferentes volumes, sendo eles: *Querida Mamãe* (Brasiliense, 1998), *Ó Abre Alas* (Civilização Brasileira, 2000), *Mademoiselle Chanel* (Globo, 2004), *Tarsila* (Globo, 2004) e o *Melhor Teatro: Maria Adelaide Amaral* (Global 2006), que reúne as peças: *A Resistência*, *Bodas de Papel*, *De Braços Abertos* e *Querida Mamãe*. O interesse do mercado editorial por sua obra, sem dúvida, se alinha a estes elementos que discutimos: o sucesso de suas montagens em termos de público, a favorável recepção crítica de suas peças e sua visibilidade nos meios de comunicação de massa.

Ainda assim, é importante frisar que, pelo menos no que se refere às dramaturgas, o reconhecimento por parte da crítica teatral nem sempre repercute no mercado editorial. Leilah Assumpção, por exemplo, umas das dramaturgas brasileiras mais reconhecidas no cenário teatral do país, autora de treze peças, encenadas entre o período de 1969 a 2001, tem apenas quatro peças publicadas, sendo três delas – *Fala Baixo Senão eu Grito* (1969),

¹⁶ A Editora Objetiva também vem publicando roteiros de minisséries como *A Invenção do Brasil* (de Jorge Furtado e Guel Arras) e *Presença de Anita* (de Manuel Carlos).

¹⁷ Renata Pallottini possui o maior número de peças publicadas, mas todas reunidas no volume único do seu *Teatro Completo*, lançado pela Editora Perspectiva.

Jorginho, o Machão (1970) e *Roda Cor de Roda* (1975) – parte de uma antologia de 1977, *Da Fala ao Grito*, lançada pela Editora Record, que não está mais disponível em catálogo e *Lua Nua*, pela Editora Scipione, na mesma condição.

Por isso, não significa dizer que as autoras da pesquisa não possuem/possuíram dificuldades de inserção no campo teatral, nem que não enfrentam/enfrentaram barreiras e impedimentos para encenar seus trabalhos dramáticos e muito menos que elas não tenham méritos para serem publicadas por grandes editoras. A questão aqui é identificar os critérios que elegem alguns nomes em detrimento de outros.

Na esfera da crítica acadêmica, podemos citar também alguns instrumentos de legitimação que exercem poder simbólico sob o campo teatral, como as publicações teóricas de caráter histórico responsáveis, muitas vezes, por eleger nomes julgados importantes para determinados períodos, e, conseqüentemente, deixar lacunas a respeito de outros, como é o caso da maioria das produções de dramaturgas.

Quando se procura por autoras nos principais manuais da História do Teatro Brasileiro, pouco as encontra e, quando muito, citações e comentários, sem análises mais profundas. O *Panorama do Teatro Brasileiro*, obra referência para a área, de Sábato Magaldi, um dos mais importantes e reconhecidos críticos do teatro brasileiro, apenas cita os nomes de Leilah Assumpção e Maria Adelaide Amaral, mencionando algumas de suas peças. Para Ana Lúcia Vieira de Andrade a leitura dessa obra

manifesta claramente a preferência do crítico, no que se refere à análise das temporadas dos anos 80 e 90, pelas peças que obtêm significativo sucesso de bilheteria e que, além disso, conseguem atrair a atenção dos meios de comunicação. Portanto, voltamos ao mesmo ponto: como deve proceder o historiador que forma o cânone? Quais são os parâmetros que justificam plenamente a inserção de determinados nomes e o “esquecimento” de outros? Achamos que é necessário superar a tendência de considerar importantes apenas as obras que conseguem uma grande visibilidade junto ao público e aos meios de comunicação, uma vez que produzir uma história crítica do teatro não deve levar apenas à realização de uma crônica de seus sucessos mais notórios. (ANDRADE: 2006, 31)

No sentido de remontar essa História do Teatro Brasileiro, em busca de dramaturgas, alguns trabalhos de crítica arqueológica da autoria feminina na historiografia teatral revelaram nomes importantes nesse segmento dramatúrgico, que não foram contemplados pela história considerada “oficial” como, por exemplo, Maria Angélica Ribeiro, Maria Jacintha, Júlia Lopes, Angélica Ribeiro e Josefina Álvares de Azevedo.

Uma das principais publicações nesta área é o *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*, de Valéria Andrade Souto-Maior, publicado pela Editora Mulheres, que traz 54 autoras de teatro do século XIX. Maria Cristina de Souza, em sua dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, que dá origem ao volume *A Tradição Obscura: O teatro feminino no Brasil* encontra, em sua pesquisa, 800 dramaturgas, no período de 1840 a 1980, com um número de peças – inéditas ou não – superior a 1.500.

Estes dados minam qualquer argumento de que os manuais historiográficos não citam autoras única e simplesmente porque estas mulheres não escreviam na época e nos levam a questionar a ausência desses nomes nos registros do teatro, bem como a discutir a produção daquelas que, nos últimos trinta anos, romperam com este paradigma e entraram, mesmo sem grande visibilidade, para os registros do cânone teatral.

Acreditamos, então, que o fortalecimento e o reconhecimento da dramaturgia de autoria feminina devem ser considerados também no âmbito do mercado editorial, a fim de que sejam registradas e divulgadas em livro as vozes femininas dos palcos brasileiros. Além disso, marcar seus nomes na História do Teatro é uma meta a ser atingida sistematicamente.

Cabe aqui um parênteses para registrar que na pesquisa já encontramos uma grande parcela de autoras que não estão *incluídas* neste recorte, como Ísis Baião, Aninha Franco, Clarice Niskier, Denise Stoklos, Lourdes Ramalho, Vera Karam, Adélia Carvalho, Noemi Marinho, Heloísa Maranhão, Telma Dias, entre muitas outras, que não têm seus textos acessíveis e disponíveis, na maioria das vezes. Há algumas peças que são publicadas com pequenas tiragens, cuja venda acontece apenas nos finais de espetáculos, não sendo devidamente registradas¹⁸ ou publicações que já se encontram esgotadas e não ganham uma nova edição. Por considerar apenas os textos teatrais que tenham um alcance de público

¹⁸ Muitas delas não possuem ISBN, número padrão internacional de livro, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional e são impressas, muitas vezes, com recursos de agências de fomento.

maior e que estejam disponíveis para serem adquiridas, consideramos na pesquisa apenas as peças publicadas por editoras de caráter privado, ou seja, que chegam às livrarias. Não se pode inferir, portanto, pelo número de autoras desta pesquisa, que não há dramaturgas contemporâneas produzindo no país, mas sim que pouquíssimas delas, hoje, possuem visibilidade e despertam o interesse do mercado editorial brasileiro bem como da maioria das obras da historiografia teatral.

Se já consideramos o/a encenador/a como criadores também da obra teatral é necessário citar, mulheres encenadoras como Bia Lessa, Beth Lopes, Cibele Forjaz, entre muitas outras, que possuem papel de destaque na produção cênica brasileira desde os anos 1980 até hoje, sendo responsáveis pela inovação e oxigenação da cena contemporânea. É importantíssimo registrar, por exemplo, que uma encenadora como Bia Lessa foi a primeira mulher a ganhar, mais de vinte anos após a criação do prêmio, um Molière¹⁹ de melhor direção, em 1986, por sua peça *Ensaio nº 3 - Idéias e Repetições - Um Musical de Gestos*.

Outro nome que merece destaque é o de Daniela Thomas²⁰ que além de ter assumido o posto de diretora em alguns espetáculos a partir dos anos 1990 – como em *Da Gaivota*, uma adaptação de Tchekhov, em 1998 – atua na produção cênica, desde 1980, assinando regularmente a cenografia e o figurino de inúmeras peças, não apenas no Brasil, mas também em países como Estados Unidos e Alemanha, e alguns trabalhos concebidos inteiramente por mulheres, em parceria com as atrizes, também encenadoras na ocasião, Bete Coelho e Renata Melo em, respectivamente, *Pentesiléias* e *Bonita Lampião*, ambas de 1994.

Algumas diretoras também montaram textos de dramaturgas, dirigindo suas peças, como é o caso de Myriam Muniz em *Boca Molhada, de Paixão Calada*, de Leilah Assumpção, encenado em 1984 e de Márcia Abujamra em *Cor de Chá*, de Noemi Marinho, em 2001. Regina Galdino também foi responsável pela montagem de *Sereias da Rive Gauche* (2000), de Vange Leonel e *Intimidade Indecente* (2004), de Leilah Assumpção. Algumas dramaturgas, ainda, dirigiram suas próprias peças, como Renata Pallottini, Stella

¹⁹ O Prêmio Molière surgiu em 1963 e foi um dos prêmios dos mais reconhecidos do teatro nacional. Sua última edição ocorreu em 1991.

²⁰ Daniela Thomas também, nos últimos anos, assinou a direção de alguns longas-metragens em parceria com Walter Salles, como *Linha de Passe*, de 2008.

Miranda e Denise Stoklos, destaque para esta última que concebe, escreve e monta a maioria de suas produções.

Hoje, portanto, seria necessária uma pesquisa tão minuciosa e cuidadosa quanto aquelas mencionadas anteriormente, no sentido de reunir um grande número de dramaturgas do século XX, especialmente se quisermos ir além de índices biográficos, bibliográficos e reunir textos dramáticos propriamente ditos.

Levando-se em conta a existência de ferramentas tecnológicas e as possibilidades de difusão da internet, muito pouca informação ainda se dispõe, sobretudo naquilo que se refere ao que é produzido fora do eixo Rio-São Paulo, locais onde se concentra o maior número de editoras, foco principal também da crítica especializada. Além disso, a pesquisa aponta que mais da metade das peças foram lançadas por editoras sediadas no Rio de Janeiro (25,4%) e especialmente São Paulo (50,3%) contra 23,3% de outras localidades.²¹

Reconhece-se o esforço da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT²² quando disponibiliza seu acervo de textos teatrais, que podem ser fotocopiados e adquiridos, porém nem sempre o órgão é acessível – sendo este serviço restrito à sede, no Rio de Janeiro – e muitas vezes, ainda que possua filiados, muitos dramaturgos e dramaturgas, não têm seus textos disponíveis nos arquivos, sendo boa parte deles datilografados e alguns já danificados pelo tempo.

As bibliotecas também podem ser fontes de consulta sendo, a principal delas, a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, porém a dificuldade de acesso permanece limitada, ainda mais se considerarmos que, em se tratando da produção dramática mais recente, os textos teatrais encontram-se ainda mais dispersos, dificilmente catalogados em bibliotecas.

O ano de 1969 e uma geração de autoras

Elza Cunha de Vincenzo, autora de *Um Teatro da Mulher*, uma das principais obras que se dedica ao estudo do teatro produzido por mulheres, define o ano de 1969 como o

²¹ Fonte: GOMES, André Luis, *op. cit.*

²² O acesso a muitas peças, leituras obrigatórias para a realização deste trabalho, foi apenas possível através da SBAT, que agradeço publicamente na figura do funcionário Sérgio Santos que, gentilmente, fez um verdadeiro trabalho de garimpo para encontrar algumas delas.

ponto de partida para a consolidação da dramaturgia de autoria feminina, por ter revelado, a partir de então, “um número proporcionalmente grande de mulheres-autoras” que “surge com muita força e se impõe”. O fato chamou a atenção não apenas pela presença feminina nos palcos, mas pelo conjunto de autoras, que provocou na crítica especializada, surpresa e espanto. (VINCENZO: 1992, 3)

Um dos documentos que atestam este marco temporal é o texto “A Grande Força do Nosso Teatro”, escrito por Sábato Magaldi, publicado no *Jornal da Tarde*, em agosto de 1969. Fazendo uma espécie de balanço do ano teatral, o autor destacava as seguintes peças como os lançamentos mais significativos do ano: *Fala Baixo Senão Eu Grito*, de Leilah Assumpção, *Assalto*, de José Vicente, *À Flor da Pele*, de Consuelo de Castro e *As Moças*, de Isabel Câmara. As mulheres, ao assinarem três das quatro peças mais expressivas de 1969, também contribuía significativamente para aquele ano que o crítico considerou como um dos mais maduros do teatro brasileiro.

Em *Fala Baixo Senão Eu Grito*, Leilah Assumpção atacou a família, enquanto instituição, levando aos palcos Mariazinha Mendonça de Moraes, uma “solteirona” excêntrica e solitária, que conversa com os móveis e eletrodomésticos. A categoria de “solteirona” e sua condição psicológica traziam para o palco uma personagem presa aos valores da moral burguesa, não conseguindo cortar seus laços familiares. Mariazinha não consegue ajustar-se aos padrões sociais e, por isso, sente estranheza ao não “cabermas nas coisas”, apesar de continuar presa aos seus pertences e papéis infantis. Na peça, o fato de não ser casada e, portanto, não constituir ou não estar ligada a uma família a exclui e a ridiculariza. Assim, a família burguesa se caracteriza como uma personagem dentro da peça, onde o cenário, nesse sentido, tem um papel importante, como elemento de significação. Os móveis são heranças da casa de seus pais e constituem a memória viva desses valores.

A trama da peça dá-se com a invasão de seu quarto por um homem, armado, mas numa situação que não é propriamente um assalto. Enquanto a personagem feminina tem nome e sobrenome, a masculina é chamada apenas de “Homem”, sem nome nem uma história pessoal além de não possuir tamanha complexidade em sua construção como personagem. Ele representa o “exterior” que entra em conflito com o “interior” de

Mariazinha e, por essa oposição, ele é o agente desestabilizador da peça, quem gera o conflito.

A chegada do “Homem” abala toda a estrutura estável do mundo privado de Mariazinha e a faz problematizar sua própria condição e, num processo em que não fica claro se consciente ou inconsciente, mas completamente simbólico, juntamente com o Homem, ela quebra todos os móveis, rasga as roupas e, assim, seu quarto arrasado passa a representar um passo para a libertação de seu recalque e é o que a leva, também, a expulsar, aos gritos, o Homem de sua casa e de seu universo.

Ana Lúcia Vieira de Andrade acredita que o diálogo da peça, sobretudo no que diz respeito à personagem feminina, representou uma necessidade de quebra de tabus que “restringiam a maneira como se expressavam as mulheres”. Mariazinha usa a palavra “trepar”, por exemplo, impensável em outras épocas, na boca de uma personagem feminina. (ANDRADE: 2006, 35). Além disso, chama mais a atenção ainda o fato de ter sido uma mulher quem a escreveu:

Na peça de Leilah, o público é levado a penetrar na própria intimidade de Mariazinha, seus sonhos, seus desejos, fantasias, por meio da teatralização da subjetividade do personagem. Além do mais, o fato de o texto ser escrito por uma mulher permitia que o público relacionasse a experiência da autora à personagem – era como se Leilah Assumpção estivesse falando pela boca de Mariazinha. (Idem, 34-35)

Consuelo de Castro, das três autoras, foi a que mais sofreu com a censura durante a ditadura, uma vez que seu teatro atacou de forma mais veemente o governo militar. Em 1969, em sua peça *À Flor da Pele*, a autora levou aos palcos dois personagens que representavam duas gerações: Marcelo, um intelectual de formação marxista, professor de dramaturgia, de quarenta anos e Verônica, uma jovem de vinte, estudante de teatro, sua aluna e amante.

A personagem feminina encarnava uma geração emergente que começava a contrapor-se aos valores e ideologias da geração antecessora, representada pelo professor. Verônica, excessiva, anárquica e intensa, é quem conduz o drama, lutando contra o desespero e o desencanto da época, em contraste com a acomodação compulsória de seu amante. É, portanto, também uma peça de conflito de gerações que, ao mesmo tempo,

contrastam a visão de mundo de uma jovem mulher e um homem em sua maturidade no final dos anos 1960.

Verônica também simboliza questões referentes às mulheres do fim da década de 1960, como sua gravidez e um suposto aborto acidental, conforme observa Elza Vincenzo:

Esta peça registra um problema feminino que se tornara naqueles anos extremamente agudo: o da gravidez inesperada, que se colocava como obstáculo à vida mais livre e participante que a mulher, especialmente a mulher mais jovem, se propunha a viver. Já não era mais, talvez, uma questão de ordem moral, apenas, no sentido das convenções sociais, deixara de ser uma estigmatização, mas se tornara um dilema muito mais íntimo. (...) Verônica ficará na dramaturgia brasileira como retrato da mulher que a viveu, vivendo um dos momentos fundamentais de sua luta e da passagem para um novo estágio de emancipação. Um momento intensamente doloroso, mas decisivo. (VINCENZO: 1992, 119)

Isabel Câmara foi a única, das três, que não deu continuidade a sua carreira depois dessa época. Abandonando o teatro precocemente, a autora deixou *As Moças* como único legado. Sua peça traz duas personagens mulheres, e não um homem e uma mulher, ao contrário do que faziam Leilah Assumpção e Consuelo de Castro. Além disso, Ana e Tereza, as moças criadas por Isabel, alimentam uma relação conflituosa de amor e ódio, em momentos que, por vezes, indicam uma atração física entre as personagens e a homossexualidade das mesmas, que mesmo sendo apenas sugerida e não concretizada, sem dúvida foi uma sugestão transgressora para os palcos do fim dos anos 1960.

Ana e Tereza dividem um apartamento e ambas são migrantes, vindas de cidades do interior. Apesar de diferentes em alguns pontos – Ana, por exemplo, é mais jovem e aparentemente mais livre, inclusive sexualmente – elas dividem a mesma solidão e a mesma falta de perspectiva. Assim, mesmo com maneiras diferentes de lidarem com o mundo, as duas estão à procura de si, na tentativa de deixarem de viver ‘pela metade’:

Como a própria Isabel gosta de enfatizar, era sobre “metades” que ela queria escrever, ou seja, sobre pessoas que carregavam situações de fracasso por não conseguirem expor livremente sua sexualidade, por não conseguirem agir de modo efetivo, transformador. A vida era “pela metade” porque não era vivida com coragem, não era assumida em todos

os seus riscos. Fazer um teatro que desabafasse esse sentimento significava romper com esta covardia, assumir um eu que não se tinha coragem de assumir. (ANDRADE: 2005, 152).

Vincenzo, assim, aponta que essas dramaturgas formaram a partir de 1969, um grupo significativo de autoras que sobressaem no conjunto da produção teatral, fato inédito até então. Integram este grupo não apenas as três autoras citadas, que estrearam neste ano, mas também, posteriormente, Maria Adelaide Amaral. Além disso, a estudiosa destaca o pioneirismo de Renata Pallottini e Hilda Hilst, colocando suas obras como fundamentais para entender o movimento que culmina no final dos anos 1960.

Além disso, Ana Lúcia de Andrade reafirma que o ponto de vista deste grupo de dramaturgas distinguia-se do enfoque encontrado, de maneira geral, nos textos escritos por mulheres na década anterior, especialmente na questão da consciência do momento social, como a divisão das esquerdas e o domínio dos militares no governo do país, por exemplo, que não aparecia de modo contundente antes. Da mesma maneira, a decadência das estruturas patriarcais foi atacada taxativa e contundentemente, como nunca se havia visto. (ANDRADE: 2006, 6).

Ainda que não sejam negados a sua importância e o seu pioneirismo para os estudos teatrais de autoria feminina, a obra de Vincenzo hoje é questionada por se concentrar unicamente na cena paulista, ignorando, por exemplo, nomes como de Ísis Baião. Por outro lado, a premissa de que a produção de dramaturgas, antes de 1969 era esporádica, também é questionável, principalmente com os estudos recentes sobre a atuante participação de dramaturgas, anteriores a este período, no cenário teatral como Maria Jacintha.²³

Isso para nós, no entanto, não invalida o marco temporal de 1969. Ele é essencial para entendermos de que maneira as dramaturgas brasileiras tiveram uma expressiva repercussão crítica pela primeira vez no contexto teatral brasileiro, enquanto conjunto e como os temas trazidos por esta geração, nunca antes levados ao palco de forma tão veemente por escritoras e por personagens femininas, ditos num espaço e tempo comuns, faziam de suas vozes um coro. Além disso, o ano marca também o surgimento de outros novos autores que, juntos às dramaturgas, foram apontados como a “nova dramaturgia” da

²³ Ver Ana Lúcia Vieira Andrade, *Margem e Centro* e Marise Rodrigues, *A presença de Maria Jacintha na dramaturgia brasileira contemporânea*.

época, fato que – como veremos no Capítulo III – simboliza novos rumos para o teatro contemporâneo feito até então.

Refinamento do *corpus*

A leitura e a pesquisa sobre as autoras que tínhamos em mãos nos apontavam, a princípio, dois grupos: um com uma produção mais contínua e outro, mais esporádica. O primeiro era formado por dramaturgas que contavam com algum reconhecimento da crítica acadêmica e que, sobretudo, eram citadas e/ou referendadas em trabalhos críticos e historiográficos, ou seja, havia uma tímida fortuna crítica com a qual era possível contextualizar e refletir sobre esta autoria feminina no teatro. Integravam o grupo Renata Pallottini, Consuelo de Castro, Maria Adelaide Amaral, Leilah Assumpção e Hilda Hilst, sendo, portanto, as autoras surgidas no ano de 1969 ou que se ligavam a este em seus antecedentes ou prolongamentos.

O outro grupo era formado por Edla Van Stein, Rosangela Petta, Marta Góes, Mara Carvalho, Márcia Frederico, Vange Leonel, Jandira Martini²⁴, Ana Roxo e Paula Chagas. Com exceção desta última, esse grupo constava na pesquisa com apenas uma peça, enquanto aquele reunia autoras cujas publicações eram antologias e volumes de “teatro completo”. Este último, assim, mostrava-se tão mais representativo em termos históricos quanto expressivo no que dizia respeito ao número de peças em diferentes décadas da produção nacional, sendo este, inclusive, um feito nunca antes ocorrido com dramaturgas brasileiras, até esta geração de autoras:

Quanto ao global da produção feminina, o traço marcante veio a ser o fato de se ter revelado uma produção mais consistente – muito mais resistente – sem aquele caráter esporádico, de eventualidade, que assinalara a produção anterior. Ao grupo inicial, formado por Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, podem acrescentar-se os nomes de Renata Pallottini, que começara seu trabalho alguns anos antes, e que o continua durante os anos 70 e 80, de Hilda Hilst, que escreve uma

²⁴ Não consideramos aqui as obras de Jandira Martini juntamente com Marcos Caruso, nem as peças de Maria Carmem Barbosa com Miguel Falabella, já que nosso foco era a autoria exclusivamente feminina.

série de peças entre 1967 e 1969, e, posteriormente, a partir de 1978, de Maria Adelaide Amaral. (VINCENZO: 1992, XIX).²⁵

Deste grupo, portanto, é que partimos para selecionar o nosso recorte analítico. Num primeiro momento, o projeto desta dissertação previa a análise de três autoras: Maria Adelaide Amaral, Consuelo de Castro e Leilah Assumpção. Esses três nomes formam um grupo com uma produção relativamente contínua e consistente desde o final da década de 1960 até os anos 2000, diferente de Hilda Hilst, que não produz mais teatro depois de 1969 e das produções de Renata Pallottini, que começam a rarear já nos anos 1980. As três autoras somam, em média, cada uma, dez peças, resultando, juntas, num total aproximado de trinta peças, uma quantidade extensa, especialmente se considerarmos que cada uma delas tomou caminhos estéticos e temáticos distintos a partir de 1970, o que, portanto, exigiria leituras e pesquisas diferenciadas.

De tal modo que, numa segunda etapa deste trabalho, nos vimos obrigados a enxugar o *corpus*, optando por analisar apenas a produção dramaturgicamente de Maria Adelaide Amaral. Um dos motivos para a escolha da autora foi por melhor representar, temporalmente, a produção teatral brasileira mais contemporânea, que se inicia com a abertura política do país. A primeira peça encenada de Maria Adelaide Amaral foi *Bodas de Papel*, em 1978, ainda no governo do General Ernesto Geisel, época em que o país viveu o início de sua abertura, depois dos anos ditatoriais. Enquanto as outras duas produzem mais expressivamente nos anos 1970 e 1980 – tanto em número de peças, como em termos de repercussão crítica – Maria Adelaide o faz a partir da década de 1980.

Somando a isso, seu trânsito em “autorias” de diversas naturezas, como sua expressiva produção literária no gênero romanesco, com quatro romances publicados e sua carreira consolidada e notória de teledramaturga, tornou seu teatro mais interessante para uma reflexão sobre o contemporâneo.

Maria Adelaide Amaral: palcos, páginas e telas

Maria Adelaide Amaral nasceu em Portugal em 1942 e chegou ao Brasil, mais especificamente em São Paulo, aos 12 anos, com sua família. Desde a infância sentia

²⁵ Infelizmente *As Moças*, de Isabel Câmara, nunca foi publicada.

grande atração pelo teatro e pelo cinema, nutrindo por muitos anos um desejo de ser atriz. Aos quinze anos participou do programa *Teatro da Juventude*, que ia ao ar pela TV Tupi e, em 1960, protagonizou uma novela na TV Cultura, intitulada *Ana Maria*. No ano seguinte, depois de participar de uma comédia na TV Excelsior, que diferentemente das outras experiências ao vivo, fora gravada em videoteipe, a então atriz desistiu de sua carreira, ao incomodar-se muito ao ver, pela primeira vez, sua imagem no vídeo. (DWEK: 2005, 53)

Além de ter participado de jornais de colégio, Maria Adelaide escrevia também poesias quando criança, hábito cultivado até os dezoito anos, quando um amigo lhe dissera que elas eram ruins, dando fim, assim, a suas experiências com essa forma literária que nunca mais fizera parte de seu repertório, mesmo que este tenha se mostrado tão variado no futuro.

Sua adolescência foi, sobretudo, cinéfila. A autora conta que morava num bairro com muitas salas de cinema, das quais era freqüentadora assídua e “via tudo”, como filmes de faroeste, do neo-realismo italiano, comédias, musicais, películas mexicanas e argentinas. Aos domingos a jovem ia ao Cine Glória, na maratona de 1h às 6h da tarde: “eram dois filmes e, além disso, tinha desenho animado, documentários curtos, os *shorts*, e os seriados do Flash Gordon e do Zorro”. Uma das personagens femininas que a dramaturga mais se identificava neste tempo era Millie Owens, interpretada por Susan Strasberg em *Picnic* (Férias de Amor – 1955), irmã da mocinha, que fumava escondido e, tal como sonhava a jovem Maria Adelaide, queria se tornar uma grande escritora. (Idem, 55/56)

Em 1964, Maria Adelaide casou-se e parou de trabalhar. Com isso, retomou seus estudos interrompidos dois anos antes e terminou o curso colegial por conta própria. Entrou no curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo em 1968, mas não o concluiu. Neste ano, no dia anterior a dar a luz a seu primeiro filho, 700 estudantes, dentre eles muitos de seus colegas e amigos, eram presos no Congresso da UNE no interior de São Paulo, sob a alegação de subversão. Embora tenha sido o período de sua vida em que ficou mais restrita ao ambiente doméstico, fez vários cursos curtos, muitos deles sobre teatro e alguns com o professor Anatol Rosenfeld no Instituto de Artes e Decoração (IADE), em São Paulo, ainda nos anos 1960.

Em 1970, Maria Adelaide volta a “trabalhar fora” (expressão muito comum na época), na Editora Abril, onde integrou o time de pesquisa das enciclopédias da editora e

produziu coleções como os “Cem Anos da República” e o “Teatro Vivo”, o que a levou a ingressar e concluir o curso de Jornalismo, anos depois. Foi este ambiente que a impulsionou e a inspirou a escrever sua primeira peça, *A Resistência*, no ano de 1975, quando um clima de demissão em massa assolou a redação. No entanto, Maria Adelaide conta que, ao sentar-se para escrever sobre a experiência que estava vivendo, não sabia exatamente que tipo de texto produziria:

(...) aquilo foi muito intenso. Tão intenso que um dia eu cheguei em casa e fui imediatamente para a máquina de escrever. Eu precisava escrever sobre aquilo que estava vivendo. Não sabia se seria uma carta para um amigo distante, a Paula Dip, por exemplo, nossa ex-colega que estava morando em Phoenix, Arizona, nos Estados Unidos, ou uma página de diário que jamais tive, só sei que comecei em forma de diálogo e dando nome aos personagens. (...) Quando terminei, apesar de reconhecer uma peça de teatro, não tinha a menor perspectiva sobre o meu próprio trabalho. (Idem, 74)

Depois de concluído o texto, Maria Adelaide ligou para Sábato Magaldi, que trabalhava ao seu lado na coleção “Teatro Vivo”, e lhe disse que havia escrito algo, mas não sabia exatamente o que era. Na época, ela era responsável pela redação e pesquisa dos trinta livros que compõem a coleção, o que lhe exigiu a leitura de toda a dramaturgia dos trinta autores que a integravam, que iam desde William Shakespeare a Nelson Rodrigues, além de nomes como Henrik Ibsen, August Strindberg e Anton Tchekov. Segundo a autora, eram verdadeiras aulas de dramaturgia. Sábato, assim, consultor de teatro e supervisor dos textos da enciclopédia, era provavelmente visto pela então jornalista como um professor, função que de fato ele assumiu na Universidade de São Paulo.²⁶ (DWEK: 2005, 71)

Portanto, seu nascimento como dramaturga foi motivado pela vontade de traduzir o universo que a cercava, mas também foi provocado por esta volta ao ambiente de trabalho, que a pôs em contato com peças teatrais de autores como Arthur Miller, Edward Albee e Harold Pinter, que a dramaturga aponta como influências essenciais para o seu trabalho.

²⁶ Maria Adelaide conta que o crítico lia e corrigia seus textos, indicando-lhe pessoalmente os erros e explicando o porquê das correções.

Foi neste contexto que Maria Adelaide, despretensiosamente, escreveu uma peça pela primeira vez. O resultado foi deparar-se com algo inexato e incerto para quem nunca havia se aventurado no papel daquela maneira. Seria aquilo uma peça de teatro? Para assumi-la como tal, a dramaturga precisou da confirmação da voz de uma “autoridade”²⁷, Sábato Magaldi. Ele leu o texto e respondeu dizendo que aquilo era teatro, bom teatro. A dramaturgia, portanto, foi o formato que mais se adequou à escritora, dentre muitos gêneros textuais, para dar vazão a seu impulso criativo.

A dramaturga estréia efetivamente nos palcos, no entanto, apenas nos meados de 1978, com *Bodas de Papel*, escrita no ano seguinte à *Resistência*²⁸, que por sua vez só estréia em 1979, ambas dirigidas por Cecil Thiré. Nota-se que essas duas primeiras peças surgiram a partir da experiência pessoal da autora. *Bodas de Papel* remonta um ambiente doméstico e privado, inspirado, segundo ela, por sua convivência como esposa de um executivo. Já *A Resistência* brota de sua vida profissional, como jornalista e, portanto, refere-se mais ao ambiente público do que ao privado. Tanto o universo de “redação” desta última quanto a personalidade da “sala de estar” da primeira, serão cenários recorrentes na obra da autora, posteriormente, como nos personagens da peça *De Braços Abertos* e no romance *Aos Meus Amigos*, por exemplo, e na dramaturgia de espetáculos como *Querida Mamãe* e *Intensa Magia*, respectivamente. (Idem, 91)

A maneira experimental como Maria Adelaide Amaral se descobre como autora de teatro chama atenção. Ao que tudo indica, é o que permitiu que seus campos de atuação se abrissem para a literatura e a teledramaturgia. Entender como sua dramaturgia se coloca entre suas outras formas de autoria e, ao mesmo tempo, em que medida estes outros trabalhos migraram para sua produção dramática, tornou-se, portanto, o objetivo central deste trabalho, que nos levou a selecionar duas peças específicas, emblemáticas neste sentido, para serem analisadas: *De Braços Abertos* e *Tarsila*.

De Braços Abertos, de 1984, é a obra teatral da autora de maior repercussão crítica e sucesso de bilheteria nesta década. Na véspera do fim do governo militar, a peça estreou em São Paulo, levando aos palcos os encontros e desencontros de um casal de amantes, Sérgio

²⁷ Autoridade esta decisiva para a formação do cânone teatral, como vimos anteriormente.

²⁸ Em 1976, *A Resistência* fica em quarto lugar do Concurso Nacional de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT), ganhando, por isso, visibilidade, mas ainda assim permanece inédita por mais três anos.

e Luísa. Em cartaz por dois anos, rendeu à dramaturga os prêmios Molière, Governador do Estado de São Paulo, APETESP²⁹ e Mambembe de São Paulo e do Rio, e em 1993, foi montada em Portugal. Foi a sua primeira peça que ganhou efetivamente uma grande repercussão.

O que a faz representativa no conjunto de obra da autora é especialmente o fato de ter nascido de um capítulo de um romance não concluído, que se encontrava engavetado. Antes de se completar, portanto, sua primeira incursão na literatura desdobrou-se nos palcos, onde Sérgio e Luísa foram materializados novamente. Somente após esta experiência, então, a autora finaliza a obra de origem, levando de volta os personagens para os capítulos e fragmentos de *Luísa, Quase Uma História de Amor*³⁰, que lhe rende o Troféu Jabuti, em 1986, um dos prêmios mais reconhecidos pela crítica literária brasileira.

Assim, o surgimento da romancista Maria Adelaide Amaral e a busca por uma nova forma de expressão artística passam pelo teatro. A dramaturgia, assim, intercala-se entre a parte inacabada e o romance pronto, servindo de ponte para a passagem de uma etapa a outra. Neste trajeto, o texto literário deixa marcas no dramaturgicamente.

Este, portanto, é o primeiro momento, na obra de Maria Adelaide, da “dramaturgia em trânsito” e seu ponto de partida é a página. A ele vamos nos dedicar detalhadamente no terceiro capítulo desta dissertação. Apesar de as duas obras terem sido produzidas de forma tão imbricada, curiosamente a fortuna crítica da peça não se refere ao romance e não estabelece um diálogo entre as obras. A peça *De Braços Abertos*, no entanto, será aqui analisada justamente à luz do romance *Luísa, Quase Uma História de Amor* examinando, principalmente, como a estrutura dramaturgicamente se contamina deste último.

Um novo trânsito dá-se quando assistimos a dramaturgia de Maria Adelaide chegar às telas. Neste segundo momento, os personagens de outra peça, desta vez conhecidos atores da história cultural brasileira, as artistas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti e os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade, saíram dos palcos para, em estúdios de TV, compor a minissérie da autora.

Em 2004, portanto, Maria Adelaide idealiza *Um Só Coração* a partir de sua experiência na escrita de *Tarsila*, peça formada por episódios da vida da pintora modernista

²⁹ Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo.

³⁰ Editado, pela primeira vez, pela Editora Nova Fronteira.

e montada no ano anterior. A autora se propõe, então, a homenagear os 450 anos de São Paulo com uma minissérie que fosse iniciada na Semana de Arte Moderna, em 1922 e, dessa forma, contasse a história da cidade através da cultura. Os personagens de *Tarsila*, assim, são incorporados à trama da minissérie e suas cenas adaptadas para a ficção televisiva.

Tem-se neste novo cruzamento, dramaturgia e teledramaturgia relacionando-se. A primeira inspira a segunda, que por sua vez recria a primeira, como se Maria Adelaide Amaral traçasse um caminho de ida e volta. Caminho este que a dramaturga de fato passou a percorrer, ora dos palcos às telas ora o contrário, a partir da década de 1990, quando iniciou seu trabalho na televisão. O ofício na teledramaturgia marca uma nova fase não apenas da carreira da autora, mas também do campo de atuação dos dramaturgos no cenário nacional, como comenta Sábado Magaldi:

A par da necessidade de procurar novas fontes, depois da abertura política, há de se entender que a passagem dos encenadores-criadores ao primeiro plano, iniciada com *Macunaína* [montagem de Antunes Filho], intimidou um pouco os dramaturgos. Em grande parte, sentiram-se desestimulados a cumprir a própria trajetória, que não se ajustava à tendência todo-poderosa dos diretores. Veja-se o caso de Maria Adelaide Amaral. Era natural que depois do imenso êxito da peça *De Braços Abertos*, em 1984, todos os seus textos fossem imediatamente apresentados. No entanto, ela precisou esperar várias temporadas para que subissem à cena *Querida Mamãe* e *Intensa Magia*, que obtiveram também grande sucesso. A falta de resposta imediata à legítima aspiração de ser encenado obriga o autor a tentar outros veículos, dos quais o mais pródigo é a televisão. (MAGALDI: 2001, 320)

Assim, neste segundo momento de “dramaturgia em trânsito”, do qual trataremos especificamente no quarto capítulo deste trabalho, acompanharemos a trajetória percorrida pela dramaturga, que, saída do cenário teatral acima descrito, para um novo veículo, a televisão, traz em seu caminho de volta para a dramaturgia, linguagens e processos herdados das mídias audiovisuais. Além disso, talvez este contexto de “encenadores-criadores ao primeiro plano” motive também o aparecimento de uma encenadora no texto de Maria Adelaide.

Nas próximas páginas, portanto, pensaremos em sua obra neste período de vinte anos que separam *De Braços Abertos* de *Um Só Coração*. Além disso, os “trânsitos” acima descritos serão analisados na medida em que deixam rastros de intermedialidade na dramaturgia da autora e na maneira que inauguram novos rumos para o seu teatro.

Capítulo II

Teatro: entre o texto e o palco

“O modelo contemporâneo se caracteriza por uma abordagem bem menos dogmática da questão do texto. Provavelmente porque atualmente o imperialismo do autor não está em nada na ordem do dia. Tudo pode constituir um texto, e o essencial é que um elo de necessidade profundamente vivenciado se estabeleça entre, de um lado, o diretor e seus atores e, de outro, o texto.”

Jean-Jacques Roubine, em *Introdução às grandes teorias do teatro*

Tradição textocêntrica: aproximações e afastamentos

Uma peça de teatro pode ser analisada a partir de uma leitura individualizada e silenciosa do texto dramaturgico, avaliando seu alinhamento com princípios estéticos tradicionais, ou a considerando como parte da experiência do fenômeno teatral, onde a palavra é apenas um dos elementos constitutivos da encenação, espetáculo que conjuga linguagens e efeitos diversos.

Na Grécia Antiga, inicialmente, o texto teatral dependia da *performance* para fazer sentido, como no caso, por exemplo, da ode, realizada numa importante prática grega de sociabilidade religiosa, o *symposiôn*, ou banquete de embriaguez dionisíaca, descrito por Roger Chartier:

A ode era um canto dirigido aos deuses do banquete, e, ao mesmo tempo, um canto inspirado pelas Musas, das quais o cantor era apenas um instrumento. Longe de ser considerado um produto individual, um produto da arte poética, a ode manifestava o peso esmagador que a inspiração exercia sobre o orador. O sentido do texto dependia inteiramente de sua eficiência ritual; ele não podia ser isolado das circunstâncias em que o poema era cantado, pois, ao evocar os deuses, ele os fazia participar do banquete. O texto da ode, de uma singularidade irreduzível, não podia ser posto por escrito nem repetido. Ele era um momento de arrebatamento, era mistério, evento. (CHARTIER: 2002, 19-20)

Percebe-se, nesta citação, que essas práticas estavam longe de serem consideradas produtos individuais e, portanto, a autoria não era atribuída a nenhum humano, sendo o canto inspirado pelas Musas. Além disso, considerava-se que a parte mais essencial do teatro era seu valor ritualístico e, sendo assim, o texto verbal só fazia sentido e surtia efeito se fosse “evento”, ou seja, quando era dito naquele contexto específico, daquela forma, naquele ritual. Quando começa a ser considerado um gênero dramático, no entanto, ao teatro impõe-se uma série de regras e parâmetros que marcam o início da valorização do teatro como parte de uma instituição literária, além da valorização da figura do poeta.

Nesse sentido, na *Poética*, obra fundante não apenas do teatro, mas também uma das fontes primárias da teoria literária, Aristóteles sustenta uma superioridade e uma

supremacia do “poema” (texto dramático) em detrimento dos outros elementos da tragédia: “a parte cênica, embora emocionante, é a menos artística e a menos afeita à poesia. O efeito da tragédia se manifesta mesmo sem representação e sem atores” (ARISTÓTELES: 2000 45 – VII.)

Desse modo, ainda que o teatro nasça da tradição oral e não escrita, e que a oralidade e a representação cênica sejam partes artísticas legítimas, a orientação das análises dos espetáculos teatrais, que descende de Aristóteles, foi pautada no texto e, logicamente, no dramaturgo como verdadeiro autor do espetáculo. Esta tradição de crítica “textocêntrica” influenciou a maneira como os próprios críticos avaliaram o teatro durante séculos, restringindo-se muitas vezes à leitura e à conformidade do texto com as regras aristotélicas em detrimento dos outros elementos teatrais, sobretudo no que diz respeito ao caráter ritualístico, como comenta Chatier:

A partir do momento em que a produção do texto deixou de ser atribuída à irrupção espontânea do mundo sagrado, ela começou a depender da aplicação correta e da imitação das regras. É por isso que segundo a *Poética* de Aristóteles, ou pelo menos alguns de seus comentadores, uma tragédia não deve ser julgada por meio de sua representação, mas de sua leitura, que dá medida de sua conformidade com as normas. A oposição entre regras e representação como critério fundamental para a avaliação de peças de teatro serviu de base para argumentos polêmicos evocados nas *querelles* literárias do século XVII, como as que surgiram em torno das peças de Lope de Veja e Corneille. (CHARTIER: 2002, 21)

Este referencial teórico clássico vai aos poucos se modificando e, progressivamente, assumindo um caráter normativo. Desde as idéias propostas por dramaturgos do “drama burguês” como Diderot e Mercier, já se inicia um questionamento dos moldes aristotélicos. Mas é, sobretudo, no Romantismo, com a defesa da liberdade do criador e do rompimento com as regras, que se assiste a uma ruptura mais efetiva. Mesmo que a figura do autor ainda esteja no centro das atenções (e decisões), documentos como o Prefácio de *Cromwell*, publicado por Hugo em 1827, já anunciam direções de uma nova dramaturgia, que se aproxima muito mais do fenômeno teatral em si, ou seja, da prática, inclusive na maneira como os dramaturgos começavam a propor indicações cênicas de forma mais detalhada:

Os dramaturgos se interessam agora de muito de perto pela materialização cênica de suas obras. Hugo dirige *Marion Delorme* em 1831 ou *Ruy Blas* em 1838. Dá as indicações mais precisas a seu cenógrafo (Cicéri) ou a seu figurinista (Boulanger). E Vigny, que mesmo afetando um certo desdém pelas coisas do palco, dirige a criação no Teatro Francês de sua adaptação de *Otelo* (*O mouro de Veneza*, 1829). Há, portanto, um vaivém constante entre teoria e prática, que, por exemplo, o Prefácio de *Cromwell* já ecoava. Empirismo e individualismo se tornaram os dois pilares da dramaturgia romântica. (ROUBINE: 2003, 90)

No Naturalismo percebemos, de fato, o deslocamento da figura do poeta para o encenador. O cenógrafo Adolphe Appia, por exemplo, explorou as possibilidades da invenção da luz elétrica, descobrindo como usá-la em consonância com o que acontecia em cena, de modo que a iluminação criasse uma atmosfera que fosse um indicativo também da psique dos personagens. Appia desenvolveu inúmeros testes com este recurso e chegou a muitas diferenciações, tais como: a iluminação difusa ou definida, plana ou tridimensional, em correntes ou localizada. Foi ele também o primeiro teórico a insistir no reconhecimento do diretor como um dos vetores da criação teatral. (BENTLEY: 1991, 62)

Segundo Jean-Jacques Roubine, André Antoine, fundador do Teatro Livre, é um dos nomes que primeiro personifica a figura do diretor como tal, pois é quem começa a pensar sistematicamente nas práticas do palco como um conjunto integrado de instrumentos e na interpretação propriamente dita, diferente de uma tradição anterior que, por mais que tentasse levar em conta a representação cênica, pretendia fundamentalmente redefinir as modalidades de uma escrita dramática. (ROUBINE: 2003, 138)

Além disso, influenciados igualmente pelo Naturalismo, teóricos-diretores, como Stanislavski, ligados mais especificamente ao papel do ator em cena, tiram também o texto do centro das discussões da teoria teatral. Nesse sentido, de acordo com as teorias stanislaviskianas, por exemplo, entende-se que é o ator o grande responsável pela efetivação do texto em cena e sua atuação será decisiva tanto na construção das personagens quanto na recepção do público. Assim, não se trata só do texto dramático, pois, para o diretor russo, fatores como o ritmo, a acentuação e a entonação da língua falada, isto é, o tratamento dado ao texto pelo ator é decisivo, como descreve abaixo:

Façam uma pintura com a palavra, de modo que o indivíduo que vocês estão desenhando, que vocês têm na visão mental, e estão descrevendo para a personagem com quem contracenam, se torne claro para ela. Ela poderá sentir se a pessoa por trás da palavra é bela ou disforme, alta ou baixa, agradável ou repelente, bondosa ou cruel. Procurem transmitir o que vocês vêem e sentem, com o auxílio do som, da entonação e de todos os outros meios de expressão. (STANISLAVSKI: 2003, 209)

Assim, no século XX, as teorias elaboradas pelos intelectuais e dramaturgos, se não desapareceram, foram, pelo menos, ofuscadas em benefício dos praticantes do teatro, principalmente os diretores. É a partir deste movimento que surgem nomes importantes como Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. São eles, diretores-encenadores, os que assumem, nesta época, um papel de destaque no fazer teatral, refletindo e desenvolvendo teorias, e passam também a dividir a posição de autoria do espetáculo com o dramaturgo, tornando-se encenadores-criadores. Os dois primeiros, inclusive, acumulam à função de diretor e de teóricos da arte teatral, a de dramaturgo. (ROUBINE: 2003, 192)

Bertolt Brecht é um marco na teoria e nas práticas teatrais a partir desse período. Orientado pelas teorias marxistas, chamou atenção principalmente para a função social do teatro, combatendo a contemplação e a identificação com o herói, por exemplo, propondo, assim, o que chamou de teatro épico.

Nas teorias brechtinianas não há uma negação ao texto, embora também não haja uma defesa da soberania deste. O importante aqui é como Brecht pensa o texto a partir da sua estrutura, remontando assim, os conceitos das formas épica e dramática, preconizadas por Aristóteles e Platão, a chamada poética dos gêneros, quando defende a incorporação de elementos narrativos nas representações dramáticas. Além disso, Brecht, no início do século XX, já se refere aos impactos nas artes do surgimento do cinema, tendo este, em sua opinião, não apenas possibilitado novas ferramentas e técnicas para a encenação teatral, mas permitido que o épico migrasse para os palcos:

Não pretendemos explicar aqui por que motivo a oposição entre épico e dramático, durante longo tempo considerada insuperável, perdeu sua rigidez; basta-nos chamar a atenção para o fato de a cena, através de aquisições técnicas, ter adquirido condições para incorporar nas representações dramáticas elementos narrativos. As possibilidades

oferecidas pelas projeções, possibilidades de maior transformação da cena através da utilização de “motores” – o cinema –, contemplaram o equipamento do palco. (BRECHT: [19 --], 73)

Considerando as fronteiras entre o dramático e o épico enfraquecidas, o teatro brechtiano rompe com o princípio clássico de que teatro é ação, é drama; Brecht anuncia, então, que o palco começou a narrar e que a ausência de uma quarta parede, deixou de corresponder à ausência de um narrador, ou seja, que a parede imaginária não é a única forma de mediação entre palco e público, já que este primeiro pode, através de outros recursos, narrar sem ela. (Idem, 74)

No entanto, o fato de haver uma dramaturgia épica significa que o texto ainda é fundamental para a cena brechtiana. Sendo assim, apesar das inegáveis rupturas propostas por Brecht – e, obviamente, a herança essencial deixada para os que o sucederam – é somente na cena contemporânea que ocorre um rompimento, de fato, com a tradição textocêntrica.

A cena contemporânea e possíveis caminhos teóricos

A cena contemporânea é múltipla. Não há como defini-la em categorias estanques muito menos universalizantes. Coexistem nos palcos peças – que nem sempre são chamadas assim, e atendem pelo nome mais generalizante de “espetáculos” ou algumas vezes “shows”, já que se misturam muitas vezes a instalações e espetáculos de dança – das mais variadas tendências, que vai do mais tradicional ao mais experimental.

Uma vez iniciado o rompimento com a tradição textocêntrica, no entanto, assistimos, nas novas propostas teatrais das últimas décadas, um esfacelamento da própria autoria do espetáculo com dramaturgias nascidas de criações coletivas sendo que o roteirista que põe no papel as idéias e as cenas nascidas da experiência de um grupo, nem sempre toma para si o nome de dramaturgo.

Em se tratando de encenações nascidas de processos colaborativos de construção dramática, não há como não citar o Teatro da Vertigem, um dos mais expressivos e inovadores grupos da cena contemporânea brasileira. Com Antônio Araújo à frente da direção desde a sua formação, o grupo é marcado pela exploração de espaços não-convencionais, como a igreja, o hospital e o presídio desativado, respectivamente, cenários

das peças *O Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jô* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000), a chamada *Trilogia Bíblica*. Os espetáculos da companhia são construídos de forma “coletiva e democrática” por atores, dramaturgo e encenador, como descreve Sílvia Fernandes:

A divisão da autoria dos espetáculos entre atores, dramaturgo, diretor e demais criadores, os longos processos respaldados em pesquisa conjunta, o recurso a procedimentos de composição individualizados, que podem tangenciar a autobiografia e funcionam, em geral, como filtros indiossincráticos da experiência comum, a troca de dramaturgo a cada novo processo, o convite a colaboradores externos, que se juntam ao núcleo original apenas para a realização de um projeto e, especialmente, a potência da escritura cênica de Araújo, vetor de unificação de linguagem mantido desde o primeiro espetáculo, *Paraíso Perdido*, de 1992, talvez sejam os principais fatores de definição da teatralidade híbrida do Vertigem. (AUDIO; FERNANDES: 2006, 39)

Recentemente, para a montagem de *BR-3: Brasilândia – Brasília – Brasília* (2006), o grupo convidou o escritor Bernardo Carvalho para ser o dramaturgo, mas o processo de concepção da dramaturgia passou por vários processos. Em um deles, o diretor propôs improvisações e exercícios, destinados ao reconhecimento e interação com o cotidiano de Brasilândia (bairro periférico da cidade São Paulo e um dos cenários do espetáculo), dos quais não apenas os atores participaram, mas também o escritor, que partiu disso, entre outras coisas, para propor o roteiro.

Renato Cohen (2004) descreve a cena contemporânea como polifônica e polissêmica, baseada em hipertexto, que seria uma espécie de superposição de textos, incluindo textos paralelos, memórias, citação, entre outros. Segundo o teórico, a narrativa é organizada pelos acontecimentos cênicos, pela *performance*, por imagens condensadas e ao contrário, por exemplo, das ações requeridas pelas regras aristotélicas.

É interessante notar ainda como Cohen define quem é o responsável pela escritura do *work in progress*, um tipo específico de linguagem performática que contém a idéia de algo que se constrói em processo, em oposição ao que é hermético e acabado. O chamado *Dramaturg* é uma espécie de dramaturgo de processo, de incisões, como ele chama, e tem uma função secundária em relação à do encenador, da mesma forma que não ocupa a centralidade do dramaturgo. Dessa maneira,

as operações do *work in progress* não estão centradas em dramaturgia e a inserção do texto, quando se dá, ocorre através da presença de um *Dramaturg* – redator, escritor do processo. A grande escritura que se tece é a do texto espetacular, matriz de sonoridades, paisagens visuais, passagens e intensidades performatizadas. (COHEN: 2004, 6)

Será, então, a palavra, a definidora da dramaturgia ou existe dramaturgia sem palavra, visual, de imagens? Qual o limite entre dança e teatro e em que medida o audiovisual já não foi incorporado à linguagem teatral como mais uma ferramenta para criar sentidos, tal como foi a luz elétrica e tantos outros elementos que o avanço tecnológico trouxe à cena? De que forma a *performance* deixa os palcos para invadir os locais públicos, a vida cotidiana e mesmo levar aos museus e às galerias de arte o que antes era restrito aos palcos?

A proximidade temporal não nos permite respostas categóricas, mas, ao mesmo tempo, nos enche de perguntas e são elas que nos guiam para tatearmos o que já temos instaurado e delineado.

Hans-Thyes Lehmann em seu *O teatro pós-dramático* (2007) assume esse desafio. O teórico inaugura uma nova e interessante alcunha que tenta abarcar e explicar a diversidade da cena mais contemporânea. Ele chamou esse teatro de pós-dramático, que, em oposição ao drama³¹, caracteriza-se, entre outras coisas, pela extinção da ação e da imitação e, principalmente, da libertação da hegemonia do texto na cena.

O mais interessante da teoria de Lehmann é como esta nova alcunha abarca a questão do texto na cena contemporânea, pois por pós-dramático entende-se algo que está além do quadro sufocante da poética de gêneros³², que descende de Aristóteles e aprisiona este teatro tão múltiplo e diverso em nada além que três categorias estanques: lírica, épica e drama.

³¹ Aqui, quando se fala em drama, é necessário que haja um esclarecimento terminológico. A palavra vem do grego e significa ação, mas muitas vezes é confundida com o próprio conceito de obra teatral ou entendido como o gênero oposto à comédia. A acepção que adotaremos é drama como gênero poético, em oposição ao épico e à lírica.

³² Ver ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1991 – Parte I referente à “Poética de gêneros”.

Na própria teoria dos gêneros, apreciada aqui por Anatol Rosenfeld, já vemos descrita a impossibilidade da pureza dos gêneros que são, essencialmente, gêneros literários:

Por mais que a teoria dos gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém em essência inabalada. Evidentemente ela é, até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto. (ROSENFELD: 1991, 16)

Nesta lógica, então, a poética de gêneros é uma terminologia e um conceito que ainda enquadra o teatro no domínio do texto. Mas a pergunta é: como falar em dramático, lírico e épico quando, muitas vezes, não é mais possível delimitar e os identificar, uma vez que se encontram imbricados por demais? E como definir a unidade de um texto dentro de uma cena de textos múltiplos, onde a própria autoria é complexa? Cohen discorre sobre essas questões:

O contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena. (...) A operação teatral/parateatral no contemporâneo, alteram-se as relações clássicas de vozes e textos matriciadores do espetáculo: axiomáticamente estão em jogo três vozes que agenciam o texto, lugar e presença – a voz/texto autoral, apriorística, a voz do *performer*/ator e a voz do encenador, organizador da *mise-en-scène* expressiva. No contemporâneo, a voz do encenador, que geralmente é o criador, ganha preponderância. (...) Insemina-se, de outro lado, uma quarta voz expressante – a voz do receptor-autor – por vias da interatividade, em que essa participação cresce, interferindo, mediando e criando texto numa série de manifestações. (COHEN: 2004, XXVII)

Assim, se a cena contemporânea, no que há de mais vanguarda e inovadora escapa a este domínio, tirando o texto como condutor da cena, é neste sentido que temos um teatro pós-dramático.

Ainda sobre este conceito, percebemos como que esta alcunha entra em choque com o que defende Peter Szondi em sua *Teoria do drama moderno* (2001), pois este entende o drama moderno à luz do conceito de *epicização*, isto é, a forma como o drama incorpora traços épicos. Lehmann o refuta com a tese de que este conceito não é mais suficiente para entender o contemporâneo.

Retomando a idéia da poética de gêneros, entendemos que a *epicização* ainda é um conceito que trata de uma tradição que continua textocêntrica e a necessidade de se pensar no pós-dramático é justamente porque assistimos a uma cena, que mesmo múltipla, rompe em grande medida com a tradição textocêntrica.

Os conceitos de drama e a nova alcunha de pós-dramático, no entanto, não serão analisados neste trabalho.³³ Não nos caberia um estudo deste porte, principalmente porque o teatro de Maria Adelaide Amaral não favorece a discussão. O teatro da autora pouco rompe com o que Lehmann aponta como dramático e ao longo deste trabalho iremos identificar de que maneira a dramaturgia ainda é a grande condutora da cena.

No entanto, das teorias desenvolvidas por Hans-Thyges Lehmann sobre este “novo” teatro, interessa-nos, aqui, aquela que diz respeito às novas possibilidades de percepção e o deslocamento, ou não, do texto na cena. Nesse sentido, mesmo que examinemos aqui dramaturgias mais alinhadas à tradição, será possível identificar elementos legítimos da cena contemporânea e até mesmo do conceito lehmanniano de pós-dramático, sobretudo quando o teórico descreve um teatro intimamente influenciado, modificado ou tão somente inspirado pela “onipresença das mídias na vida cotidiana”. (LEHMANN: 2007, 27)

Isso não quer dizer que as teorias de Peter Szondi sobre o drama moderno não nos valerão. Acreditamos que essas teorias não sejam excludentes. O conceito de *epicização*, oportunamente, será aproveitado aqui para pensarmos como se aproximam literatura e teatro, dramático e épico, já que se pode considerar o teatro de Maria Adelaide Amaral inserido na tradição textocêntrica. Além disso, como coloca Szondi, se a dramaturgia

³³ Para tanto, inclusive, seria necessário um estudo comparado das densas teorias de Szondi e Lehmann, já que este último refuta o primeiro.

moderna distanciou-se do drama, “o seu exame não pode passar sem um conceito contrário”. (SZONDI: 2001, 27)

Novos paradigmas: mídias em cena

Saindo dessas margens do texto, portanto, e se afastando de um paradigma hermenêutico dos estudos de estética, amplia-se o exame do signo para o do meio³⁴, e se torna imprescindível que se reconheça o teatro no contexto das mídias e das novas possibilidades de percepção. (MÜLLER: 2006/ 2007) Para Lehmann isso é uma premissa básica dos estudos teatrais contemporâneos:

Com o fim da “galáxia de Gutenberg”, o texto escrito e o livro estão novamente em questão. O modo de percepção se desloca: a percepção simultânea e multifocal substitui a linear-sucessiva; uma percepção ao mesmo tempo mais superficial e mais abrangente tomou lugar da percepção centrada, mais profunda, cujo paradigma era a leitura do texto literário. A leitura lenta, assim como o teatro pormenorizado e vagaroso, perde seu status em face da circulação mais lucrativa de imagens em movimento. Remetendo esteticamente um ao outro em um processo de repulsão e atração, a literatura e o teatro assumem o status de práticas minoritárias. O teatro não constitui um meio de comunicação em massa. Torna-se cada vez mais ridículo negar obstinadamente esse fato e mais urgente refletir sobre ele. (LEHMANN: 2007, 17)

A partir disso, principalmente no Capítulo IV, assumimos a necessidade de pensar no teatro não apenas sob o ponto de vista de suas aproximações com a literatura, mas também com a ficção televisiva³⁵, na peça *Tarsila* e na minissérie *Um Só Coração*, especialmente no que diz respeito à intermedialidade.

Segundo Jürgen Müller (*Apud* PAVIS: 2005, 42), a intermedialidade “não significa nem uma adição de diferentes conceitos de mídia nem a ação de colocar entre as mídias

³⁴ Meio, aqui, na acepção de recurso, artifício.

³⁵ O cinema também merece ser considerado, sobretudo, ao pensar nas novas formas de perceber o teatro. Neste trabalho, contudo, não nos debruçaremos detalhadamente sobre tal mídia, pois o nosso *corpus* não privilegia tal diálogo, ao contrário das relações do teatro com a literatura e a narrativa seriada televisiva.

obras isoladas, mas uma integração dos conceitos estéticos das diferentes mídias em um novo contexto”. É preciso haver, assim, uma apropriação dos procedimentos das mídias, e não da linguagem delas enquanto código, para haver intermedialidade.

Para Patrice Pavis, a teoria das mídias, no teatro, “diz respeito tanto à constituição psicofísica do espectador como à posição intermídia do espetáculo no interior do qual se reencontram as diversas mídias”. Portanto, observaremos não apenas a maneira como as mídias, em especial as audiovisuais, integram-se ao espetáculo, mas também a dimensão que elas tomam no contexto teatral, sobretudo no que diz respeito à percepção do espectador. (Idem: 2005, 42)

Ressaltamos, ainda, que o teatro, desde seu início, quase sempre esteve ligado ao mecânico, apresentando uma tecnologia de representação específica, como truques de luzes e bastidores, e se aproveitou das técnicas e tecnologias emergentes desde a perspectiva até a internet. Portanto, sempre houve um aparato técnico para a simulação da realidade, tanto do ponto de vista do ator quanto do “maquinário teatral”. (LEHMANN: 2007, 374).

Além disso, nos propomos a refletir de que maneira a utilização de recursos audiovisuais pode reforçar o enfraquecimento da soberania do texto teatral na cena contemporânea:

A imagem habitual do teatro de texto perde ainda mais sua validade normativa e é substituída por uma prática intermediária e multimidiática aparentemente sem limites. Agora existem lado a lado: um teatro de imagens, que na linha da tradição da “obra de arte total” adota todos os registros das mídias; um ritmo de percepção altamente intensificado, segundo o modelo de estética de vídeo; mera presença do ser humano, sempre parecendo “lenta” em termos comparativos; o jogo com a experiência do conflito entre o corpo presente e a manifestação imaterial de sua imagem dentro de uma mesma encenação. (Idem, 368)

Trazer a televisão, neste sentido, será enriquecedor, já que ela é uma das maiores responsáveis por essa mudança no “ritmo de percepção”. Além disso, principalmente no Brasil, os programas de ficção na televisão irão repercutir diretamente no teatro, desde o ponto de vista do público ao do texto.

Renata Pallottini (1998, 23) conceitua o “programa televisivo de ficção” como uma história, de um ou mais autores, representada por atores e transmitida por linguagens e

recursos da TV para contar uma fábula ou um enredo. Desde seu surgimento, a narrativa televisiva procurou sintetizar procedimentos de outras áreas para se construir. Assim, entre empréstimos e apropriações, sobretudo no que diz respeito ao rádio, a TV, já em seu surgimento, nasce, de certa forma, intermediática:

A ficção de TV utilizou toda a experiência desses dois veículos, o teatro e o cinema, e lhes acrescentou os recursos do rádio, sem esquecer uma das mais ricas e permanentes fontes de matéria ficcional, a narrativa pura, a literatura de gênero épico, escrita ou não. Tudo isso junto, teatro, narrativa, cinema, rádio e mais alguma coisa peculiar, redundou nas histórias televisadas, cada vez mais atraentes, na medida em que veiculam um conteúdo intencionalmente simples, tornado interessante pela utilização de técnicas mais sofisticadas. (Idem, 24)

A partir dessas experiências é que se pôde caminhar em direção a um gênero próprio. Entretanto, até surgir a telenovela brasileira no formato midiático-ficcional, como hoje a conhecemos, os “fazedores” de televisão (tanto autores, diretores e atores como técnicos/operadores em geral) passaram por um processo em busca da especificidade do meio, até então misterioso do ponto de vista de suas potencialidades técnicas.

Os Tele-teatros da TV Tupi e das primeiras emissoras brasileiras exemplificam este caráter experimental e esta tentativa de transição dos palcos para as telas, não esquecendo o grande papel de influência das rádionovelas nesta experiência, de onde vinham a maioria dos atores das primeiras empreitadas na televisão. Os autores, em geral, eram oriundos do teatro, como Manuel Barbosa, Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri. Esse teatro televisionado, dessa forma, possibilitava uma difusão entre as massas, impensável nos palcos, mas já comprovada pela mesma capacidade de propagação do rádio.³⁶

As tentativas de encenar peças ao vivo na TV foram aos poucos sendo repensadas e perdendo a viabilidade, especialmente quando se começou a perceber a especificidade da narrativa da câmera, que deixa de ser apenas um emissor. Deu-se, então, início a outro

³⁶ Para mais informações sobre os tele-teatros, ver BRANDÃO, Cristina. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: O Teleteatro e suas Múltiplas Faces*. Rio de Janeiro, Editora UFJF / OP.COM, 2005.

olhar, literalmente, deste aparato técnico, onde o cinema e não mais o teatro, passou a ser o grande mentor. (FARIA: 2003, 7)

O importante aqui é perceber de que maneira os procedimentos artísticos da narrativa televisiva migram para teatro e vice-versa, atentando também para outros vetores de influência, como o cinema. Para Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica conquistou seu lugar entre os procedimentos artísticos e, conseqüentemente, forçou que as outras artes revissem os seus próprios processos e refletissem sobre suas especificidades. (BENJAMIN: 1994, 165-196)

Para Lehmann, o pós-dramático marca justamente o momento em que o teatro tomou consciência da sua especificidade a partir da influência das mídias de reprodução, como a fotografia, o cinema e, posteriormente, a televisão. Assim, para o autor, o domínio do drama e da ilusão migra para as mídias, enquanto a representação na sua especificidade, ou seja, exatamente no que a diferencia das mídias, torna-se o novo traço dominante do teatro. (LEHMANN: 2007,155/371).

Dramaturgia: o espetáculo à espera do encontro

Considerando o que foi exposto, entendemos que a análise teatral caminha também para uma revisão de sua prática, sobretudo na ampliação do conceito de teatro para além dos limites textuais, sem hierarquização dos elementos, considerando, portanto, que “todas as partes que integram o teatro devem ser concebidas como constituindo um todo unitário”, já que “desde o texto até o público, nenhum dos elementos valem por si mesmo, eles só adquirem sentido dentro da sua relação de reciprocidade”. (BORNHEIM: 1975, 32)

Assim, de um mesmo texto teatral podem surgir inúmeros e diferentes espetáculos. Tal qual um texto é entendido de uma maneira particular por cada leitor, as montagens de um mesmo texto são infindáveis e também produtos do olhar de quem leu esta dramaturgia e de como optou por transpor ao palco. O espetáculo, dessa forma, nasce de um número quase infinito de possibilidades dramáticas instauradas por um mesmo texto de apoio. (PASCOLATI: 2007, 24).

Além disso, embora a cena contemporânea seja um marco no rompimento com a tradição textocêntrica, não podemos perder de vista que ela permanece múltipla e, portanto, encontraremos propostas teatrais ainda pautadas e encaminhadas a partir da palavra, em

que, de maneira geral, os elementos das mídias, como vídeos, tecnologias sonoras, projeções de imagens e outros recursos, quando utilizados, são incorporados ao espaço cênico a partir daquela.

Pedro Cardoso, no prefácio de sua peça *Os Ignorantes*, publicada pela Editora 4004, em 2005, traz uma reflexão interessante sobre o texto teatral publicado – valioso depoimento de um dramaturgo sobre sua publicação, suplemento raro em edições contemporâneas – pois discute tanto sobre os modos diferentes de registro do espetáculo teatral (o texto puro e o texto com as marcas da encenação) quanto sobre a recepção do leitor e do espectador, que diferenciam a reprodução escrita do acontecimento teatral. Além da presença do corpo material, Cardoso nos chama atenção para a importância do encontro:

O teatro só se realiza enquanto está acontecendo. Quando o encontro termina e todos vão embora, o teatro se desfaz; ele não continua, não permanece. (Pode-se filmar o teatro, mas será o filme do teatro e não o teatro mesmo, acontecido.) O teatro é uma presença no espaço que não se fixa em nada, concomitante ao tempo, que se manifesta apenas no seu presente (que é o encontro). E o encontro é sempre outro, diferente do que já foi e do que ainda será. (CARDOSO: 2005, 9/10)

Mas, então, como reproduzir o acontecimento teatral em um livro? Impossível, acredita Pedro Cardoso, pois não há como escrever o que sempre é diferente ou o que ainda será; nem formalizar o que não se repete, o que não pode ser reproduzido. Assim, o texto teatral seria “o espetáculo à espera do encontro”. Sendo assim, contudo, qual seria a utilidade de tal publicação? O dramaturgo opina, destacando a importância destes materiais:

Por mais preciso que seja um texto (por mais numerosos que sejam os indícios), o teatro, por sua própria natureza (de ser encontro), nunca se conformará num livro. Mas é também um alento saber que livros são o melhor meio que temos para transmitir o teatro a quem não o presenciou. (Idem, 11)

É a partir deste entendimento, portanto, que lançaremos nosso olhar analítico aos espetáculos à espera de encontros, sem esquecer que já houve – num tempo e contexto pontuais na história da dramaturgia brasileira – um encontro, que tentaremos imaginar como foi e como seria se presenciássemos.

Capítulo III

Luísa: ecos e cacos

“E eu chamava a atenção para o fato de ela ser tão livresca e perguntava-lhe mordaz, porque ferido pelo fato de um dia ela poder esquecer o cheiro da minha pele, se ela não sabia viver em vez de imitar ficções. Mas Luísa dizia que nós vivemos de ficções seletivas.”

Sérgio, em *Luísa (quase uma história de amor)*.

Deslocamentos: o indivíduo em cena

Ana Lúcia Vieira de Andrade aponta a geração de autoras que despontaram em 1969, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara juntamente com autores surgidos no mesmo momento, José Vicente e Antônio Bivar³⁷ – como um grupo que buscou diferentes direções estéticas para a dramaturgia que se fazia na época. As principais produções que figuravam na década de 1950 e 1960 eram, sobretudo, o Teatro de Arena, o teatro feito pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, o Grupo Opinião e mesmo o Teatro Oficina, que se orientavam de modo diferente, mas, juntos, representavam o teatro dito como engajado e, principalmente, as ideologias de esquerda, apresentando geralmente temáticas ligadas ao contexto sócio-político do país:

Era um momento em que se questionavam velhas fórmulas, e se buscavam novas propostas, novas direções para antigos problemas. Na arte, discutiam-se novas estéticas, e romper era a palavra de ordem. O teatro, que já vinha experimentando rupturas desde o final dos anos cinquenta, tentando fazer florescer uma dramaturgia que chamasse à discussão problemas de caráter social e político, era um dos principais meios de debates de idéias. Seu público, formado basicamente pela classe média, passou, inclusive, a ser educado pelo pensamento de esquerda subjacente às produções mais inovadoras. O Arena e o Oficina tornaram-se centros de interesse para o público estudantil (que por sua vez começava a organizar-se em movimentos de atuação política). (ANDRADE: 2005, 22)

A montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, feita pelo Oficina, já inicia o processo de recusa do pensamento e dos objetivos desta esquerda mais tradicional, recusa esta que culminará com a geração de 1969. A montagem nasce a partir de acontecimentos marcantes na história do grupo como o incêndio sofrido em 1966, as remontagens feitas de suas produções anteriores e, conseqüentemente, uma mudança de

³⁷ Antônio Bivar estreou antes, em 1967, com *Cordélia Brasil* e não em 1969 como os autores citados anteriormente. Neste último ano, no entanto, levou aos palcos *Alzira Power* e é considerado integrante da mesma geração de autores.

direcionamentos, como conta o próprio Zé Celso numa entrevista de 1969, concedida a Tote Lemos:

Com que dificuldade os atores engoliram aquele texto ridículo em que tanto acreditávamos cinco anos atrás. [A respeito da montagem de *Vida impressa em dólar*]. E como aquela platéia se comovia e se dignificava, se esquerdizava e até protestava através de todo aquele açúcar melado que lambuzava tudo. Regime urgente – dietil. Aquilo não podia continuar. Nós procurávamos uma peça que traduzisse toda a nossa vontade de rompimento conosco mesmo. Fizemos, no grupo, uma espécie de revolução cultural. Principalmente num laboratório, uma “psicoterapia de grupo” que começamos no Rio, com o Luís Carlos Maciel. Faltava o texto. *O Rei da Vela* foi encontrado. E, por isso, passamos a chamá-lo de nosso “manifesto”. Com *O Rei da Vela* a ruptura foi total. Não somente com toda uma linha que vinha seguindo o Oficina, mas com todo um caminho da cultura brasileira diretamente comprometida com o Estado Novo e com os desenvolvimentismos posteriores. (MARTINEZ CORREA: 1998, 100-101)

Assumindo, portanto, uma nova postura também de busca pelo indivíduo e por uma revolução comportamental, a proposta do Oficina começava a se distanciar, como de fato ocorreu com a geração seguinte, das intenções da esquerda mais tradicional. Além disso, o contexto político do “pós-golpe” – a montagem estreara depois de três anos do golpe de 1964 – motivou o grupo a rever suas posturas políticas, em busca de uma cultura revolucionária, para eles preconizada por Oswald de Andrade, inédita no Brasil e radicalmente oposta a uma cultura que parte de uma idéia ufanista, filha do Estado Novo. Zé Celso chega a comparar a “cultura nacional” do integralismo com a “cultura nacional”, do que ele chama de “esquerda festiva”, provavelmente se referindo aos grupos ligados às propostas de teatro nacional popular, intimamente ligadas ao Partido Comunista Brasileiro, levadas ao palco por dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes, legítimos representantes do teatro esquerdista preconizado pelo Arena no final dos anos 1950. (Idem, 101)

Nesse sentido, a peça de Consuelo de Castro, *À Flor da Pele*, de 1969, simboliza bem, através de seus personagens, esta transição de gerações, principalmente pela

consolidação da ditadura militar no Brasil, que revelou novas condições de produção. Lembrando que com os personagens Marcelo e Verônica, já citados no Capítulo I – respectivamente professor e aprendiz, sendo que o primeiro autor de teatro, que há alguns anos vinha escrevendo apenas novelas para a televisão enquanto sua aluna e amante tentava sua primeira peça – a autora levou aos palcos não apenas um conflito de gerações, mas um conflito de gerações de dramaturgos:

Nesse momento, a juventude resolveu tomar para si a responsabilidade de fazer a revolução e começou a contrapor-se rebeldemente às posições moderadas dos militantes tradicionais, assumindo uma postura francamente agressiva e, muitas vezes, irracionalista na luta contra o sistema. Verônica e Marcelo são representantes típicos dessas duas gerações, tanto no que diz respeito à história social do país, quanto no que se relaciona à própria história do teatro brasileiro que, naquela época, presenciava a mesma disputa entre posturas antagônicas: a da ala mais conservadora, ligada ao teatro político segundo os moldes do Arena, e da tendência mais vanguardista, fascinada pela pesquisa de linguagem, que desprezava o uso do teatro como meio de despertar consciências através de lições de políticas dadas ao público. (ANDRADE: 2005, 128)

Assim, os jovens autores surgidos em 1969, sob a alcunha de “nova dramaturgia”, apesar de não significar exatamente um grupo que partilhava, do ponto de vista formal, de um conceito de teatro comum, configuravam-se como um grupo de novos autores em um contexto antes liderado pelas produções do Arena e do Oficina. A produção desses dramaturgos revelava uma nova cara do teatro nacional: “abordar o político por meio do indivíduo”. (ANDRADE: 2006, 6/ Idem: 2005, 9).

O próprio balanço das produções teatrais de 1969, escrito por Sábato Magaldi, aponta esta característica de uma dramaturgia emergente:

Se são espantosas as revelações de autores, deve-se procurar explicá-las, encontrando-se para elas um possível denominador comum. Ninguém terá dificuldades em reconhecer um ponto de contato entre os talentos da nova geração: todos se confessam no palco, exprimem, sem rodeios, a sua experiência, vomitam com sinceridade o mundo que premiram nos poucos anos de vida. (...) Os autores estreantes não estão inventando

entrechos artificiais e não aplicam às suas personagens esquemas teóricos de comportamento político ou social. Eles se põe a nu, com uma liberdade de linguagem que poderia assustar certos pudores e os ouvidos tímidos. Como o teatro funciona pela autenticidade, as peças novas representam a iluminação de um mundo interior que a platéia tem prazer de devassar. (*Apud* VINCENZO: 1992, 4) ³⁸

O crítico torna a frisar a centralidade do indivíduo nesta “nova dramaturgia”, no prefácio da publicação das primeiras peças de Leilah Assumpção:

As heranças próximas que ela [Leilah] havia recebido conflitavam em apelos que não correspondiam à sua sensibilidade. As obras dos dramaturgos marcados por 1964 se inflamaram de ardor combativo, como *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes, Opinião e Liberdade, Liberdade*. Ao lado de seu indiscutível mérito, havia um esquematismo psicológico, insatisfatório numa década em que a palavra de ordem era a liberação total do indivíduo. (...) Tanto Leilah como os outros três autores que estrearam junto com ela, provinham de um estrato social diferente e encarnavam problemas que não foram equacionados pelos dramaturgos que os antecediam. Não há mal nenhum em dizer que os quatro eram sensíveis aos problemas da classe média, à qual pertencem, embora com uma visão crítica. E não se deve esquecer que o público brasileiro se vincula na quase totalidade à classe média, o que propiciou desde logo a comunicação desse teatro. (*In* ASSUMPÇÃO: 1977, 11)

Vistos sob esta ótica de um teatro confessional, como aponta a reflexão de Magaldi, esses jovens autores eram acusados constantemente de alienados – termo muito em voga na época – e de voltar-se para o próprio umbigo, sobretudo por não se enquadrar em um determinado tipo de teatro, especialmente aquele entendido como teatro político, preferido pela maioria da crítica especializada do momento. (ANDRADE: 2005, 14/15)

No entanto, são eles, no fim da década de 1960, os responsáveis por uma nova “cara” do teatro brasileiro, que se perpetuará nas décadas de 1970 e 1980, como analisa Álvaro Machado, no prefácio das peças de Antônio Bivar:

³⁸ Sábato Magaldi, “Grande Força do Nosso Teatro”, *Jornal da Tarde*, 26.8.1969.

O que primeiro chama atenção nas peças desses autores é a economia. Economia de personagens e cenário. Porém os diálogos e os conflitos... Ao contrário das peças que dominaram a fase anterior, as peças da “Nova Dramaturgia” desenvolvem-se em ambientes fechados. *Huis Clos* sim, mas com portas e janelas. Geralmente duas personagens (no máximo quatro) evoluem do entendimento ao ódio visceral, enjauladas fisicamente num ambiente opressor, sem saída. (...) O humor no teatro bivariano é, à primeira mordida, um humor quase infantil, inconseqüente e, sem dúvida, simpático (Bivar será considerado, anos depois, um dos pais do besteiro, gênero que dominaria a cena teatral no final da década de 70). (In BIVAR: 2002, 9)

Mais ainda, Andrade acredita que a opção por dois personagens seja uma influência de dramaturgos como Albee, Strindberg e Sartre, mas especialmente Plínio Marcos que, em 1966, estreava com *Dois Perdidos Numa Noite Suja*. Este último, um jovem autor que trazia aos palcos algo novo e distinto do que se fazia até então, e que a partir de sua própria vivência nas classes populares, escrevia sobre temas considerados marginais, incitava os novos autores da geração de 69 a também levarem aos palcos seu próprio universo individual. (ANDRADE: 2005, 49)

A preferência por dois personagens também é importante, sobretudo pelo modo como irá influenciar o teatro brasileiro das próximas décadas. Primeiro porque a quantidade reduzida de personagens permitia uma intimidade maior entre público e atores que, conseqüentemente, favorecia o tipo de conflito íntimo e individual que caracterizava esta nova dramaturgia. Além disso, era uma opção mais viável para a concretização da montagem em uma época de abalo econômico em que a produção teatral também já dava seus sinais de crise.

Além de obviamente influenciados pelas conseqüências da censura no país³⁹, o deslocamento do político para a esfera do “eu” deve-se também ao surgimento de movimentos sociais e a contracultura, por exemplo, que influenciaram a geração que iniciava sua carreira na época, como observa Sandra Pelegrini:

³⁹ Lembrando que os anos 1970 são considerados como “anos de chumbo”, época mais feroz da ditadura.

Mas, se, por um lado, o desânimo generalizava-se principalmente frente aos desdobramentos da ação censória, da própria auto-censura e do medo recriado pela repressão, por outro, a intensificação de manifestações de descontentamento de minorias étnicas e sexuais colocava em xeque as relações de poder e autoridade. Eclodiam, em partes distintas do planeta, mobilizações contra a segregação racial e a discriminação sexual. Ganhavam força movimentos como o feminismo e o da consciência negra. (PELEGRINI: 2001, 3)

Dessa forma, o foco mais direcionado para o plano da condição individual possibilitava também trazer aos palcos questões da luta das mulheres, que se encontravam, em grande parte, nesta época, no domínio do privado, sobretudo aquelas das classes sociais prestigiadas, extrato sócio-econômico tanto das autoras, como observou Magaldi, como da maioria do público. Assim, o feminismo influenciou, ainda que indiretamente⁴⁰, muitas temáticas trazidas por este grupo de escritoras que integrava a geração de 69, como em *Fala Baixo Senão Eu Grito*, de Leilah Assumpção, que refletia um retrato de uma mulher do final dos anos 1960, reprimida e infantilizada, mas criada por uma jovem autora consciente da opressão de sua personagem e mesmo das mulheres de sua geração:

“O espelho de quase toda mulher”, principalmente da mulher que, no final dos anos sessenta, até tomava conhecimento da necessidade de romper com os papéis que o sistema patriarcal lhe concedia, mas se amedrontava diante da hipótese de cair num vazio, de não conseguir realizar nada compensador que valesse o esforço da luta. O conflito que a presença do Homem acarreta no quarto de Mariazinha é uma metáfora do conflito mesmo que a mulher brasileira daquele momento vivia diante do women’s lib e todas as mudanças pelas quais passava o Ocidente. (ANDRADE: 2005, 100)

Maria Adelaide Amaral pertence, sem dúvida, à mesma geração de mulheres dessas dramaturgas, porém inicia sua carreira em 1978, praticamente dez anos depois. A autora conta que foi espectadora dessa geração, bem como da de autores anteriores como

⁴⁰ Ver VINCENZO, E. *Um teatro da Mulher*. Perspectiva, 1997.

Gianfrancesco Guarnieri, Jorge de Andrade, Vianinha e as montagens de Zé Celso Martinez. (DWEK: 2005, 303-304)

No entanto, único momento da trajetória inicial de Adelaide em que uma peça sua efetivamente dialoga com os temas da geração de autores do Teatro de Arena é *Cemitérios sem Cruzes*, escrita especialmente para a *Feira Brasileira de Opinião*. Com dez dramaturgos distintos participando, entre eles Jorge Andrade e Gianfrancesco Guarnieri, o evento, que foi censurado⁴¹, era uma tentativa de expor vozes de esquerda contra a crise econômica e política do país. A peça é sobre operários da construção civil e foi a única, em toda a sua dramaturgia, que foi censurada e que pôs em foco a classe operária. Ela não teve nenhuma montagem profissional, mas foi montada por sindicatos várias vezes, segundo a autora. (Idem, 143)

Entende-se, portanto, que o contexto da cena brasileira daquela época foi importante para a sua formação como escritora, mas a geração que se inicia em 1969 foi a que, de fato, influenciou sua dramaturgia, que incorpora características inauguradas por este grupo. Embora o foco nas personagens femininas apareça, de fato, apenas em 1984, sua dramaturgia gira em torno da condição individual de seus personagens desde suas primeiras peças, como observa Silvana Garcia, no texto de apresentação da publicação de seu “Melhor Teatro”:

A dramaturgia de Maria Adelaide, como só encontramos em poucos conjuntos de obras, tem uma forte marca distintiva, ainda que conte com a diversidade de formas. Seja observando o que se passa a sua volta, seja perscrutando o interior dos sujeitos, ou ainda investigando a História, há em sua produção um feitiço humanista que destaca o indivíduo em primeiro lugar. (In AMARAL: 2006, 7)

A própria autora reafirma isto, depois de listar suas referências literárias e estéticas, admitindo a relação direta dessas com sua criação e seus interesses:

O que eu fiz, o que eu li, o que eu vi, o que eu busco, tudo isso é um modo de viver que se reflete num modo de escrever, de me expressar. Existem fatos que me impulsionam a escrever sobre determinados temas, e há os que rejeito sumariamente. São aqueles que não fazem parte do

⁴¹ A *Feira Brasileira de Opinião* foi lançada em 1978, antes da extinção do AI-5.

meu repertório, como o mundo das drogas, ou da violência, por exemplo. A minha passagem favorita continua sendo o ser humano, a sua relação com os outros, e o sentimento que os movem. Gosto de escrever sobre o amor, sobre a minha geração e suas angústias. (DWEK: 2005, 305)

Suas primeiras estréias no teatro, *Bodas de Papel* (1978), *A Resistência* (1979) e *Ossos d'Ofício* (1981) apontam para o universo de trabalho das classes médias. Na primeira, apesar de acontecer em ambiente privado, na sala de estar de um dos casais que protagoniza a peça, concentra-se essencialmente nas relações de interesses do chefe e seus subordinados. As duas seguintes referem-se diretamente às relações de trabalho ocorridas, respectivamente, na redação de uma revista e no setor de um banco, responsável pelo Arquivo Morto da instituição, e as instabilidades da economia representavam bem o tempo em que foram encenadas.

Todas elas não deixaram de explorar dramas individuais, mas o foco central era muito mais a classe social e a comunidade as quais pertenciam os personagens do que propriamente sua individualidade. Tanto que essas três peças possuem, em média, seis personagens. Apenas em *De Braços Abertos* os personagens foram reduzidos a dois, redução adotada pela geração de 69, que irá se repetir também em peças posteriores de Maria Adelaide, como *Querida Mamãe* (1994), *Para Tão Longo Amor* (1994) e *Inseparáveis* (1997).

Contexto e criação

Em 1983, Maria Adelaide recebe um convite de Osmar Rodrigues Cruz, para escrever uma peça que contasse a história de Chiquinha Gonzaga, baseada em um livro da pesquisadora Edna Diniz, que conta a vida e a obra da maestrina. Aceito o convite, nasce, assim, *Chiquinha Gonzaga, Ó Abre Alas*, peça que estréia naquele mesmo ano. Ela representa um marco de novas experiências, que serão recorrentes na obra da autora daí por diante: a temática biográfica⁴², o foco na perspectiva feminina e a produção sob

⁴² A temática biográfica aparecerá bastante em sua obra a partir dos anos 2000, sobretudo com as peças *Tarsila* e *Mademoiselle Chanel* e a minissérie *JK*. Além destas produções em que os protagonistas são figuras importantes da História, quase todas as suas minisséries referem-se a um passado histórico do Brasil, onde encontraremos muitos personagens históricos, ainda que como coadjuvantes.

encomenda. Ao se analisar a trajetória da autora, portanto, aponta-se sempre *Chiquinha Gonzaga* como uma peça que abre caminhos para sua produção posterior e *De Braços Abertos*, como um ponto alto que congrega essas direções trilhadas anteriormente.

O surgimento desta última dá-se no início de 1984, quando a atriz Irene Ravache pediu uma peça à dramaturga, para comemorar seus 40 anos, que falasse de encontros e desencontros amorosos e, além disso, “falasse de perto às mulheres de sua geração”. (DWEK: 2005, 101). Maria Adelaide pensou imediatamente que o pedido se aproximava bastante do terceiro capítulo de um romance inacabado que havia iniciado em 1979.

A obra inacabada era composta por três capítulos, relatos de seus respectivos narradores, Raul, Rogério e Sérgio sobre uma mesma mulher, Luísa. A narração deste último, seu amante, foi que inspirou a dramaturgia e, apesar de ter nascido de uma perspectiva masculina, na peça teatral é sob o ponto de vista da personagem feminina, como veremos adiante, que a história é conduzida.

Este capítulo é um relato de Sérgio, personagem que diante de “mais um domingo vazio”, difícil como costumava ser, percorria suas lembranças, lamentava suas escolhas, sua falta de estímulo e questionava se a vida teria algum sentido e se seus domingos seriam mais suportáveis. Estes eram mais fáceis quando havia Luísa, que agitava sua rotina morna, e Sérgio perguntava-se exatamente se algum dia a sensação de estar vivo, que ela trouxera, voltaria.

Imerso não apenas nos “espaços fechados de sua vida”, mas em um claustrofóbico domingo “com insônia e remorso”, em uma casa e uma família onde não encontra espaço, e também na interioridade de suas lembranças e sentimentos, o narrador-personagem desenvolve neste capítulo um monólogo interior que poderia perfeitamente se adequar à dramaturgia, como de fato foi, conforme veremos mais à frente, nos momentos em que apenas Sérgio ou Luísa estarão no palco, via monologismo, revelando esta interioridade.

Assim, a peça conta a história de Luísa e Sérgio, dois ex-amantes que se encontram anos depois de sua separação. Ex-colegas de redação, quando trabalhavam em uma revista, relembram o caso de amor em meio a episódios do trabalho e os amigos em comum, e remoem o desencontro do passado.

Outro fato interessante, ainda da gênese da peça, é que Luísa, como personagem no romance inacabado, era construída a partir da alteridade, isto é, de três diferentes olhares

dos narradores. Existiam, portanto, três Luíças distintas, sendo que uma delas, a de Sérgio, seria transposta para o palco – já inicialmente a proposta era que a história do casal estaria em foco – sem esquecer, contudo, que a construção da personagem provinha também dos outros dois relatos.

No processo de transpor Luísa para o palco, no entanto, a questão da peça sob encomenda e o fato de escrever com endereço certo acabava por influenciar também o surgimento de uma nova Luísa, conforme conta Maria Adelaide Amaral:

De repente lá estava eu, “de frente para o crime” – o papel em branco na máquina de escrever. Iria novamente falar de Sérgio e Luísa, mas Luísa, desta vez, tinha um rosto, um corpo, um jeito particular de sorrir e andar, em outras palavras, um modo de ser. E como Luísa era Irene, ela passou a me escapar, a assumir novos contornos, a perder uma certa rigidez original e ganhar suavidade. (*Programa do espetáculo*)

Este depoimento certamente nos mostra como o processo de encomenda intervém no processo criativo do autor. Tanto a vontade de falar às mulheres de sua geração quanto a materialidade que Irene Ravache dava à personagem influenciaram na expansão e no aprofundamento da própria personagem dentro do conflito de Sérgio e Luísa, como também observa Ana Lúcia Andrade:

Levando-se em consideração que a peça foi escrita sob o estímulo de uma atriz (que, obviamente, desejava ser a protagonista) para dar a voz a uma problemática feminina – a não aceitação, por parte do homem, do sucesso profissional de sua parceira –, é compreensível que Maria Adelaide Amaral tenha enfatizado o ponto de vista da mulher. (ANDRADE: 2006, 81)

Portanto, isto já aponta para a centralidade da personagem feminina que encontraremos na peça, e que é apontada pela crítica como um dos pontos que mais chamam atenção, inclusive pela maestria como é formalmente construída, o que trataremos mais detalhadamente a seguir.

Outro fato importante de destaque é que *De Braços Abertos* assinala o deslocamento de um ambiente coletivo de suas três primeiras produções para um universo íntimo e

privado. Segundo a autora, a peça é a “primeira em que mudei o foco do social para mergulhar decisivamente no mundo dos sentimentos”. (DWEK: 2005, 139)

Surgida a partir de um romance, o intimismo da narrativa criada por Adelaide, inevitavelmente, contaminou a peça, ainda que esta se emancipe da estrutura literária e crie seus próprios contornos. É no gênero romanesco, no entanto, que nasce este primeiro momento de explorar o indivíduo de maneira mais aguda, íntima, através dos recursos do narrador, por exemplo. Dessa maneira, *De Braços Abertos* representa a conquista da dramaturga de trazer aos palcos os dramas individuais e colocá-los em foco, possibilidade não vista anteriormente:

Lembro de uma vez em que o Cecil [Thiré] foi me buscar no aeroporto e perguntou o que eu estava escrevendo no momento. Respondi que estava escrevendo um romance, mas ele não ficou muito entusiasmado. “Não se deve mexer em time que está ganhando”. Segundo Cecil, eu deveria me dedicar apenas ao teatro. Argumentei que escrevia com grande entusiasmo, e ele então me perguntou se o romance não renderia uma peça de teatro. Respondi que não, mas que talvez funcionasse no cinema. “Tudo que dá no cinema dá bom no teatro”, ele disse. Achei estranho. Naquele momento, não me parecia que um material tão intimista pudesse render uma peça de teatro. Somente depois de alguns anos entrevi essa possibilidade. (DWEK: 2005, 100)

A peça também representa bem a temática que interessava a boa parcela do público que freqüentava teatro no país. Os anos 1980, frente ao que vimos nos anos 1969 e o início da década de 1970, representavam uma espécie de ressaca dos movimentos políticos e dos ideais juvenis:

Michalski afirma em seu *O Teatro Sob Pressão* que os anos 80 foram um período marcado pelo desinteresse do público pelo teatro político predominante nos anos que antecederam o golpe militar. Entre as razões para que tal contexto pudesse ter se instaurado estava, entre outras, o fato de que um dos fatos que permitiram a transição do governo militar foi o esquecimento das pessoas implicadas nos crimes cometidos durante a ditadura. Assim, reatar com o passado para comentá-lo resultou num

processo repellido pelos espectadores, que desejavam ter a impressão de estar superando uma fase amarga. (ANDRADE: 2006, 91)

É interessante ressaltar, no entanto, que, embora Maria Adelaide tenha sido influenciada pela geração de 1969, incorporando, portanto, muitos elementos inaugurados por esta em seu teatro, percebe-se um esvaziamento do político em relação à condição do indivíduo. Isso porque o teatro da autora não se enquadrava no teatro político proposto por grupos como o Arena e o CPC da UNE, no sentido da prática teatral engajada, que acreditava nesta como uma via que possibilitasse a mudança da sociedade e a emancipação das classes populares; nem nos primeiros trabalhos de autores como Leilah Assumpção e Consuelo de Castro, por exemplo, que através dos planos individuais – especialmente centrados na personagem feminina – levados à exaustão revelavam, principalmente de forma metafórica, o debate de situações críticas impostas pelo plano social, como o sistema patriarcal, que na época conotavam também a repressão oriunda do regime ditatorial no Brasil, sendo assim “uma resposta tão adequadamente política” quanto a do grupos citados anteriormente. (VINCENZO: 1992, 13).⁴³

O que vemos, portanto, na maioria das produções de 1980 do eixo Rio - São Paulo são temas e conflitos domésticos mais superficiais, como indica Michalski, que se aproximam muito mais de um teatro de entretenimento, alinhado aos interesses de público, no caso, de não “reatar com o passado”, como indica o crítico, do que outras propostas com intenções políticas bem delineadas.

Além disso, em relação especialmente a *De Braços Abertos*, assim como em todo o conjunto da obra de Maria Adelaide Amaral, vemos que não há problematização da opressão feminina nem do sistema patriarcal. Vemos, sim, uma nova mulher posta em primeiro plano, um paradigma que começava a ser realidade para muitas mulheres das classes médias dos anos 1980, como a independência financeira, mas sendo o grande foco da peça, ainda, a relação a dois.

⁴³ Lembrando que a luta política através da problemática individual, propondo outros paradigmas, é fruto de uma época altamente influenciada pela máxima de que “o pessoal é político”, lançada pelo movimento feminista dos anos 1960.

Na peça, as referências ao passado, que cronologicamente correspondem ao ano de 1979 – presentes o tempo todo em cena – também pouco aborda a questão dos anos ditatoriais. De forma bem sutil e distante, a alusão mais direta ao período é quando os personagens falam sobre Paulo, um antigo namorado de Luísa que era líder estudantil, morto depois, no Chile. Paulo representa, no entanto, muito mais um amor frustrado de Luísa, do qual Sérgio tem verdadeira obsessão e ciúme, do que propriamente o período violento de repressão no país.

A prisão de Sérgio nesta época também não repercute em cena, sendo mencionada apenas uma vez. Depois o personagem diz que ir ao sindicato, na época, era apenas uma forma de não encarar seu fracasso, não consistindo, portanto, num típico militante sindical da época.

O “eu” num teatro de texto

De Braços Abertos segue a tendência de *Ó Abre Alas*, em relação à visibilidade da personagem feminina e seu ponto de vista. No entanto, é preciso que se diga que o foco da peça é o encontro/desencontro do casal de amantes, não propriamente conflitos específicos da condição das mulheres, pois não existe ação fora do contexto do casal, tampouco temos uma problematização efetiva e central da cultura patriarcal opressora. (ANDRADE: 2006, 78/80)

Mesmo assim, a preponderância do ponto de vista de Luísa foi notável, inclusive pela crítica, como podemos observar nas seguintes reflexões de Sábado Magaldi a respeito da peça:

A perspectiva é marcadamente feminina, o que se entende. Luísa é sem dúvida uma personagem que inspira mais simpatia do que Sérgio. Seus motivos estão tratados com maior compreensão, porque parecem mais legítimos, também. (MALGALDI: 2005, 265)

Ainda que Luísa e Sérgio sejam muito bem talhados, a personagem feminina, sob cuja óptica se travam os diálogos, cabe ser julgada uma das mais complexas e modernas da dramaturgia brasileira. E Maria Adelaide conquistou o lugar de um dos melhores autores do nosso teatro. (Idem: 2003, 104)

Essa legitimidade da perspectiva de Luísa, de que fala Magaldi, leva o público a interpretar os fatos pelo seu ponto de vista, que tem mais credibilidade, segundo Andrade (2006: 80), por se mostrar mais madura, aberta e generosa que Sérgio. O surgimento do ponto de vista no teatro, segundo Peter Szondi (2001), põe em foco o “eu” do indivíduo, tentando trazer para o palco a subjetividade dos fatos e das personagens:

O drama, a forma literária por excelência da abertura e franqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos. Ele a resolve ao se concentrar em seu personagem central, seja se restringindo a ele de modo geral (monodrama), seja apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu). (SZONDI: 2001, 58)

Segundo o Szondi, August Strindberg é o mentor desta “dramaturgia do eu”, que influencia os rumos do drama do século XX pelas inovações propostas pelo teatro dito expressionista. Este se propôs a “ir além do drama como dramaturgia dos conflitos humanos interpessoais” (LEHMANN: 2007, 106), lançados pelo drama burguês do século XVIII:

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de um mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O “lugar” onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. (SZONDI: 2001, 29).

A partir de 1880, temos aquilo que os teóricos chamam de “crise do drama”, que abala e modifica, segundo Lehmann, “a forma textual do diálogo, carregado de tensões e decisões; o sujeito, cuja realidade se exprime essencialmente na fala interpessoal; e a ação, que se desenrola primordialmente em um presente absoluto”. (LEHMANN: 2007, 79).

Neste sentido, o teatro simbolista também é responsável por esta virada para o interior frente à estética burguesa. O diálogo foi preterido, em grande medida, pelo monólogo, o sujeito migrou da esfera do “inter” para o “intra” e a ação substituída pela forma estática.

Tanto o simbolismo como a dramaturgia do “eu” de Strindberg – esta, sobretudo por estar circunscrita na autobiografia – revelam interesses muito explorados por dramaturgos brasileiros, que se destacam a partir dos anos 1980, como a própria Maria Adelaide, mas também autores como José Vicente, Domingos de Oliveira, Mauro Rasi e Naum Alves de Souza.

Sendo assim, muitos elementos formais destes novos paradigmas que influenciaram o drama moderno são absorvidos pela dramaturgia desses autores. Isso está relacionado, sem dúvida, ao interesse em aprofundar-se no universo individual, tanto da maioria do público que freqüentava salas de teatro no Brasil, naquela época, quanto de muitos autores. Além disso, no caso de Maria Adelaide Amaral, a centralidade do texto na cena e, ao mesmo tempo, alguns elementos formais, que detalharemos mais adiante, indicam também a influência provocada pelo cinema – presente fortemente na produção artística do século XX – que privilegiarão a exploração do universo íntimo dos personagens.

A estrutura da peça, assim, pode ser sintetizada da seguinte forma: 1) cenas dialógicas no tempo presente, quando Sérgio e Luísa se reencontram em um bar e relembram o passado de desencontro; 2) monólogos à parte dos dois personagens, quando expressam o que sentiam especialmente na época, mas ditos no presente do reencontro; 3) cenas de *flashbacks*, onde temos de fato a ação e o diálogo como os elementos mais característicos. Abaixo um exemplo para que entendamos a estrutura da peça.

Tempo: cronológico, 1984, presente. Cenário: Bar. Diálogo – Luísa e Sérgio <i>Mudança de cena</i>	SÉRGIO – De quem é essa frase? LUÍSA – Baltasar, acho... SÉRGIO – (<i>beija a mão de Luísa</i>) Você ainda é a pessoa mais importante da minha vida...
Tempo: cronológico ⁴⁴ , 1984, presente.	(<i>Foco de luz apenas em Sérgio</i>)

⁴⁴ O tempo nos monólogos por vezes aparece de forma indefinida, tornando-se questionável este tempo cronológico.

<p>Cenário: Não há. À parte. Monólogo – Sérgio</p> <p>Mudança de foco</p> <p>Tempo: cronológico, 1984, presente. Cenário: Não há. À parte. Monólogo – Luísa</p>	<p>SÉRGIO -... desde o primeiro momento que te vi soube disso... você estava ao lado do Rogério com um diagrama na mão... o Rogério disse uma coisa engraçada e você soltou uma gargalhada feliz.... eu acenei para ele, e então você olhou na minha direção... não para mim, mas através de mim, muito distante, inatingível... <i>[continua monólogo]</i></p> <p><i>(Foco em Luísa)</i></p> <p>LUÍSA – Eu estava olhando uma foto do Gary Cooper quando fui despertada pelo seu sarcasmo... você dizia alguma coisa ferina a respeito do casamento... alguma coisa maldosa e engraçada, e eu gostei... era a maldição me atraindo outra vez, a minha irresistível atração pelo abismo... <i>[continua monólogo]</i></p>
<p>Mudança de cena</p> <p>Tempo: cronológico, 1979, passado. Cenário: Motel Diálogo – Luísa e Sérgio</p>	<p><i>(Som de Boemia cantada por Nelson Gonçalves. Luz, quarto de motel barato. Luísa e Sérgio riem, nervosos, tensos, tímidos.)</i></p> <p>LUÍSA – <i>(comentando o cenário)</i> Eu não acredito!</p> <p>SÉRGIO – Desculpe o mau gosto, mas com o constrangimento do Natal, foi o melhor que se pôde arranjar.</p> <p>(AMARAL: 2006, 186)</p>

Estes três níveis cênicos se repetem constantemente na peça, geralmente nesta ordem. Assim, como podemos ver, o reencontro do casal de amantes é o tempo todo mediado por uma volta constante ao passado, através dos *flashbacks*, e pelos monólogos, que põem em cena um presente que nem sempre é palpável e definível, pois não existe cenário nem ação.

Neste caso, o diálogo, que representa um elemento *intersubjetivo* no teatro, como caracteriza Peter Szondi, está presente principalmente nas cenas do passado, onde Sérgio e Luísa mostram-se um ao outro, no cenário íntimo de motéis ou quartos emprestados. Através dessas cenas entende-se o desenrolar do caso amoroso e é onde se desdobram os conflitos do casal, desde seu primeiro encontro até o último, em confrontos discursivos ou “luta de cérebros” como chamou Sábado Magaldi. (MAGALDI: 2003, 105)

O tempo presente, contudo, é majoritariamente preenchido por cenas de monólogos. Mesmo ditos à parte, estes dialogam, em certa medida, entre si, já que são dirigidos geralmente um ao outro, em momentos ausentes de diálogos. Diferente destes, os monólogos privilegiam o caráter íntimo e subjetivo, trazendo outro elemento para a cena, o *intrasubjetivo*.

Sendo o desencontro o mote principal da peça, como vimos na requisição da encomenda de Irene Ravache, a repercussão do passado no presente e, portanto, o *intrasubjetivo*, assume um papel mais central e relevante na peça. O desencontro do passado que se prolonga no presente, assim, é posto em cena através da interioridade, onde os personagens encontram-se castigados exatamente pelo passado inexorável de suas ações. Sobre o tempo e o interior, Peter Szondi, analisando obras de Ibsen, Tchekhov e Strindberg, reflete:

Em Ibsen, o passado domina no lugar do presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo. Desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo. Nos dramas de Tchekhov, a vida ativa no presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o intersubjetivo ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de um eu central. Com essa interiorização, o tempo presente e “real” perde o seu domínio exclusivo: passado e presente desembocam um no outro, o presente externo provoca o passado recordado. Na esfera intersubjetiva, o fato restringe-se a uma seqüência de encontros, meras balizas do verdadeiro fato: transformação interna. (SZONDI: 2001, 91)

A perspectiva de Luísa no texto dramatúrgico, apontada pela crítica, será manifestada na esfera do *intersubjetivo*, isto é, nos diálogos do casal, pelos quais a platéia orienta-se e percebe a história dos amantes pela “lente subjetiva de um eu central”, no caso, da personagem feminina. Nos relatos particulares de cada um, à parte, temos um confronto de perspectivas, onde cada um expõe seu ponto de vista da história, mas é nos diálogos que a voz de Luísa sobressai. Notando, inclusive, que este é o momento em que podemos “ouvir” melhor Luísa, o que não encontraremos no romance, como veremos no próximo tópico.

Os monólogos, portanto, funcionam como narrações que evocam o passado, aparecendo sempre como intermédio deste com o tempo presente. Na maioria das vezes os *flashbacks* são precedidos de monólogos. Estes representam, dentro da peça, a expressão mais completa do íntimo dos personagens, pois revelam os verdadeiros sentimentos nutridos pelo casal, mas marcados pela impossibilidade de externá-los. Neste sentido, este momento confessional dá-se através do aparte⁴⁵, que no teatro é evocado, na maioria das vezes, como uma resolução de mal-entendidos, revelando também o íntimo dos personagens. (SZONDI: 2001, 153):

LUISA: Eu ia convidar você!

SÉRGIO: Você vai me convidar porque sabe que eu não vou!

LUISA: Que desencontro, Sérgio!...

SÉRGIO: Você quer mesmo que eu vá?

LUISA: (*Cansada*) Faça o que você quiser... (*Foco apenas em Luísa*). Eu não ia dar nenhuma festa... naquela sexta-feira eu fiquei à espera de uma flor, um telefonema, um convite para partir para Alexandria, mas você parecia ter esquecido que o meu aniversário era no dia seguinte... meu

⁴⁵ A rigor, segundo Paulo Vasconcellos, o aparte é um recurso literário determinado pela convenção do palco e consiste num comentário feito por um personagem, presumivelmente não ouvido pelos demais personagens que estão em cena. O aparte pode ser dado diretamente à platéia ou pode vir na forma de um comentário do personagem para si mesmo, como muitas vezes aparentam os monólogos de Luísa e Sérgio. Apesar de esses solilóquios assemelharem-se muitas vezes a um aparte e assumirem essa característica, optamos por defini-lo como monólogo “à parte” significando apenas que são textos ditos apenas por um personagem – o que nem sempre significa que está sendo dirigido ao outro – que a dramaturga define como estando em “foco”. (VASCONCELLOS: 1987, 19).

primeiro aniversário com você... eu tinha muitas expectativas que uma vez mais você frustrava... no fim da tarde, minha mágoa era tão grande que eu precisava te ferir de alguma forma... e então resolvi inventar aquela festa... e tinha que ser uma festa inesquecível... eu ia estar bonita e alegre... ia dançar e flertar... e você ia saber de tudo porque eu tomara o cuidado de convidar as pessoas certas – as pessoas que na segunda-feira iriam te procurar e comentar sobre a festa... (AMARAL: 2006, 229-230)

Como podemos perceber no trecho acima, presente e passado se misturam o tempo todo, de tal modo que em alguns momentos estas fronteiras ficam tênues. Os *flashes* do passado surgem geralmente em função do que os personagens trazem de suas memórias. Os monólogos, por exemplo, passam-se em tempo presente, contudo, esta temporalidade nem sempre é cronológica, pois expressa uma espécie de presente do “eu”, um tempo interior, psicológico. Já que ditos à parte, e mesmo geralmente direcionado ao outro, não fica claro se o solilóquio está acontecendo no tempo da ação ou se é apenas um monólogo interior, como neste trecho, onde encontramos o momento mais íntimo e confessional de Luísa, que antecede o diálogo final da peça:

(Foco em Luísa)

LUIZA: Às vezes tenho um sonho recorrente... estou sozinha com uma grande sensação de desamparo... então alguém se aproxima... um homem... eu nunca consigo ver o rosto mas sei que é por aquele homem que eu estou esperando... ele caminha para mim, e eu estou de braços abertos, a garganta sufocada pela emoção, mas de repente ele se desvanece... e nunca chego a abraçar esse homem porque ele se vai, e só fica uma sensação de enorme melancolia... e acordo sempre chorando convulsivamente, num primeiro momento aliviada, porque foi apenas um sonho e, logo depois, angustiada, porque me dou conta de que essa tem sido a minha realidade afetiva... eu sempre de braços abertos à espera do homem que nunca chegou... mas vou continuar de braços abertos porque, apesar da dor, do desencanto que sempre experimento nas minhas relações, continuo acreditando que o amor seja a única coisa capaz de me salvar...

(Foco nos dois. Sérgio pega a mão de Luísa)

SÉRGIO: Vamos fugir para Alexandria?

LUIZA: Eu estive em Alexandria. Foi uma decepção... não tem nada a ver com aquela Alexandria do Quarteto.

(AMARAL: 2006, 243-244)

Estes monólogos também exercem um papel narrativo dentro da ação dramática, responsáveis muitas vezes por comentar ou esclarecer os acontecimentos do *flashback*. Intervenções narrativas que, assim como o monólogo interior, aproximam-se bastante de procedimentos próprios da literatura:

(Foco em Sérgio)

SÉRGIO: E foi o quarto do Rogério, tão disponível durante a greve, o primeiro dos nossos quartos pessoais... ele me emprestou a chave com um sorriso malicioso perguntando quem eu ia levar. E eu disse “uma repórter aí...” porque eu já estava me acostumando a mentir e podia mentir para amigos como o Rogério, que ajudou minha família quando eu estive preso, que me arrumou um emprego quando saí... (...) e a cada vez que, nestes anos, eu perdia a nitidez, eu corria para a casa de Rogério, que tem uma foto tua... você de corpo inteiro debruçada numa mesa, telefonando ou fingindo telefonar... você de vestido preto, um vestido leve, de algodão...

(Foco de uma foto de Luísa semideitada falando ao telefone)

(AMARAL: 2006, 237)

Com este tipo de intervenção, visivelmente narrativa na cena, notamos como os solilóquios, que têm o texto verbal como elemento principal, são destituídos de ação. Podemos perceber, inclusive pelos tamanhos dos solilóquios, verdadeiros “bifões”, como o conteúdo textual, a palavra, por assim dizer, é o elemento principal de sustentação cênica. É inevitável, portanto, negar a centralidade do texto neste tipo de teatro.

E mesmo quando temos recursos visuais, estes vêm sempre a reboque do texto, logo, não sendo autônomos em cena. O trecho citado, por exemplo, a projeção de uma foto de Luísa – única imagem recomendada pela dramaturga para ser projetada – revela a aproximação da estrutura cênica com os procedimentos do audiovisual. O próprio foco nos atores, como vimos nos exemplos, além de intensificar o mergulho interior no universo

individual de cada personagem, atua como uma espécie de *close*, que direciona o olhar do espectador.

O diálogo, nestes momentos, é suspenso e o foco, como uma câmera, define um primeiro plano de Sérgio, por exemplo, que logo em seguida é substituído por um de Luísa, como uma resposta. O que o espectador assiste é uma espécie de montagem destes primeiros planos, permeados pelos *flashbacks* e as cenas do reencontro no bar.

Da mesma forma, o ato único, que figura de forma significativa no teatro contemporâneo, é certamente uma influência do cinema. Os *blackouts* são também constantes e contribuem para esta dinâmica cinematográfica mais rápida, semelhante ao procedimento da montagem, ao contrário da divisão de atos e da luz em resistência. O recurso de *voz-off* aparece em cena e também, como o foco e a projeção de imagens, é um anúncio da influência de outras mídias que veremos de forma mais desenvolvida e mais constante numa fase posterior da obra da dramaturga, analisada neste trabalho através da peça *Tarsila*.

Os momentos em que apenas a voz de Sérgio entra em cena – a voz descolada da materialidade do corpo – representam resquícios ainda da narração do personagem no capítulo que deu origem à peça. Nestes dois exemplos, vemos a aproximação maior ao monólogo interior e no outro um olhar de narrador sobre os acontecimentos, respectivamente:

(Penumbra. Nina Simone canta I put spell on you)

VOZ DE SÉRGIO: Procuvo palavras, imagens, metáforas, qualquer coisa capaz de evocar alguns momentos que vivemos, mas não consigo descrever nossa felicidade... as minhas palavras só servem para descrever desenganos... diante do êxtase são precárias, não consegue reter senão pálidas, frouxas imagens daquele encantamento.

(Cena escurece. Foco no retrato de Luísa)

VOZ DE SÉRGIO EM OFF: Naquele dia eu tive vontade de te matar... mas olhando teu retrato em frente à cama de Rogério, você debruçada sobre a mesa, falando comigo, me lembrei que antes das coisas ficarem tão tristes entre nós, eu te convidava para fugir... e você, surpreendia

naquele gesto, talvez estivesse concordando com a fuga, ainda que momentaneamente... e olhando seus olhos alegres, o meio sorriso quase sacana, reencontrei a face lúdica da nossa relação, aquela alegria definitivamente perdida nos quartos pessoais... e tombei sobre teu corpo procurando, pela última vez, aquele momento de abandono em que você era realmente imbatível... aquele momento em que eu era feliz, que tinha vontade de chorar... mas você já estava muito distante... tinha me abandonado definitivamente...

(AMARAL: 2006, 219/243)

Como podemos perceber no exemplo abaixo, indicações de sonoplastia também formam a estrutura em *De Braços Abertos*. Além de Nina Simone, Billie Holiday, Nelson Gonçalves e, mais vezes, Roberto Carlos integram a seleção musical sugerida para compor a sonoplastia da peça que funciona não apenas como “ilustração” de cenas, mas atua, às vezes, como caracterizadora dos personagens, dando sentido a algumas cenas:

LUISA: O que é que você está querendo provar?

SÉRGIO: Perdão.

LUISA: Você não pode passar a vida ferindo as pessoas e pedindo desculpas!

SÉRGIO: Me perdoe, me perdoe, me perdoe...

(Sérgio beija Luísa, suavemente, procurando ganhá-la. Enfia o rosto no pescoço dela. Luísa o abraça. Ele apaga a luz. Blackout. Roberto Carlos canta Desabafo. Luz. Sérgio debruçado sobre o corpo de Luísa).

LUISA: O que vai ser de nós?

SÉRGIO: Vamos fugir para Alexandria? (AMARAL: 2006, 214)

Em rubrica, a canção “Desabafo”, de Roberto Carlos, marca a transição entre uma briga do casal e uma reconciliação imediata, que correspondem também à progressão da letra do compositor, que se inicia com versos como "Porque é que eu fico calado? / Enquanto você me diz / Palavras que me machucam / Por coisas que eu nunca fiz..." e terminam com "Você é mais que um problema / É uma loucura qualquer / Mas sempre acabo em seus braços / Na hora que você quer...", correspondentes, portanto, também à progressão da cena.

Nas rubricas de sonoplastia, curiosamente, percebemos também a maneira como a dramaturga pretende fazer intervenções cênicas, sobretudo controlando o volume das canções, como vemos a seguir:

(Sérgio tateia à procura do botão. Roberto Carlos entra a todo o volume. Risos. Blackout. Roberto Carlos permanece alto e vai descendo lentamente. Foco nos dois, depois do amor)

(Blackout. Som de Roberto Carlos sobe e desce. Foco em Luísa e Sérgio na cama de um motel.). (AMARAL: 2006, 187/193)

Nota-se também que a sonoplastia entra para ilustrar o conteúdo do texto dramaturgico. A música aqui empresta à cena seu significado lingüístico, como vimos na correspondência entre sua letra e os diálogos dos personagens.

O romance acabado

Em 1986, depois ver a peça no palco, em cartaz por dois anos, e assistir a grande repercussão⁴⁶ provocada por ela, Maria Adelaide conclui o romance, escrevendo mais dois capítulos, no mesmo estilo dos três primeiros, ou seja, outros relatos sobre Luísa, dessa vez de Mário e Marga, respectivamente, seu ex-marido e sua melhor amiga. Mais quatro pequenos adendos reúnem, no final do livro, bilhetes e uma espécie de agenda da protagonista.

Se na peça temos uma centralidade na perspectiva da personagem feminina, no romance *Luísa (quase uma história de amor)*, temos, ao contrário, uma diversidade de perspectivas sobre ela, e não dela, sem que nenhuma se sobressaia e seja considerada mais “verdadeira” do que outra. Os primeiros cinco capítulos deste romance, portanto, são

⁴⁶ A dramaturga conta que foi constantemente procurada pelo público, muitas vezes por meio de cartas e telefonemas, que se confessava profundamente tocado pela peça, a ponto de mudarem e repensarem suas vidas. Além disso, a peça rendeu as mais diversas entrevistas e análises, sendo uma delas uma análise psicológica das personagens, feita no artigo “Sérgio e Luísa no divã”, da psicóloga Maria de Melo Azevedo, publicado no *Jornal da Tarde*, em 30 de março de 1985. Este texto, posteriormente, foi incluído na publicação da peça, pela Editora Memórias Futuras.

relatos sobre uma personagem ausente⁴⁷: Luísa. O próprio nome dos capítulos é o nome dos respectivos narradores.

O romance de Adelaide, portanto, explora exatamente a questão desses diversos pontos de vista sobre uma mesma história, por meio dos narradores em primeira pessoa. O leitor, portanto, não encontra uma personagem palpável e acabada. Ao contrário, escorregadia e contraditória, a protagonista dos relatos é múltipla, como descreve Caio Fernando Abreu no prefácio do romance:

Em cada uma dessas cinco visões, Luísa aparece tão diversa quanto diversos são os olhos que a vêem. Ela tanto pode ser uma artista excêntrica (para Raul) como uma deusa inatingível (para Rogério); tanto uma possibilidade de amor – a maior da vida, pelo menos antes que tudo começasse a ficar tão triste entre eles (para Sérgio) – como uma mulher frágil, alienada e um tanto cruel (para Marga). Ou até mesmo – na visão final, e mais dura (de Mário) – apenas “uma senhora de meia-idade, com vincos profundos na testa e nos cantos da boca, dentes amarelados pela nicotina, vestida com uma extravagância pouco adequada à sua idade”. (ABREU in AMARAL: 2001, 10)

Segundo Regina Dalcastagnè, o próprio narrador do romance brasileiro contemporâneo reflete esta problemática na medida em que não é mais confiável, ou seja, ele não detém mais a verdade absoluta dos relatos e discursivamente seu ponto de vista é marcado como particular, de modo que imprime no texto um olhar caracterizado pela subjetividade:

Desde o dia em que Bentinho se transformou em Dom Casmurro e passou a narrar seu drama, o leitor brasileiro teve que abandonar a confortável situação de testemunha crédula. Rompido o pacto da “suspensão da descrença”, resta-nos o tenso diálogo com um narrador que, se por um lado se afirma como farsa, por outro tenta nos cooptar

⁴⁷ No romance *Aos Meus Amigos*, posterior a *Luísa*, o protagonista, Léo, é também um personagem ausente, e seu suicídio é responsável pelo reencontro de seus amigos, reencontro este que dará vida à narrativa. Embora seja construído em grande medida pela alteridade, ao contrário do romance que o antecede, este protagonista ausente não será construído na voz de narradores e sim nas vozes dos diálogos de seus amigos e nas intervenções do narrador em 3ª pessoa, estas menos numerosas que o discurso direto.

pela “franqueza” e expansão de seus sentimentos. (...) Uma vez dispostas as peças e iniciada a partida, podemos acompanhar, ao longo dos anos, o fortalecimento dessa figura nova na literatura: no lugar daquele sujeito poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada. Esse é o narrador que freqüenta a literatura brasileira contemporânea. Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los. (DALCASTAGNÈ: 2000, 83)

Isto reflete também o novo paradigma do século XX que abandona a crença na verdade absoluta, questionando a universalidade das teorias e do sujeito. Influenciado também pelos movimentos sociais como o feminismo e o Black Power, que colocaram em questão demandas individuais de grupos específicos, esta mentalidade se reflete na teoria com os chamados Estudos Culturais, que em contraste⁴⁸ com as teorias marxistas, ganham força a partir dos anos 1960. Mais uma vez, temos aqui o que consideramos um deslocamento para o indivíduo, do universal para o particular. (EAGLETON: 2005, 46)

A literatura, como o teatro, também se contaminaria da mentalidade desta época, da mesma forma que foi influenciada, inevitavelmente, pela censura e pela repressão, decorrentes da ditadura militar no país. Para Flora Sussekind, parte da produção literária pós-AI-5 era marcada por um forte autocentramento, das quais as tendências mais comuns era a “literatura do eu” dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional. (SUSSEKIND: 1985, 42)

Sussekind, num estudo mais recente onde analisa as obras de Bia Lessa e Gerald Thomas, aponta como as representações literárias e teatrais aproximam-se de forma significativa, exibindo fronteiras tênues, principalmente no que diz respeito à voz narrativa. No teatro, os recursos de *voz-off* e os monólogos, respectivamente, ampliam o espaço cênico para fora dos limites do palco e trazem um princípio formal narrativo ao método

⁴⁸ Este contraste, no teatro brasileiro, foi representado pelos autores do Teatro de Arena, que tinham uma orientação abertamente marxista (o que se refletia na prática teatral pelas propostas brechtinianas de teatro épico) e a geração de 1969, intimamente influenciada pelos movimentos sociais e a contracultura, que trouxeram para o foco o individual.

teatral. No caso da literatura, por outro lado, há um retraimento e uma problematização da narração, como caracteriza a ensaísta:

no que se refere à prosa de ficção, se a preocupação com o próprio sujeito, com a narração, por vezes passa a dominar o quadro ficcional, isso parece trazer consigo, no limite, a possibilidade de anulação mesma da perspectiva narrada, da distância, “a ponto de o ponto de vista e a coisa descrita serem uma coisa só”, a ponto de se sugerir algo próximo a uma objetivação dessa fala, dessa voz-que-narra. (Idem: 1998, 19)

No romance de Maria Adelaide Amaral, podemos perceber isso através da figura do narrador. Não há um narrador distante, insuspeito nem uma separação nítida do sujeito que narra e dos atores da ação descrita. Ao contrário, há muitos narradores e todos eles são também atores e, inevitavelmente, o são em primeira pessoa. A polifonia narrativa revela também a maneira como a ficção e a imaginação a respeito de uma mesma história podem estar imbricadas de tal forma que não há uma versão única e verdadeira dos fatos. Portanto, a invenção e o ponto de vista de quem conta sempre modificarão, de alguma forma, a narrativa. Para Caio Fernando, na história de Adelaide, “a realidade nunca supera a imaginação – e justamente por isso ela é *quase* uma história de amor”. (ABREU in AMARAL: 2001, 7).

De certa forma, podemos perceber na trama de *De Braços Abertos* alguns indícios desta característica do romance como, por exemplo, o gosto de Luísa pelas ficções: o tema de sua exposição, denominada “Ficções”, onde representou em suas telas os amigos; a referência constante ao *Quarteto de Alexandria*, uma coletânea de quatro romances de Lawrence Durrell, em que o Farol de Alexandria é a projeção mais constante de refúgio dos amantes; e os pseudônimos do casal no amigo secreto da redação, Fitzgerald e Zelda, escritor americano e sua esposa, famoso casal dos anos 1920.

Sérgio também aponta em seus diálogos, constantemente, uma busca pela verdadeira Luísa, que para ele, mesmo sendo sua amante, permanece obscura e escorregadia, como nas cenas abaixo:

(Sérgio liga a televisão, abre a bolsa de Luísa, tira tudo para fora, espionando, cheirando, olhando tudo.)

LUÍSA: *(Entrando)* O que é que você está fazendo?

SÉRGIO: Tentando conhecer você...

LUÍSA: Você escolheu uma forma bastante grosseira de me conhecer.

(...)

LUÍSA: (*Entrando*) E aí foi mais um programa de “Esta é sua vida”!

SÉRGIO: A versão oficial, porque a verdadeira você não conta pra ninguém.

LUÍSA: A minha vida não é tão interessante quanto você imagina.

(AMARAL: 2006, 203/206)

Da mesma maneira, o capítulo destinado à narração de Sérgio, no romance, nos mostra claramente a maneira como o personagem projetava e idealizava sua amante e, conseqüentemente, sempre estava em busca de uma verdadeira Luísa:

Porque, embora Luísa declarasse morrer de tédio, nunca deixava de sair nem de comentar seus programas. E, enquanto ela falava, eu fechava os olhos e via, como num filme, Luísa jantando à luz de vela. Luísa esquiando. Luísa dançando. Fotogramas rápidos de um rápido e bem produzido comercial. Um comercial do tipo que faz minha mulher entreabrir a boca e sonhar com uma vida melhor. (AMARAL: 2001, 123)

Este trecho, especialmente, é um bom exemplo de como a imaginação de Sérgio pintava uma Luísa a partir de seu subjetivismo e sua visão particular, e até mesmo de seus complexos de inferioridade, por ter uma situação econômica desprivilegiada, ao contrário dela, que freqüentava restaurantes caros e tinha uma vida supostamente mais agitada e interessante.

Na peça, como não encontramos no romance, exceto por pequenos indícios de anotações de sua agenda e, mesmo assim, de forma muito sutil e ineficiente, temos Luísa materializada e, principalmente, dona de sua voz. Sobre seus fins de semana, por exemplo, a personagem relembra dias muito diferentes de filmes e comerciais de TV, como imagina Sérgio:

(*Foco em Luísa*)

LUÍSA: (...) se você perguntava como tinha sido meu fim de semana, eu respondia não para te humilhar, mas para mostrar que eu, também, podia me divertir sem você e que, também, podia sobreviver à tua ausência... mas o que eu queria ouvir, nas manhãs de segunda-feira, você nunca

disse: eu queria que você dissesse “foi penoso o meu fim de semana, senti muita saudade”... porque o meu fim de semana tinha sido penoso e eu tinha morrido de saudade... você falava das festas... sim, eu ia a muitas festas, mas a vida sem você era apenas um pedaço de angústia... e se eu não podia estar com você, queria pelo menos ter você no meu pensamento o tempo todo... e se eu estava numa festa e acontecia de eu conversar ou dançar com alguém que me fizesse, ainda que por alguns instantes, esquecer você, eu rapidamente resgatava você evocando uma imagem, uma música, uma lembrança, qualquer coisa que me trouxesse de volta a agradável perturbação de estar apaixonada; e a cada fim de semana eu inventava a nossa cena de reencontro, dizendo a mim mesma “nesta segunda-feira vai ser diferente...”, mas era sempre igual. (AMARAL: 2006, 227)

A diferença mais pontual entre peça e romance, portanto, é a maneira como Luísa, protagonista das duas obras, está ausente neste último como narradora, presente apenas como objeto do discurso alheio, diferente da primeira, em que a personagem feminina se sobressai e assume a verdadeira condução do relato, sendo agora sujeito de seu próprio discurso:

Vemos mais uma vez, na busca do passado, uma tentativa de encontrar prováveis respostas para as indagações do presente, recurso usual nos textos narrativos escritos por mulheres, que aparece aqui como um traço lírico que se concretiza sob uma forma épica – afinal, os monólogos são narrações de um passado –, cujo objetivo primordial é de projetar um “eu”. Esse “eu” é a voz de Luísa, que, embora propicie um espaço de expressão para Sérgio, vem a ser o verdadeiro autor do relato. (ANDRADE: 2005, 82) ⁴⁹

Sérgio busca recompor a rede afetiva de Luísa a fim de entendê-la pelos amigos e descobrir uma verdade que supunha existir, permanecendo oculta:

⁴⁹ Ana Lúcia Andrade, a partir de entendimentos propostos por Gerhild Reisner e Helena Parente Cunha, considera que a preferência por um tempo não linear em prol de uma circularidade ou um “ir-e-vir”, é algo freqüente nas narrativas femininas.

SÉRGIO: (...) Mas você se ocultava tanto, Luísa, que eu precisei me valer dos seus amigos – Marga e Raul –, os que te conheceram na época do Paulo, embora essas testemunhas fossem quase sempre muito discretas sobre você. Foi o Rogério que me falou do Paulo pela primeira vez... Naquele tempo eu procurava muito o Rogério porque ele estava apaixonado e gostava de conversar sobre você...

(AMARAL: 2006, 205)

Estes personagens citados, Marga, Raul e Rogério, bem como Mário, que aparecem como personagens ausentes, coadjuvantes da história afetiva de Luísa e Sérgio, construídos na peça, portanto, pelos diálogos e perspectivas dos dois, ganham voz no romance.

Uma das características que aparecem em todos os relatos, mas que mesmo assim estrutura-se de formas distintas, cada um ao seu modo, é que todos eles partem da memória para reconstituir Luísa.

A memória por si só carrega uma parcela de invenção que caracteriza o rememorar, formado por flashes que, na maioria das vezes, ignoram detalhes que não ficaram marcados. Como diz o poeta Waly Salomão, “a memória é uma ilha de edição” (SALOMÃO: 1996, 43) e por isso há “recortes” de informações, selecionadas e montadas de acordo com o olhar de quem narra, de acordo com a importância que este atribui ao que é narrado. A memória afetiva “permite”, assim, que as histórias sejam supervalorizadas, idealizadas e imprecisas, dando margem a distorções e projeções.

É como se a memória fosse feita por metonímia e, por este princípio, *Luísa: quase uma história de amor* descreve uma dada realidade que foi absorvida, e contada, por cada um de tal forma que cada olhar particular (a parte) pretende representar a verdade (o todo). Temos, dessa maneira, várias verdades sobre Luísa. A estrutura narrativa, portanto, representa a tentativa de apreensão do todo, Luísa e sua quase história de amor, através de cacos, por isso a divisão em capítulos de narradores distintos e em fragmentos (bilhetes e anotações).

O relato de Raul é o primeiro, um dos mais fragmentados, e todo permeado por *flashbacks*, sem ordem cronológica. A partir de sua chegada na exposição de Luísa, ele transita em várias temporalidades – festas de amigos, aniversário de Luísa, redação – voltando sempre ao ponto que partiu e terminando em um jantar com a protagonista, depois de seu vernissage.

Usuário de drogas como ácidos, Raul a cada fragmento temporal anuncia “estou na exposição”, “estou numa festa”, “estou na casa de Mário”, o que algumas vezes sugere que estes planos passados que intersectam o presente de Raul, na exposição de Luísa, ponto de partida da narração, seja apenas um “barato” do personagem. A técnica do *flashback* assemelha-se muito também, aos procedimentos do cinema, lembrando que quando iniciou o romance, Adelaide pensou que este pudesse ser transformado mais em um filme do que em uma peça. O capítulo de Raul talvez seja o que mais represente isso:

(Flashback)

Estou na festa de 34 anos de Luísa. (...) Luísa me fala do peso inexorável do tempo sobre ela. Luísa dissimula sua dor e remorso, e Marga, que sabe de tudo, colabora com Luísa no drama do envelhecimento. Luísa chora no colo de Marga e canta junto com Billie Holiday, “someday he’ll come alone, the man I love...”.

Abro a janela e respiro fundo. Lá fora, amanhece.

Estou na exposição de Luísa.

Uma buzina insistente me desperta. Mário acaba de chegar. Estaciona o carro em fila dupla e buzina. (AMARAL: 2001, 33-34)

O capítulo seguinte, narrado por Rogério, é exemplar para se observar como os fatos e a imaginação se relacionam. Diante de uma paixão obsessiva por Luísa, capaz de realizar gestos excêntricos como, entre outras coisas, guardar seus copos de café, guardanapos, roubar-lhe lenços e lápis mordidos e chegar ao ponto de fazer um pôster de uma foto da colega de trabalho e pregá-lo em frente a sua cama, Rogério descreve a angústia de um amor não-correspondido.

O curioso neste capítulo é a forma que o personagem tenta construir o perfil desta mulher, através de todas as pessoas que lhe conhecem, como os colegas Torres, Amorim, Décio, seus amigos Raul e Marga, e até mesmo o amante, Sérgio, colhendo depoimentos, como um verdadeiro detetive. Não por acaso, o personagem deixa escapar já ter trabalhado na polícia e nas páginas policiais de jornais.

O ponto alto do capítulo é quando Luísa e Rogério têm uma chance frustrada de sexo, em que este último não consegue ter ereção. No dia seguinte, depois de um pedido de desculpas, Luísa lhe responde que não soube o que havia acontecido, desconhecendo

qualquer encontro com Rogério, afirmando que havia ido jantar num clube na noite anterior. Ele próprio, não entendendo o que se passava, entra em conflito sem saber o que realmente ocorrera. Para o leitor, também não fica claro se a noite – contada em detalhes pelo narrador – seria uma projeção sua ou se Luísa estaria blefando.

Estes três primeiros capítulos, escritos antes da peça, diferenciam-se nitidamente em sua estrutura. Raul apresenta um relato mais digressivo, marcado pela divagação e pela análise das histórias amorosas de Luísa – condenando-a muitas vezes – que apesar de participar como amigo, encontra-se de fora, passando mais tempo numa análise psicológica dos outros e, em menor grau, de si.

Na narração de Rogério é onde encontramos mais diálogos, em discurso direto, pois estes são os responsáveis pela construção de Luísa, como personagem. Como foi dito, é através das respostas desses pequenos “interrogatórios” que o personagem tenta apreender e reconstituir sua musa, já que não é capaz, como ele mesmo confessa, de fazê-lo por outras vias, como compreender sua arte ou seus gostos literários.

Com poucos diálogos, em comparação aos dois anteriores, Sérgio se atém à expressão da subjetividade, fazendo um uso expressivo do discurso indireto livre, que denota exatamente a apropriação do discurso de Luísa, selecionando e mediando-o a partir de seu ponto de vista. Ao ler o capítulo de Sérgio, pode-se imaginar um grande monólogo. Não é à toa, portanto, que esta estrutura do capítulo escolhido para ser transposto para o palco, dá origem a uma dramaturgia sustentada por solilóquios e marcada pela subjetividade.

O capítulo de Sérgio é também o mais esclarecedor para pensarmos o romance a partir da peça e vice-versa. Sendo ele o único personagem que atua efetivamente na peça, diferente dos outros, que acrescentam fatos novos e pontos de vista ausentes na cena, percebemos aqui o aprofundamento da condição psicológica do amante e da maneira como ele vê Luísa. Como nos monólogos cênicos, sua narração tanto avalia os fatos do passado a partir de sua subjetividade, quanto, muitas vezes, se detém a descrever uma série de acontecimentos da história do casal.

No entanto, percebemos vestígios da dramaturgia na narração quando seu olhar é revisto e recolocado a partir de um reencontro com Luísa, anos depois, o que confronta uma

primeira avaliação de Sérgio sobre os fatos, com a voz de Luísa, recriada pelo discurso indireto livre e, por vezes, direto:

Quando, muito tempo após sua partida, reencontrei Luísa, perguntei-lhe se ela sabia o exato momento em que deixamos de ser Zelda e Fitzgerald e passamos a ser um pobre casal de amantes.

Então ela recordou um dia em que esperou por mim muito tempo. E nessa longa espera, compreendeu estar vivendo outra vez a angústia dos atrasos de Paulo.

Primeiro, construiu toda sorte de justificativas sobre meu atraso. Depois prometeu a si mesma romper comigo quando eu chegasse. Mas, quando cheguei ela se sentiu tão feliz, tão grata, que se esqueceu imediatamente da raiva e da humilhação da espera.

- Eu já tinha vivido essa história e não gostei.

Da minha parte, não lembro de sua felicidade nem da sua gratidão.
(AMARAL: 2001, 114)

É como se este reencontro tivesse se dado no palco e ao capítulo, em alguns momentos, foram somados pequenos “esclarecimentos”, diálogos e revisões na voz de Sérgio. Outro fato que atesta a influência da criação do casal no teatro, é que o capítulo tem origem em um domingo vazio de Sérgio, mas termina com a descrição do momento final de seu reencontro com Luísa, sendo esta também a cena que fecha a peça.

Portanto, é como se a peça representasse um reencontro. Primeiro, como foi dito, para Maria Adelaide, quando afirma que escrever a peça foi também encontrar novamente os personagens de seu romance inacabado e, simbolicamente, para o casal de amantes, tanto pelo que acompanhamos no relato de Sérgio, mas também pelo que ficamos sabendo através de Marga, que reproduz o discurso de Luísa, como no exemplo abaixo:

- Começamos trocando figurinhas. Ele me mostrando fotos dos filhos, eu mostrando a foto de Mariana. Prometia ser um encontro divertido. Lá pelas tantas estávamos dizendo o que nunca dissemos. Cartas na mesa. Mágoa por mágoa. O que falseamos e ocultamos. No fim ele disse que me amava. Não é irônico? O tempo todo, naquela época, eu quis que ele dissesse o que só disse agora.

(...)

- Sérgio queria que terminássemos como Carlitos e Paulette Goddard, naquele filme. Os dois de mãos dadas seguindo uma estrada.
- E você? – pergunto.
- Não há caminho de volta. (AMARAL: 2001, 181)

Assim, este reencontro dos personagens representa o rastro deixado pela peça no romance. No entanto, este reencontro não é apenas de Luísa e Sérgio, mas da protagonista com os outros personagens que também pertenciam à história da peça, mas que não foram materializados no palco. Depois de muitos anos, todos eles, inclusive o ex-amante, reencontram com Luísa no vernissage da última exposição, não por acaso intitulada de “Reencontros”.⁵⁰

Nela, todos os narradores do romance, com exceção de Mário, foram contemplados com uma tela.⁵¹ Eles já não trabalhavam todos juntos, as paixões de outrora foram adormecidas e a narração, em todos os capítulos, oscila constantemente entre este passado mais recente e o período em que trabalhavam na mesma redação de onde nasceram os acontecimentos mais relevantes para a narrativa, como o caso de Sérgio e Luísa. Esta oscilação do tempo é também uma característica da dramaturgia em *De Braços Abertos*.

Se o romance foi escrito até o terceiro capítulo antes da criação da peça (Sérgio e Luísa), é como se esta estivesse no meio entre estes primeiros relatos (Raul, Rogério e Sérgio) e os dois capítulos seguintes (Marga e Mário), mais os adendos que encerram a história. Há, portanto, nos capítulos posteriores à peça, um aprofundamento e um detalhamento maior sobre Luísa e seus desencontros amorosos.

O capítulo de Marga é o que melhor representa isto. Única mulher narradora, ela revela intimidades de Luísa que não encontramos em nenhum outro capítulo, nem mesmo de Raul, que também era seu amigo íntimo, diferente dos outros. Nele entramos em contato com outras histórias, que antecedem o trabalho da protagonista na redação e o caso com Sérgio. Acompanhamos, por exemplo, com detalhes, seu envolvimento com outro homem

⁵⁰ Percebemos no conjunto da obra de Maria Adelaide Amaral que o tema “reencontro” é freqüente, como na peça *Inseparáveis*, e no romance *Aos meus amigos*, por exemplo. A própria autora afirma isso num depoimento dado a Tuna Dwek, no livro *Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária* (2005, p.35).

⁵¹ Mário também não chega a entrar na exposição. Passa apenas para apanhar a filha, não salta do carro e reencontra-se apenas com Raul.

em sua juventude, num tempo em que ainda não existia Rogério nem Sérgio, por exemplo. Além disso, vemos a reprodução de cartas e bilhetes de Luísa.

Referindo-se a Luísa como Magra, Marga, como um anagrama, soa como uma espécie de alter-ego, que, a partir de críticas severas feitas à amiga, revela-se como seu contraponto. Como um jogo de espelhos, a narradora coincide seu olhar sob a protagonista com aquele sobre si mesmo. Marga é feminista e contesta Luísa principalmente por sua maneira de lidar com os relacionamentos afetivos, sendo as duas caracterizadas, respectivamente, como uma mulher forte e determinada ao contrário da maneira volúvel e perdida como a outra vive.

Se na peça a temática dos anos duros da ditadura, então rejeitada pelo público teatral do período, como já discutimos, é apenas mencionada e pouco aprofundada, no capítulo de Marga temos a questão ampliada e destacada na voz da amiga de Luísa. É neste relato que entramos em contato com a relação problemática da protagonista ausente com Paulo Cavalcanti, um líder da militância que se opôs ao regime, e a partir daí várias referências aos anos de “chumbo” e, principalmente, aos amigos que desapareciam ou iam embora, como a própria Marga que foi exilada:

Vou ao aeroporto para me despedir de Raul, que parte para Londres. Nos cartazes de “Procurados” afixados ao longo das paredes, vejo os retratos de Paulo e de Benê. Choro. Raul me abraça e me convida a partir com ele.

- Que horror, minha amiga.

Luísa me abraça e pede calma. Recebeu uma carta de Benê. Ele está a salvo, em Paris. Benê escreveu para a casa dos pais dela. Questão de segurança. Mas a carta é dirigida a mim. (AMARAL: 2001, 145)

Depois do relato de Marga, temos o capítulo de Mário, mais uma narração de um homem que amou Luísa, mas que, diferente dos outros, conviveu e a conheceu em seu cotidiano mais prosaico, tendo conhecido outras faces suas, desconhecidas para os colegas Sérgio e Rogério, que a conheceram no ambiente de trabalho e não no íntimo e revelador, como no caso desta narrativa, ambiente doméstico. O ex-marido da protagonista enfatiza em seu relato as habilidades da ex-esposa em executar diferentes performances sociais, variando de acordo com a “platéia” que a assistia. A Luísa descrita por Mário é múltipla e segundo ele uma ótima atriz. A imagem que este narrador constrói da protagonista ausente

é a de uma Luísa de vários papéis, o que é especialmente interessante se pensarmos ser este último relato do romance que a esta altura já revelou outras tantas Luísas:

Marga confessa com certa vaidade que ela é a única pessoa que conhece Luísa. Talvez ela devesse dizer que conhece bem a face que Luísa lhe oferece. E, para um espectador atento como eu, era curioso assistir ao balé dos movimentos de Luísa com cada um e constatar que ela, tida e havida pela maior parte das pessoas como uma mulher de personalidade forte, se apagasse tanto junto de Magra.

Era particularmente curioso ver Luísa se envergonhar-se das suas habilidades nos esportes da burguesia e se desculpar da prática em nome do corpo são. Ou justificar o seu perfume – o mais caro do mundo, de acordo com seu fabricante –, por ser o único a não lhe provocar alergia.

Enquanto a alguns ela exibia sofisticação, talento, diante de outros se acanhava, tornando-se quase modesta. (AMARAL: 2001, 193)

Após todos esses relatos, chegamos a quatro pequenos capítulos. Os três iniciais são bilhetes enviados a Luísa: “Palavras ao vento” (por Rogério), “Carnê de Baile” (por Sérgio), “Laços de Ternura” (pelos colegas da redação). Os dois primeiros foram mandados no final de 1978, quando um correio elegante de Natal foi organizado na redação. Este foi o pontapé inicial do caso de Luísa e Sérgio e é um fato rememorado nos diálogos do casal na peça.

Em “Laços de Ternura”, personagens já conhecidos escrevem para a protagonista, como Sérgio e Marga, mas também alguns apenas mencionados como Chicão, seu assistente, Nair, a secretária de Rogério e amigos em comum como Torres e Amorim. Estes bilhetes são datados de 1977, 1978 e 1979.

Marga, em seu capítulo, faz uma referência a este material, que chama de “correio sentimental”, como se fossem provas de um delito, encontrado trancado em uma gaveta de Luísa na redação:

Bilhetes, cartas, cartões, folhas destacadas da agenda. Todo o correio sentimental da Magra trancado nas gavetas de sua mesa de trabalho. A Magra só levava para casa o que Mário podia ler.

- Fique com esse Material – tinha dito ao me entregar a chave. – Rasgue, ponha fogo, faça o que quiser, mas não o mostre a ninguém. (AMARAL: 2001, 167)

O último adendo, assim, intitulado “Noite e dia”, são “folhas destacadas” da agenda de Luísa de 79 até o mês de junho, ano que marca o início de seu caso com Sérgio, e mês do término dessa relação extraconjugal bem como de seu casamento. Com escritos de conteúdo diverso como compromissos, receitas, trechos de músicas e poemas, passagens que se assemelham muito a um diário, a agenda traz vestígios de uma protagonista que ao longo de todo o romance não assume o papel de narradora e somente aí se mostra através da narração em primeira pessoa, como no exemplo abaixo:

MARÇO

13 – terça

Ontem foi aniversário da mulher de S. Ele só me disse quando estávamos saindo do m. Passava das onze. Me senti muito mal. Ajudei-o a comprar flores na Av. Dr. A. Rosas Vermelhas. Voltei para casa pacificada.

MAIO

17 – quinta

Desconsiderado. Foi assim que S. se sentiu quando Nair distribuiu os convites, o dele no bolo, sem nenhuma diferença, nenhum privilégio, “como se a nossa relação não tivesse a menor importância”.

Três meses atrás desancou minha carreira, mas ainda acha que pelo menos merecia a consideração de receber o convite de minhas mãos.

(!!!)

(AMARAL: 2001, 259/268)

Em alguns momentos, Luísa anota “falas” de Sérgio que são praticamente as mesmas do seu diálogo na peça:

JANEIRO

9 – terça

S. ontem: minha mulher é do tipo que chora. “As crianças quase não vêem mais você. POR QUE NO FIM DE SEMANA VOCÊ NÃO LEVA OS MENINOS NO ZOLÓGICO?” No zoológico! É assim que ela fala.

30 – terça

S. ontem: Por que é que você acha que eu gosto tanto de ir ao Sindicato? Amor às causas trabalhistas? Porque na minha casa não consigo ocupar nem o banheiro. Eles começam a bater à porta primeiro por ordem de idade, depois por ordem alfabética. “Papi, quero fazer xixi”, “papi quero fazer cocô”. Papi, é claro, é criação da minha mulher. Ela acha isso muito fino.

(AMARAL: 2001, 254)

A parte destes escritos que nos remete mais a uma espécie de diário de Luísa, diluída em anotações diversas e numerosas, representa a mais legítima expressão de sua subjetividade, pois apenas nestas poucas e “avulsas” folhas temos a personagem se auto-representando:

FEVEREIRO

12 – segunda

Por que é que ele não foi para a Legião Estrangeira depois do primeiro encontro? Teria sido perfeito: um homem que me dava o maravilhoso e ia embora, sem tempo para me magoar.

MAIO

7 – segunda

Ocultamos excessos, sufocamos a vontade de nos expor sem reticências e o que acabamos exibindo um ao outro é um arremedo de envolvimento, mesmo sabendo quanto isso nos faz mal.

(AMARAL: 2001, 256/266)

Depois de tantas versões sobre Luísa, este último capítulo, no entanto, não esclarece nem elege uma só verdade para esta quase história de amor, até porque o que temos acima são apenas rastros, vestígios da voz desta protagonista ausente. Nestes, encontramos uma personagem ainda escorregadia, que por vezes assemelha-se às descrições dos narradores do romance e em outras aparece completamente diversa. Não há, portanto, sensação de inteireza ao final do romance e o leitor provavelmente fechará o livro depois de ter imaginado muitas Luísas.

Capítulo IV

Tarsila, da tela às telas

“TARSILA EM OFF – O Alcântara Machado dizia que éramos a deusa e o diabo do Modernismo brasileiro. Mas às vezes parecia que éramos um só. Tarsivaldo, como nos chamava o Mário... A pintura que eu fiz na época espelha bem a felicidade e a festa que era a nossa vida...”

SEQUÊNCIA DAS TELAS: RELIGIÃO BRASILEIRA, MERCADO, BARCOS EM FESTA.”

Tarsila



Tarsila do Amaral, *Religião Brasileira*, 1927.

A caminho de um novo século

Após a estréia e o sucesso de crítica e público de *De Braços Abertos*, Maria Adelaide Amaral volta aos palcos três anos depois, em 1987, com *Seja o que Deus Quiser*, peça que não rendeu sucesso de público nem causou repercussão crítica, sendo considerada pela autora como um “malogro completo”. (DWEK: 2005, 153). Esta fase marca um período de forte instabilidade financeira em sua vida, somada ao período árido de crise econômica que enfrentava o país, e que a levou, inusitadamente, para outros caminhos, como a própria discorre:

Mais eis que o senhor Fernando Collor de Mello assume a presidência e ordena o confisco da poupança da nação. E, como a maior parte dos brasileiros, fiquei sem nada e, portanto, em condição de aceitar o convite de Cassiano Gabus Mendes para escrever com ele a novela *Meu Bem, Meu Mal*. (*Idem*, 154)

A possibilidade de salários melhores motiva muitos profissionais de teatro a trocar os palcos pelas telas de TV. Sendo assim, muitos autores migraram para a teledramaturgia, especialmente a partir da década de 1980, como Dias Gomes, Lauro César Muniz, Jorge de Andrade, Renata Pallottini, Roberto Freire, Alcione Araújo, Mário Prata e Domingos de Oliveira.

E é assim também que Maria Adelaide inicia sua carreira teledramatúrgica, como co-autora de *Meu Bem, Meu Mal*, de Cassiano Gabus Mendes, exibida no horário das oito em 1990, função que ela ocupou nos anos seguintes em *Deus Nos Acuda* (1992 – exibida no horário das sete), de Sílvio de Abreu, *O Mapa da Mina* (1993 – sete), outra parceria com Cassiano Gabus Mendes, *Sonho Meu* (1994 – seis), de Marcílio Moraes e *A Próxima Vítima* (1995 – oito), novamente com Sílvio de Abreu.

Novos caminhos na carreira da autora abrem-se, portanto, a partir daí e no ano de 1994 seu nome volta à lista de produções teatrais bem-sucedidas, com *Querida Mamãe*, que estreou naquele ano. Dessa maneira, o intervalo de dez anos entre o sucesso estrondoso de *De Braços Abertos* (1984) e de *Querida Mamãe* (1994), marca um período em que as produções teatrais de Maria Adelaide Amaral não atingiram a lista de grandes sucessos e ela decide encarar um novo ofício: o de teledramaturga, fato que influenciará decididamente seu teatro e será uma vertente autoral a se destacar desde então.

Querida Mamãe se assemelha à *De Braços Abertos* por conter novamente dois personagens em cena, dessa vez mãe e filha, que duelam entre si, o tempo todo, pondo à mostra as mazelas do relacionamento familiar. A opção por dois personagens se repete ainda em peças posteriores como nos casais de *Para Tão Longo Amor* (1994) e nas amigas de *Inseparáveis* (1997). Nessas, como em *Intensa Magia* (1995) e *Para Sempre* (1997), as relações familiares e/ou afetivas são o ponto central da dramaturgia e, por isso, assemelham-se à centralidade no indivíduo e ao foco na interioridade iniciados por *De Braços Abertos*, tornando-as muito semelhantes temática e estruturalmente.

O ano de 1997 também é relevante em sua carreira na televisão, pois é quando vai ao ar a primeira telenovela em que assina a autoria de fato, não sendo, portanto, uma colaboradora subjugada às decisões do autor principal, como acontecia anteriormente. Isto acontece em *Anjo Mau*, um *remake* da original escrita por Cassiano Gabus Mendes, exibida no horário das seis.

Neste contexto, inferimos que a dramaturgia escrita por Maria Adelaide Amaral na década de 1990, principalmente a partir de *Querida Mamãe*, esteve direcionada especialmente para dramas individuais e domésticos, com enredos e tramas atreladas a questões afetivas e familiares por influência de seu trabalho na autoria de telenovelas neste período.

No entanto, no início dos anos 2000, a peça *Tarsila* marca o princípio de uma nova fase de sua carreira. A peça nasce de um pedido da atriz Esther Góes e do diretor de teatro Sérgio Ferrara, em novembro de 2001, para levar aos palcos a vida da pintora modernista. Maria Adelaide concebe o texto teatral a partir de uma pesquisa intensa sobre a obra de Tarsila do Amaral, bem como de sua contemporânea e amiga Anita Malfatti, além da leitura de biografias, correspondências e obras literárias de Oswald e Mário de Andrade, bem como de textos críticos dos dois autores e mais entrevistas com pesquisadores e familiares.⁵² Em março de 2003, ano em que foi escrita, a peça estreou em São Paulo com Vera Mancini, Luciano Chirolli, Esther Góes e José Rubens Chachá.

A partir de então, a maioria das obras produzidas pela autora nestes primeiros anos do século XXI, tanto no teatro quanto na TV, será construída em cima de biografias. *Tarsila* é a primeira peça da dramaturga nos anos 2000 e, além de simbolizar uma nova fase

⁵² Ver “A aventura de escrever ‘Tarsila’”, In: AMARAL, Maria Adelaide. *Tarsila*. São Paulo: Globo, 2004.

na carreira da autora, tanto nos palcos quanto nas telas, é a que mais congrega, no conjunto de sua obra teatral, elementos contemporâneos. As rubricas da peça evidenciam a influência de mídias audiovisuais na produção dramaturgica de Maria Adelaide Amaral, com as quais a autora esteve diretamente em contato devido ao trabalho para a televisão, além de incorporar claramente a cultura oral e visual do novo século.

Além disso, em *Tarsila*, por exemplo, encontramos uma constante alternância entre a presença física dos personagens ficcionais interpretados pelos atores no palco e a dos personagens da “vida real”, representados – e também presentes, portanto, no espaço cênico – através da utilização de fotografias do acervo pessoal de Tarsila do Amaral e seus companheiros modernistas. Isso simboliza uma espécie de ambivalência entre o factual e o ficcional que perpassa o processo de criação dramaturgica e resulta no espetáculo.

A maneira também como o formato do material de pesquisa (obras biográficas, entrevistas e textos críticos) é incorporado à estrutura dramaturgica – tais como as cenas em que assistimos cartas encenadas e depoimentos trazidos ao palco pela técnica de *voz-off* – revela um caráter narrativo da dramaturgia que, muitas vezes, assemelha-se a uma estética documental, em que percebemos claramente como a peça é imensamente influenciada por outros gêneros textuais, como a biografia, o documentário e o relato testemunhal, remontadas numa só história.

Além disso, a pintura e a literatura, ofícios dos personagens em cena, dão ao espetáculo um caráter plástico e intertextual, sobretudo na influência literária, que se faz presente nas falas, especialmente de Oswald e Mário, dando, por vezes, a impressão de uma peça de colagem de textos. O recorte e a colagem, não apenas de textos, mas também de imagens, como fotografias e telas, refletem certamente uma característica deste processo de concepção da dramaturgia, que interfere não só no formato da peça, mas também nas falas das personagens, conforme exemplifica Maria Adelaide Amaral:

Informações sobre a polêmica entre Oswald e Mário, gerada pela criação do movimento antropofágico, foram retiradas de 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 falas de Mário na cena em que ele percebe que a pintura está influenciando a literatura (1924). (AMARAL: 2004a, 6)

Além de uma intertextualidade inevitável, as rubricas pedem, também, em alguns momentos, soluções de intermedialidade, pois trazem para o palco procedimentos oriundos de outras mídias, sobretudo as audiovisuais, que alteram a percepção habitual do espectador de teatro. Nesta peça, portanto, encontramos novos paradigmas da construção textual, que nos levam a identificar uma nova concepção de dramaturgia no contemporâneo.

Tarsila, como uma metaficção historiográfica, apresenta várias possibilidades de análise, especialmente a possibilidade de confrontar os discursos históricos e as representações artísticas, sob a perspectiva de que literatura e história são discursos e, portanto, devem ser entendidos como narrativas condicionadas a um ponto-de-vista. Isso muda radicalmente o olhar contemporâneo para uma obra, como é o caso desta, que ficcionaliza a História e é, portanto, segundo Linda Hutcheon⁵³, uma ficção de uma ficção.

O conceito de metaficção historiográfica possibilitaria, certamente, um aprofundamento analítico da peça e da minissérie, entretanto, o volume de materiais biográficos e históricos a serem analisados seria tão grande, que fugiríamos do objetivo central desta dissertação.

Sendo assim, este capítulo se detém a analisar de que maneira os recursos propostos pelas rubricas evidenciam novos procedimentos midiáticos, como a projeção de imagens e a *voz-off* no espaço cênico e como esta experiência autoral de Maria Adelaide é transposta para o formato da minissérie *Um Só Coração*⁵⁴, que analisaremos na seqüência.

Modernistas: foco, voz e imagem

Na primeira cena da peça, o espectador observa Tarsila no palco se arrumando diante de um espelho: meias e ligas, maquiagem, brincos, vestido *Poiret*⁵⁵. Enquanto a personagem se auto-examina na imagem refletida, sua *voz-off* se apresenta:

⁵³ Para uma apreciação do conceito, ver HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*.

⁵⁴ A minissérie será analisada restringindo-se apenas à narrativa da pintora modernista dentro da obra. Esta opção refere-se à impossibilidade de trabalhar, em apenas uma parte de um capítulo, com a grande extensão de uma obra com 53 capítulos. Além disso, um dos objetivos deste trabalho é propor diálogos entre a dramaturgia e a teledramaturgia e se debruçar em toda extensão da minissérie resultaria na perda de foco do nosso objetivo.

⁵⁵ Paul Poiret, famoso estilista francês dos anos 1920.

TARSILA EM *OFF*: 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 fitas eram franceses.

VOZ DE HOMEM EM *OFF*: A senhora disse uma vez que gostaria de ter sido pianista.

TARSILA EM *OFF*: Foi a timidez que me empurrou para a pintura (...)
(AMARAL: 2004a, 13)

Este diálogo entre Tarsila e a “voz de um homem”, como a simulação de uma entrevista, revela um recurso narrativo que irá vigorar em toda a estrutura cênica. O teatro tradicionalmente dispensa a mediação do narrador, domínio, em geral, atribuído ao gênero épico-narrativo, apesar de o teatro contemporâneo vir agregando, de diversas maneiras, cada vez mais esse elemento estrutural da narrativa.⁵⁶ Décio de Almeida Prado, em seu ensaio sobre “A personagem no teatro”, distingue inclusive que “o teatro é ação e o romance narração”, no entanto, não é possível mais trabalhar com conceitos tão estanques. (PRADO: 2006, 84) No caso da peça de Adelaide, por exemplo, a ação é constantemente entremediada pela narração, que se apresenta de formas distintas.

Dessa maneira, encontramos a narração substituindo a representação cênica ou, em alguns casos, uma junção de ambos. Como vimos nesta primeira cena, é freqüente um áudio da entrevista com Tarsila em *voz-off*, onde a pintora situa o espectador no contexto histórico e nos acontecimentos de sua vida, revelando seus sentimentos em relação a esses episódios. Este recurso, portanto, possibilita que a própria Tarsila narre sua história e também seja uma grande mediadora dos acontecimentos encenados no palco, em que a voz da personagem, rememorando, revelará ao espectador, principalmente, o que sentia no passado, como no exemplo abaixo:

TARSILA: É uma pena. Eu queria que você conhecesse a Pagu. Ela é uma moça tão inteligente e tão bonita, Mário! Eu e o Oswald praticamente a adotamos!

⁵⁶ Na tragédia clássica o coro tinha funções semelhantes ao narrador. Este recurso foi explorado posteriormente por alguns autores modernos.

MÁRIO: Jorge de Lima tem razão ao dizer que o anjo da guarda a salvou das pessoas grandes. Você escapou do perigo e conseguiu ser Tarsila. A menina Tarsila mora dentro desse mulherão, e você é a maior porque continua inocente.

TARSILA EM *OFF*: Inocente, por quê? Será que ele sabia mais do que eu? Não naquele momento... A Pagu era tão delicada, tão devotada... (Idem, 13)

Os trechos de entrevista, nem sempre acompanhadas da voz do entrevistador, representam o fio condutor da peça e é o grande responsável pela direção da narrativa, principalmente no sentido temporal, já que a primeira cena inicia-se em 1922 e a última se encerra minutos antes de Tarsila conceder a entrevista⁵⁷, em 1971, quando a pintora já se encontra em cadeira de rodas.

Geralmente intervenções de Oswald e de Mário também entram em cena através da voz-off, declamando poemas ou textos literários, como, por exemplo, o “Manifesto Antropofágico”. O último aparece, muitas vezes, expressando-se como se lesse cartas para Tarsila ou Anita, usando expressões como “Querida Anita”, iniciando um monólogo que posteriormente se desdobrará em cena, na forma de diálogo.

As cartas foram provavelmente retiradas das publicações citadas pela própria dramaturga como fonte de pesquisa: *Correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral* (org. Aracy Amaral), *Cartas a Anita Malfatti*, de Mário de Andrade. O interessante é notar como a dramaturga incorpora estas cartas dentro da dramaturgia, como observamos no exemplo abaixo, onde a dramaturga condensa a carta de Mário de Andrade, sendo esta “interpretada” pelo personagem no palco e em seguida recria sua suposta repercussão na casa de Tarsila e Oswald:

Carta	Cena
(de Mário de Andrade para Tarsila do Amaral em janeiro de 1923)	
(...) Aproximo-me temeroso de ti. Creio que és Nêmesis, senhora do equilíbrio e da	MÁRIO – (entrando) Aproximo-me temeroso de ti. Creio que és uma deusa:

⁵⁷ Tarsila concedeu uma última entrevista em que aparece em cadeira de rodas, assim como na peça, em 1971 para a Folha de São Paulo.

<p>medida, inimiga dos excessos. Quando um homem da Terra era demasiado feliz, via crescerem-lhe terras e riquezas, e tinha em torno de si braços, lábios de amor, coroas de glória e alegrias somente, Nêmesis aparecia. Vinha lenta, com seu passo lento, sem rumor. Mas ao homem-da-Terra fugiam-lhe riquezas, alegrias. Perdia amor, glória e riso.</p> <p>És Nêmesis, sem dúvida. Eu era são. Alegre, confiante, corajoso. Mas Nêmesis aproximou-se de mim, com seu passo lento, muito lenta. Depois partiu. Doenças. Cansaços. Desconsolos. Ainda todo o final de dezembro estive de cama. (...) Mas será mesmo Nêmesis? Que és deusa, tenho certeza disso: pelo teu porte, pela tua inteligência, pela tua beleza. Mas a deusa que reprime o excesso dos prazeres? Não creio. Tua recordação só me inunda de alegria e suavidade. És antes um consolo que um pesar. A verdadeira, a eterna Nêmesis, são as horas implacáveis que passam dia e noite, dia e noite, sol e escuridão. Foi a fraqueza que me fez pensar que era tu Nêmesis. Perdão. Estou a teus pés, de joelhos. Mais uma vez: perdão.</p> <p>(AMARAL, A.: 2001, 57)</p>	<p>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 e 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.</p> <p>OSWALD DÁ UMA CARGALHADA. FOCO NELE COM A CARTA NA MÃO. TARSILA ARREBATA-LHE A CARTA. MÁRIO SAI.</p> <p>TARSILA – Espero que você não tenha ciúmes do Mário.</p> <p>OSWALD – Eu, ciúmes do Mário? (<i>Rindo</i>) Essa é boa!</p> <p>TARSILA OLHA PARA OSWALD SEM COMPREENDER.</p> <p>OSWALD – (<i>Rindo</i>) O Mário é pedê, Tarsila.</p> <p>TARSILA – (<i>dobra a carta</i>) Coitado do Mário... Só ele sabe o que deve sofrer, o que deve esconder... E a Anita apaixonada por ele!!!</p> <p>(AMARAL: 2004a, 29)</p>
--	--

Neste caso, o foco é o grande responsável por criar uma atmosfera confessional e auto-reflexiva da carta, como observamos também nos exemplos a seguir:

FOCO EM TARSILA.

TARSILA – Querido amigo: agora sou cubista! Paris está cheia de amigos: só você está faltando entre nós!

(...)

FOCO EM ANITA

ANITA – Fui ver a exposição da Tarsila e gostei muito de certas coisas no gênero dela, mas outras não gosto. Acho-as pouco sinceras. *A Negra* é ruim, aliás, penso que a dona rompeu relações comigo por causa dessa tela. Não gosto da *Cuca*. Gosto muito do Morro da Favela. Adorei os anjinhos mulatinhos, mas não gostei do auto-retrato nem coisas à Leger e outras que no desenho me lembram Rousseau.

FOCO EM MÁRIO

MÁRIO – É um direito seu, mas você devia dizer isso a ela em vez de ficar com essas reservas diplomáticas. Tarsila é uma mulher generosa e tenho certeza que em questões de crítica ela aceita todos os julgamentos, desde que sejam sinceros e bem pensados.

(AMARAL: 2004a, 30/41)

Algumas falas, em outros momentos, também reproduzem oralmente cartas, no entanto, ouve-se apenas a voz, sem a presença, portanto, dos intérpretes, indicando, assim como no caso da narração de Tarsila na simulação de uma entrevista, um caráter narrativo da estrutura dramatúrgica.

A narração, assim, se dá através da técnica de *voz-off*, em cenas estruturalmente diversas. Uma delas, a de menor ocorrência, é quando a luz cai em resistência ou há um blecaute, ou seja, uma simples passagem de cena. Nestes casos, o texto surge como corpo estranho, exterior ao palco e aos corpos.

O importante aqui é perceber a separação entre voz e falante, iniciada desde a criação do telefone e do fonógrafo, por exemplo, potencialidades exploradas pelo rádio, posteriormente pelo cinema e pela televisão. Se pensarmos na presença do corpo humano como um ponto central no teatro, percebemos como este tipo de narração afeta radicalmente a percepção do espetáculo, já que o efeito da materialidade dos corpos, a presença física e a intensidade do corpo teatral são o que o diferencia essencialmente de outras artes.

Além disso, a divisão entre voz e falante, como observamos neste tipo de dramaturgia, parece fragmentar também a protagonista no palco: uma, a personagem-narradora, que se situa no tempo da memória e está em cena apenas pela voz; outra, uma personagem da encenação, que se situa num tempo específico da história e revela um momento pontual da vida de Tarsila.

Como uma arte não reprodutível, em que “o aqui e agora”⁵⁸ ainda é um elemento constitutivo, a inserção no teatro deste tipo de recurso atesta a maneira como a apropriação de outras mídias tem modificado o seu caráter ritualístico, uma vez que a presença corporal, neste caso, guarda a existência aurática no teatro. Há momentos na peça, por exemplo, em que a personagem está em cena, mas sua voz aparece reproduzida e ampliada no palco através de tecnologias que permitem desprendê-la do corpo:

FOCO NA TELA DE DELAUNEY – A TORRE E. TARSILA ENTRA, PEGA O QUADRO E O COLOCA CONTRA A PAREDE. E COMEÇA A PEGAR OS OUTROS QUADROS FAMOSOS – LÉGER – E COLOCÁ-LOS NO CHÃO. ESSES SÃO OS QUADROS QUE ELA VAI VENDER. E SOBRE ESSA CENA.

VOZ MASCULINA EM OFF – Ele era sincero quando dizia que ainda amava a senhora?

TARSILA EM OFF– Talvez, ao modo dele... mas para mim soava como amoralidade e cinismo... De qualquer maneira, 1930 foi um divisor de águas. A vida nunca mais seria como antes, o mundo tinha mudado inexoravelmente! (Idem, 61; grifo nosso)

Esta quebra do valor ritualístico e a inserção de técnicas de reprodução no espaço cênico são ainda mais intensas quando percebemos a associação entre esta voz-off e imagens dentro do espetáculo. 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,

⁵⁸ Para uma apreciação do conceito, ver BENJAMIN, Walter. . “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

mas também as imagens são recursos narrativos dentro do espaço cênico, que acarreta numa narrativa também visual. Alguns exemplos:

- Telas

SEQÜÊNCIA DE TELAS QUE TARSILA TROUXE PARA O BRASIL – AS DE ARTISTAS FAMOSOS E AS SUAS CRIAÇÕES DE 1923 – E SOBRE ESSAS IMAGENS:

VOZ DE MÁRIO EM *OFF* – Querida Anita, Tarsila voltou trazendo obras de Delaunay, Léger e Gleizes. Paulo Prado trouxe um Juan Gris. Oswaldo também trouxe um Léger admirável. Mas quem me surpreendeu foi Tarsila, que progresso. Aquela Tarsila indecisa e insipiente que conheci, desapareceu. Vê-se que muito ouviu, muito leu e muito pensou.

- Telas e fotos

FOTOS DAS DUAS VIAGENS – AO RIO E ÀS CIDADES HISTÓRICAS ENTREMADAS PELAS OBRAS QUE TARSILA PRODUZIU NESSE PERÍODO INSPIRADAS POR ELAS.

TARSILA EM *OFF*– Em Minas encontrei as cores que adorava quando era criança. Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras, me refinaram o gosto e eu perdi o que mais gostava: o verde cantante, o amarelo berrante, o azul puríssimo, o rosa desavergonhado.

- Fotos

BLECAUTE. SEQÜÊNCIA DE FOTOS DE OSWALD COM JULIETA, MARIA ANTONIETA E OS FILHOS EM DIFERENTES IDADES.

VOZ DE HOMEM EM *OFF* – A senhora chegou a falar com ela?

VOZ DE TARSILA EM *OFF*– Não... isso não teria o menor cabimento... mas o Oswaldo gostava de aproximar as mulheres dele de mim... E os filhos também... eu acabei me afeiçoando muito a todos os filhos do Oswaldo...

(Idem, 34/36/75)

Como vemos nos exemplos, não é o uso da fotografia propriamente que fatura o aspecto ritualístico do teatro, posto que a natureza das fotos dos personagens históricos conserva ainda valor de culto, como acredita Benjamin (1994, 174), mas sim a maneira

como essas imagens se organizam a partir de um procedimento oriundo do audiovisual, como numa montagem de um filme ou um programa de televisão, formado por seqüências e cortes, onde, neste caso, a voz faz um caminho constante de ida e volta aos corpos de seus personagens.

A pintura é, na maioria das vezes, também projetada, sendo algumas vezes entremeadas por fotos⁵⁹. Tanto nestas telas quanto nas fotografias, o papel da iluminação é de fundamental importância. É ela, ao lado da música, a responsável pela mudança de espaço e funciona, de certa forma, também como uma espécie de câmera dentro do espetáculo, uma vez que através dela se alternam imagens e corpos, agindo, portanto, como uma grande direcionadora do olhar. Isso fica explícito especialmente nas duas cenas abaixo:

FOCO SOBRE UMA SÉRIE DE FOTOS DA SEMANA. SOBRE AS FOTOS, A VOZ DE MÁRIO EM OFF. FECHA COM UM *CLOSE* EM 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 Paulo Prado me gritava na primeira fila de poltronas? (...) (AMARAL: 2004, 14)

FOCO NA FOTO DO GRUPO QUE FOI À EXPOSIÇÃO DE TARSILA EM JULHO DE 29. *DESTAQUE PROGRESSIVO* NA FOTO DE PAGU E SOBRE ESSAS IMAGENS EM OFF:

RAUL BOPP EM OFF – O que é que você pensa da antropofagia?

PAGU EM OFF – Eu não penso: eu gosto. (Idem, 54, grifo nosso)

Percebe-se nessa oscilação constante entre narrações e episódios de diálogo, a mudança de um paradigma de teatro essencialmente dialógico, que se modifica a partir de procedimentos iniciados por outras mídias⁶⁰:

Antes, parece realista que se manifesta aqui uma estética que busca a proximidade com a percepção artificialmente alterada. (...) Nesse sentido, podem ser consideradas como um reflexo da percepção midiática

⁵⁹ Algumas pinturas, no entanto, são exploradas em cena sem projeção, apenas com o auxílio da iluminação, que as foca no palco.

⁶⁰ Mudança já esboçada em *De Braços Abertos*.

fragmentada a sobreposição e a recorrente interrupção abrupta das cenas e das ações. Assim como, no cotidiano, a televisão e o vídeo a nos contentar com um mínimo de continuidade e unidade, a seguidamente mudar o foco de atenção entre um momento de ação na tela da TV e a realidade do dia-a-dia (ou uma outra emissora), também no teatro novo, (...), os atores alternam contatos (aparentemente) privados com representação, níveis de realidade diversos com universos de imagem. (LEHMANN: 2007, 369)

Sendo assim, é a partir dessa narração audiovisual que é feito o ordenamento do tempo, através de saltos temporais. A dramaturgia da peça propõe a organização da biografia da pintora desde 1922 até o início dos anos 1970, quando falece, convertendo em cenas, momentos e época diferentes que transcorrem majoritariamente através das narrações da protagonista conectadas as suas cenas com os demais personagens. O tempo da representação, dessa forma, é o tempo todo seccionado por outro, o da narração, sendo que em alguns momentos eles coexistem, quando encenação (sem diálogos) e narração, em *voz-off*, se amalgamam.

Ressaltamos que a pintura e a literatura, apesar de muito presentes na dramaturgia do espetáculo, sobretudo em relações de intertextualidade, não estão estética e sistematicamente independentes da construção dramática, pelo contrário, estão a serviço dessa construção. Trazer para o espaço cênico, por exemplo, a experiência estética da pintura como sua estrutura tátil, a superfície, as cores, as relações espaciais e as relações de composição, seria uma forma de intermedialidade entre artes plásticas e teatro.⁶¹

As telas de Tarsila e de outros artistas, no entanto, geralmente possuem caráter ilustrativo e relações de sentido dentro da estrutura dramática, já que estão sempre associadas aos acontecimentos de sua vida pessoal em cena e, um pouco menos frequente, ao contexto histórico e artístico do Brasil. As imagens possuem valor semântico. Na cena abaixo, por exemplo, temos a rivalidade entre Tarsila e Anita, posta o tempo toda em cena, ilustrada nas telas de cada uma:

⁶¹ Mesmo assim, é interessante registrar que a peça apresenta potencialmente uma possibilidade de trabalhar a intermedialidade em cena. Ainda que a dramaturgia não explore essas inter-relações midiáticas, um encenador poderia incluí-las intencionalmente. Uma vez que o encenador conquistou a “liberdade” da autoria do espetáculo, qualquer texto dramático pode ser desconstruído por uma nova montagem.

ANITA – Tarsila, você tem tudo. Dinheiro, beleza, elegância, talento... eu ainda por cima tenho essa mão defeituosa...

TARSILA – Que ninguém percebe!

ANITA – Porque escondo muito bem!

TARSILA – Você acha que minha vida é um mar de rosas?

ANITA – Acho que você devia ajoelhar e agradecer a Deus todos os dias pela vida que você tem.

TARSILA – Eu dou graças todos os dias,, mas tenho minhas angústias...

ANITA – Quer trocar comigo? (Volta a pintar)

TARSILA – Como é essa sua história com o Mário? Vocês são tão discretos que eu nunca percebi que/

ANITA – (Corta) Ninguém percebe. Somos os dois muito tímidos... Mas as cartas que escrevemos um para o outro não deixam nenhuma dúvida sobre o que sentimos um pelo outro.

TOQUE DE CAMPAINHA. TARSILA VAI ABRIR E RECEBE MAIS UM GRANDE MAÇO DE MARGARIDAS. ANITA INCOMODADA.

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

FOCO EM AMBAS AS TELAS.

(AMARAL: 2004a, 21)



(Margaridas de Mário de Andrade, Tarsila do Amaral)



(As margaridas de Mário, Anita Malfatti).

No exemplo acima, com o suporte da imagem das telas, ambas de 1922, percebemos que o diálogo entre Tarsila e Anita é finalizado justamente explorando esta divergência entre as duas pintoras, tanto no modo de vida quanto no olhar sobre as mesmas margaridas, que, conseqüentemente, produziram obras tão distintas. Mas quem anuncia esta divergência é o diálogo tenso entre as duas personagens e o comentário, logo em seguida, na *voz-off* de Tarsila.

Temos, portanto, o texto novamente – como vimos no capítulo anterior – comandando o sentido dos outros elementos cênicos. Assim, as inúmeras referências a obras e autores, poemas recitados e citações diversas só reafirmam como a dramaturgia de Maria Adelaide continua no domínio do texto, alinhada, portanto, à tradição textocêntrica.

Em *Tarsila* percebe-se a influência de uma cultura audiovisual que se aproxima muito mais da narrativa seriada da televisão do que propriamente do cinema, como, por exemplo, pela sua divisão em “capítulos” da vida da pintora modernista, com longos saltos temporais, que se inicia na primeira cena, onde rememora sua infância e termina quando vai conceder sua última entrevista, num prenúncio de sua morte⁶². Ao mesmo tempo, estas cenas fragmentadas representam episódios da vida de Tarsila, mas apenas juntas compõem o “todo”, ou seja, sua biografia, que a peça se propõe a contar.

A forma seriada da narrativa, no entanto, não foi inventada pela televisão. Formas epistolares da literatura, como cartas e sermões, narrativas míticas, como *As Mil e Uma Noites*, a literatura do século XIX publicada em jornais, o famoso *folhetim*, a radionovela e os próprios *seriados* do cinema, nascidos por volta de 1913, são formas de narrativa seriada.

Segundo Arlindo Machado, além dessa ligação histórica, a natureza da televisão, como meio e por sua forma de recepção, já pressupõe uma natureza seriada. O palco e uma sala de exibição, por exemplo, congregam grandes platéias e proporcionam um espetáculo que é sentido coletivamente, sendo o cinema e o teatro ocasiões mais “especiais”, na maioria das vezes, enquanto que o rádio e a TV são de caráter mais individual, isto é, o espectador geralmente é solitário e tem mais autonomia, pode desligar o aparelho, mudar de estação ou canal, etc. Eles transmitem, assim, um fluxo de informações, noticiários e entretenimentos muito alto, além de o espectador estar sujeito a muitos tipos de desvio e de

⁶² O aparecimento de Oswald na cena final, já morto, também simboliza a morte de Tarsila.

distração por estar em ambiente doméstico, que, muitas vezes, lhe exige e concorre atenção. Por isso, há nesses meios a necessidade de fixar horários, personagens, formatos sendo a produção seriada uma solução:

Um produto adequado aos modelos correntes de difusão não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade rigidamente amarrados como no cinema, senão o telespectador perderá o fio da meada cada vez que a sua atenção se desviar da tela pequena. A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, assume dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica de *collage*. (MACHADO: 2000, 87)

Certamente esta idéia de colagem, não apenas de textos diversos, mas de linguagens diversas congregadas em um só meio, influencia também o teatro contemporâneo, inclusive porque o espectador de teatro também é um tele-espectador, que hoje é estimulado muito mais pela cultura televisiva do que em qualquer outra época. Sendo assim, ele está muito mais acostumado a este tipo de narrativa seriada do que à unidade aristotélica, por exemplo. Em *Tarsila*, vemos como a estimulação visual, a forma episódica do enredo e a narração em *voz-off* estão em consonância com um novo paradigma do teatro contemporâneo, como nos descreve Aquino:

Certamente, uma das dificuldades a serem enfrentadas encontra-se no fato de que houve uma mudança no gosto do público, cuja sensibilidade não se acha mais em sintonia com peças que exijam atenção a diálogos densos, intelectualmente desafiadores. (...) Não temos mais paciência para ouvir um texto, a não ser em pequenas doses, entremeadas de intensa estimulação visual, sensorial. (AQUINO: 2005, 298)

No caso do Brasil, a televisão também influencia em outras instâncias. As temáticas, os atores e até mesmo a produção de peças nacionais estão vinculados à lógica deste veículo de massas. Montagens com atores globais, por exemplo, muitas vezes são garantias de patrocínios e volume de público apenas por exhibir nos palcos celebridades fabricadas pelo vídeo. As telenovelas, portanto, que nos últimos trinta anos viraram verdadeiros produtos de exportação – sobretudo, dada a especialização e a tecnologia da maior emissora

do país em fazê-la – e são acompanhadas praticamente todos os dias por uma parcela muito expressiva da população, causando muitas vezes comoção nacional, acabaram invadindo e influenciando uma boa parte da dramaturgia brasileira.

Yan Michalski, numa reflexão sobre o teatro dos anos 1980, que deu o título de “uma temporada de transição”, já enxergava isto:

O fato é que o teatro constituído como empresa tornou-se – e talvez nem pudesse deixar de se tornar – cada vez mais prudente. Prudência no caso exercida não só através do tradicional refúgio da comédia de *boulevard* ou outros empreendimentos declaradamente comerciais, mas também através da adoção cada vez mais generalizada de uma técnica narrativa e de uma linguagem cênica lineares, em que o público condicionado – e como! – pelo código narrativo da telenovela pudesse sentir-se em casa e à vontade. (MICHALSKI: 2004, 368)

Dos palcos para as minisséries

Sob os mesmos moldes de criação, outra peça encomendada estréia em 2005, fechando o período dos primeiros cinco anos do novo século: *Mademoiselle Chanel*. Escrita no início dos anos 1990, mas encenada somente depois, devido às dificuldades de produção, a montagem contou com Marília Pêra assumindo o papel de Gabrielle Chanel, em um monólogo denso e confessional, dirigido por Jorge Tarkla.

Devido à demora do texto em ganhar uma montagem, Maria Adelaide deu duas versões a ele. Tendo sido as duas publicadas, a primeira era um monólogo enxuto e na segunda a dramaturga inseriu um modelo que se tornou uma interlocutora da personagem, embora *Chanel* continue sendo um monólogo da estilista com ela mesmo. O figurino da modelo, no entanto, renovado a cada entrada no palco, representa, entre outras coisas, o contexto histórico da moda e dos costumes de sua época, principalmente em como a estilista revolucionou a vestimenta para mulheres como, por exemplo, ter confeccionado as primeiras calças femininas.

Assim, as roupas, nesta versão do texto, servem de signo na narrativa e simbolizam a arte de Chanel. Elas são organizadas na dramaturgia num processo análogo – que denotam significados semelhantes, marcando, por exemplo, a passagem do tempo e o contexto histórico – à organização das telas de Tarsila na peça homônima. Esta semelhança

não é à toa, sobretudo se considerarmos que a segunda versão do texto, que inclui a modelo, foi escrita já em 2004, depois de Maria Adelaide ter escrito *Tarsila*:

A MODELO ENTRA COM O TAILLEUR E O CHAPÉU IGUAL AO DE JAQUELINE KENNEDY.

CHANEL: Existe alguma coisa mais simples e essencial que esse chapéu, madame? Não é encantador, não é perfeito?

MODELO: Sim, mademoiselle...

CHANEL: Então se perfumou?! Não se sente assim mais bonita, mais fêmea?

A MODELO SORRI.

CHANEL: Ninguém me deu nada, madame! E a quem me emprestou eu paguei tostão por tostão! Eu sim dei generosamente. Tempo, afeto, atenção, dinheiro! Por que me olha assim? Eu não sou apenas uma estilista! Sou uma artesã, uma operária que trabalha de segunda a sexta, como se tivesse que ganhar o pão de cada dia! Trabalho duro, trabalho com as mãos! Eu nunca desenhei um croqui, nunca fiz um desenho, nunca! E, afinal, o que é um croqui? Apenas um pedaço de papel; jamais será um corpo de mulher! Eu não trabalho com outra coisa que seja o manequim vivo! Construo o vestido com alfinetes no seu corpo, madame! E faço e refaço cada roupa cinco, dez, vinte, vinte e cinco vezes se for preciso! O corpo é o meu limite, jamais o contrariei! Cada vestido, cada tailleur, é esculpido por mim! Eu o vejo pronto, sua estrutura inteira, antes de ser costurado! Por isso sou diferente dos outros, por isso minhas roupas sempre vestem melhor!

(AMARAL: 2004b, 39)

Apesar de possuírem singularidades, em nível estrutural, elas, juntamente com *Chiquinha Gonzaga*, *Ó Abre Alas*, de 1983, representam, no conjunto da obra da dramaturga, um tipo comum de peças que, impulsionadas por encomendas, nascem também de exaustivos processos de pesquisa e se focam em personalidades históricas.

Chiquinha Gonzaga é uma peça que inaugura, em seus aspectos formais, muitos recursos utilizados por Maria Adelaide em suas peças posteriores, como *De Braços Abertos* e, principalmente, em *Tarsila*, como o uso do “foco” e da voz-off. No exemplo abaixo,

podemos perceber como a incorporação de linguagens de outras mídias, sobretudo audiovisuais como o cinema e a televisão, já estavam presentes nesta peça de 1983:

Foco em JUCA.

JUCA: E um dia mamãe me chamou e pediu que a levasse à casa da minha irmã...

Como se fosse câmera lenta. CHIQUINHA erguendo-se e avançando para a mãe. As duas se abraçam emocionadas. Música de ópera ao fundo: pode ser Wagner – Prelúdio da ópera de Tristão e Isolde. Foco morre no abraço e *corta* para DAMA e CAVALHEIRO.

DAMA: Já soube da grande novidade, Conselheiro? Reconciliaram-se definitivamente!

CAVALHEIRO: O exército e a marinha?

DAMA: Dona Rosa e Dona Chiquinha!

(AMARAL: 2000, 83, grifo nosso)

Sem dúvida, a experiência de Adelaide como jornalista foi decisiva para seu entusiasmo e para sua dedicação a estes trabalhos, como a própria autora afirma, no prefácio da publicação de *Mademoiselle Chanel*:

Esclareci que tinha sido mordida pelo vício da pesquisa na Abril Cultural, onde havia trabalhado por quase vinte anos. E era de tal maneira apaixonada pela investigação e descoberta, que mesmo a competente Vitalina me subsidiando – como de fato me subsidiou – eu não iria abrir mão de uma intensa e extensa pesquisa pessoal. (AMARAL: 2004b, 8)

Não é por acaso que os trabalhos teledramatúrgicos de Maria Adelaide, que datam de 2000, são minisséries de época, sendo que esta é, na maioria das vezes, representada através de personagens da História do Brasil. Isto se deve ao fato também de que as produções televisivas, deste período, sobretudo as minisséries, intentaram levar para as telas um retrato do país e sua construção como nação. (MERY: 2007, 9).

No entanto, esta recuperação da História e a tentativa de retratar o Brasil nas telas através de minisséries não é um fenômeno recente, ao contrário, é um fato que acompanha este formato televisivo específico desde sua ascensão, no início da década de 1980, período que marca a falência da TV Tupi e certo desinteresse da audiência pelas telenovelas. Diante

desse contexto, a minissérie passou a ser uma alternativa para o gênero, virando alvo de experimentações e esforços. Coincidiu também com os interesses do governo do General Figueiredo (1979-1985) em mostrar um Brasil em suas diferentes facetas, o que de certa forma direcionou a pretensão de um retrato do país nas telas, como observa Ana Maria Figueiredo:

Essa preocupação de que a produção cultural tenha características de Brasil e seja pensada a partir do nosso olhar, e não mais pelos olhos estrangeiros, percorre todos esses anos e, nos anos 80 – ainda aliada à ideologia da ditadura, que pretendia fazer a integração do país pela mídia – a questão da brasilidade volta à tona. Essa questão, tão ventilada pela literatura desde os clássicos do final do século, agora retorna numa nova dimensão e repercute na produção ficcional televisiva. (FIGUEIREDO: 2002, 45)

Neste período, portanto, sendo adaptações literárias ou não, as produções geralmente eram relacionadas a momentos históricos do país e/ou propunham olhares sob diversos “brasis”, como em *Lampião e Maria Bonita* (1982), *Avenida Paulista* (1982), *Padre Cícero* (1984), *Grande Sertão: Veredas* (1985), *O tempo e o Vento* (1985), *Anos Dourados* (1986), entre outras. (Idem, 46).

Embora a telenovela e a minissérie sejam gêneros comuns à narrativa seriada, algumas características as diferenciam. A segunda se difere da primeira pela extensão, sendo a figura do autor mais bem delimitada, inclusive com mais liberdade porque o público não interfere como costuma normalmente ocorrer numa novela. Com tempo para terminar, a minissérie entra no ar geralmente finalizada.

Voltando ao período do ponto de partida da carreira de Maria Adelaide Amaral nas minisséries, vemos novamente um emparelhamento de suas produções com narrativas históricas e biográficas. Primeiro, é importante lembrar que a passagem para os anos 2000 movimentou a imprensa brasileira, o mercado editorial, a produção acadêmica, artística e mais uma infinidade de setores da iniciativa privada e do governo federal para um resgate e uma revisitação, ainda que por vezes superficial e meramente eufórica, da História do país. O motivo, além da passagem do século, era a comemoração de 500 anos

do Brasil, com direito a uma enxurrada de homenagens e projetos cujo tema fosse o aniversário de descobrimento.

A Rede Globo de Televisão preparou-se para a festividade tanto direcionando sua programação para tal quanto promovendo mega-eventos, shows comemorativos e, por exemplo, a construção de dezenas de relógios no país inteiro que exibissem a contagem regressiva para a data. Maria Adelaide fazia parte do time que executaria este plano nas minisséries da emissora, como ela própria discorre:

No final de abril de 1999, depois de ter escrito os seis capítulos para o seriado *Mulher*, fui chamada por Daniel Filho, então diretor artístico da Rede Globo, para uma reunião no Projac. Eu fazia parte dos cinco autores que estavam na sala. Em 2000 se festejariam os 500 anos do Descobrimento do Brasil e, como parte da homenagem, a Rede Globo celebraria os cinco séculos de existência do país com uma produção diferente. (...) Imediatamente o Dias [Gomes] anunciou que a dele já estava escrita, era sobre Getúlio Vargas, ou seja, sobre o século XX. O Lauro [César Muniz], em seguida, disse que já tinha uma sinopse aprovada: faria Castro Alves, portanto o século XIX seria dele. Sérgio Marques lembrou seu antigo projeto de escrever sobre Chico Rei e mineração no século XVIII. Quando Ferreira Gullar manifestou o desejo de falar sobre as Invasões Holandesas, fiquei em pânico. Era o período histórico que eu queria abordar. (...) Daniel me disse: “Bom, sobrou o século XVI e o que é que você vai fazer?”. Eu disse: “São Paulo” – assim, sem muito pensar. Ele me perguntou o que seria São Paulo no século XVI, e respondi sem pensar: “A Muralha”. (DWEK: 2005, 221-222) ⁶³

Estréia, então *A Muralha* exatamente em 2000, sendo a primeira a inaugurar esta nova fase de minisséries históricas da emissora, dando o pontapé inicial em comemoração aos 500 anos do Descobrimento do Brasil. Baseada no romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz, e dirigida por Denise Saraceni, o enredo se desenvolve em 1600, em meio a histórias de bandeirantes, índios, catequizadores e outros atores de um Brasil

⁶³ É interessante notar neste depoimento que apenas a minissérie proposta por Adelaide foi ao ar na emissora.

Colonial.⁶⁴ Neste mesmo ano, em meados de abril, estreou na emissora *A Invenção do Brasil* e no segundo semestre, *Aquarela do Brasil*, dando continuidade à homenagem ao país.

Além disso, esta perspectiva histórica das minisséries passa a ser explorada também na publicação de livros pela Editora Globo. Segundo Sandra Reimão, depois de 2000, encontramos publicações, geradas por produções televisivas seriadas, ilustradas com fotos de seus personagens e cenários, que abordam um tema específico que foi pano de fundo em seu enredo. São exemplos disso: *A Década de 40 através da Minissérie Aquarela do Brasil; Revolução Farroupilha através da Minissérie A Casa das Sete Mulheres; São Paulo através da Minissérie Um Só Coração* e *Uma Saga Amazônica através da Minissérie Mad Maria*. Reimão ainda conclui que esta presença da História e do factual soa “como se tal informação de certa forma fosse dar um ar de utilidade, de aquisição de capital informacional, ao tempo gasto no ato de fruição deste tipo de narrativa”. (REIMÃO: 2004, 75).

Dentro desse direcionamento temático, portanto, Maria Adelaide estréia neste formato de ficção televisiva seriada, já que antes seus trabalhos para televisão se restringiram a novelas (em geral, em caráter colaborativo) e aos seis episódios no segundo ano do seriado *Mulher*, em 1999. E desde 2000, a autora vem se revelando uma das mais ativas neste tipo de produção. Para se ter uma idéia, até o ano de 2008, das dezessete minisséries produzidas pela Rede Globo no período, Maria Adelaide assina seis delas.⁶⁵

⁶⁴ *A Muralha* foi adaptada também no formato de novela, em 1954, por Ivani Ribeiro, para a TV Record. Além disso, esta versão é baseada em uma adaptação em radionovela do romance, feita pela mesma autora, para a Rádio Bandeirantes, ainda nos anos 1950.

⁶⁵ Minisséries realizadas no período de 2008 a 2000: *Capitu*, de Euclides Marinho, dir: Luiz Fernando Carvalho (2008); *Poeira em Alto Mar*, de Renato Aragão, dir: Marcos Figueiredo (2008); ***Queridos Amigos, de Maria Adelaide Amaral, dir: Denise Saraceni (2008)***; *A Pedra do Reino*, dir: Luiz Fernando Carvalho (2007); *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*, de Glória Perez, dir: Marcos Schechtman (2007); ***JK, de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, dir: Dênis Carvalho (2006)***; *Mad Maria*, de Benedito Ruy Barbosa, baseada no romance de Márcio Souza, dir: Ricardo Waddington (2005); *Hoje é Dia de Maria* (2005); ***Um Só Coração, de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, dir: Carlos Manga e Carlos Araújo (2004)***; ***A Casa das Sete Mulheres, de Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão, baseada no romance de Leticia Wierzchowski, dir: Jayme Monjardim (2003)***; *Pastores da Noite*, de Sérgio Machado, baseada na obra de Jorge Amado (2002); *O Quinto dos Infernos*, de Carlos Lombardi, dir: Wolf Maya (2002); *Presença de Anita*,

No ano seguinte à *Muralha*, Maria Adelaide escreveu o roteiro de *Os Maias*, de Eça de Queiroz, produção dirigida por Luiz Fernando Carvalho e, em 2003, estreou, em co-autoria com Walter Negrão, *A Casa das Sete Mulheres*, baseado no romance homônimo de Letícia Wierzchowski. Até aqui, portanto, Maria Adelaide Amaral tinha escrito apenas minisséries baseadas neste processo de adaptação de romances.

É interessante notar como, da mesma forma, muitas produções deste gênero foram construídas a partir de textos literários: desde as primeiras como *Anarquistas Graças a Deus* (de Walter George Durst, baseado no romance de Zélia Gattai, 1984) e *Meu Destino é Pecar* (de Euclýdies Marinho, do romance de Nelson Rodrigues, em 1984) até as mais recentes como *Mad Maria* (de Benedito Ruy Barbosa, do romance de Márcio Souza, 2005) e *A Pedra do Reino* (de Luiz Fernando Carvalho, do romance de Ariano Suassuna, 2007).

66

Sandra Reimão (2004, 29) acredita que, principalmente a partir de 1980, as minisséries, produtos de maior prestígio no conjunto da produção televisiva da ficção seriada, segundo a autora, são alvo de muitas adaptações de romances, porque estes poderiam fornecer não apenas personagens e enredos mais sólidos que os das telenovelas, mas por serem instrumentos de legitimação.

No entanto, em 2004, *Um Só Coração*, escrita em co-autoria com Alcides Nogueira, marca uma fase mais autoral da carreira de Maria Adelaide na televisão, pois não parte de nenhuma obra literária nem roteiro pré-estabelecido, pelo contrário, uma de suas peças lhe inspira o roteiro. Sendo assim, ao contrário das outras, que foram adaptadas do texto literário para o roteiro teledramatúrgico, a minissérie é escrita diretamente para a TV.

A idéia surge em 2003, quando a Rede Globo preparava-se para homenagear os 450 anos de São Paulo com uma minissérie. Interrogada sobre o que poderia ser feito nesse

de Manoel Carlos, baseada no romance de Mário Donato, dir: Ricardo Waddington (2001); ***Os Maias*, de Maria Adelaide Amaral, baseada na obra de Eça de Queiroz, dir: Luiz Fernando Carvalho (2001); *Aquarela do Brasil*, de Lauro César Muniz, dir: Jayme Monjardim (2000); *A Invenção do Brasil*, dir: Guel Arraes (2000); *A Muralha*, de Maria Adelaide Amaral, baseada no romance de Dinah Silveira de Queiroz, dir: Denise Saraceni (2000).**

⁶⁶ No Brasil, as minisséries já foram chamadas de telerromances, sem que fosse uma adaptação de uma obra literária. A expressão foi lançada pela TV Cultura que exibiu uma série de telerromances e também de telecontos. (PALLOTTINI: 1998, 28)

sentido, Maria Adelaide pensou que o Modernismo e os modernistas poderiam ser o foco desta produção. *Tarsila* tinha estreado um mês antes e, a partir da experiência da dramaturga em escrevê-la, seu contato com o universo modernista, aliado à receptividade do público, que já se manifestava na temporada paulista da peça, a autora propõe contar a História de São Paulo pelo viés da cultura. (DWEK: 2005, 253)

Assim, pela primeira vez em sua experiência com o gênero televisivo, uma peça de teatro inspirava a empreitada. *Tarsila* tem papel decisivo no nascimento de *Um Só Coração*, conforme conta Maria Adelaide Amaral:

É natural que após o profundo mergulho nesse universo, ao me ser solicitada uma minissérie para homenagear a cidade de São Paulo nos seus 450 anos, tivesse sugerido contar a história cultural da cidade por intermédio de personagens-chaves, entre os quais Tarsila, Oswald, Mário e Anita e muitos outros, alguns já citados na peça: Pagu, Belisário, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Paulo Prado e Olívia Guedes Penteadado, tia da protagonista de *Um Só Coração*, Yolanda Penteadado. (AMARAL: 2004a, 7-8)

Dentro de *Um Só Coração*, portanto, a peça assume outros contornos, ampliando seus limites narrativos e apresentando perspectivas temporais mais bem delineadas, através do suporte técnico que o gênero possibilita, embora se utilize mais da ficção audiovisual convencional do que propriamente incorpore à sua linguagem elementos teatrais.

A minissérie foi, ao lado de *A Casa das Sete Mulheres*, a de maior audiência na Rede Globo desde 2000, com uma média de 28 pontos no Ibope. Nestas duas obras, assim como em *JK*, de 2006, personagens da História do Brasil como, respectivamente, os intelectuais e artistas da Semana de Arte Moderna e outras personalidades do cenário cultural paulistano desde a década de 1920 até o início dos anos 1950; Anita e Giuseppe Garibaldi, além de Bento Gonçalves e demais participantes da Revolução Farroupilha, e o “presidente bossa-nova”, e todos os atores políticos que fizeram parte de sua trajetória foram levados às telas. Outras minisséries, seguindo a mesma perspectiva histórica, foram ao ar também na emissora como *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes* (2007), de Glória Perez, *Mad Maria* (2005), de Benedito Ruy Barbosa e *O Quinto dos Infernos* (2002), de Carlos Lombardi.

Esta associação entre a História e a produção de Maria Adelaide representa, nos anos 2000, um ponto de convergência dentro de sua obra, que irá repercutir, obviamente, nos caminhos de sua carreira e nas opções de seu teatro.

Lentes da micro-história

Em *Um Só Coração* a história de Tarsila, seus companheiros e o movimento modernista como um todo são apenas uma das narrativas paralelas e entrelaçadas a um conflito básico. Este é representado por Yolanda Penteadó, uma moça de uma rica família paulista de cafeicultores, que se apaixona por Martim Paes, rapaz pobre do Rio de Janeiro, mas é proibida de namorá-lo. O casal apaixonado permanecerá separado por toda a narrativa, salvo no capítulo final, quando o “desequilíbrio estrutural”, causado por este desencontro amoroso, se restabelece. Este tipo de construção, segundo Arlindo Machado, chama-se teleológico e é majoritário nas telenovelas brasileiras. (MACHADO: 2000, 84)

Dessa forma, Tarsila e os demais personagens que efetivamente existiram denotam, dentro da narrativa, uma realidade histórica que serve de pano de fundo para uma “macro-história”. O discurso histórico, no entanto, como observa Tesche, dá-se a partir de uma micro-história, onde os personagens revelavam o que havia de mais íntimo e, portanto, mais ficcional:

uma das convenções mais usadas nas minisséries históricas que é a de recontar o passado usando como elemento de sustentação uma biografia, uma micro-história que articula os demais percursos. A função dessa micro-história é prover a narrativa de uma linha de continuidade capaz de articular o sistema rizomático que lhe dá variedade e diversidade de situações. É nela que se constrói um caso de maior impacto dramático, que implica dificuldades, provação, reação social e ameaça. É o trânsito do protagonista que nos permite perceber o rumo que a história estava tomando, o que havia de típico ou incomum naqueles dias e que, por isso, seria digno de registro na memória coletiva. Através do artifício das micro-histórias, a minissérie revela estruturas e códigos sociais de um determinado lugar e época, fonte e forma de aliança ou conflito entre o tradicional e o novo. Diante do telespectador, descortinam-se hipóteses de como teriam se configurado alguns dos aspectos mais recônditos da

vida íntima das personagens, atualmente, um dos campos de maior interesse para a história social. (TESCHE: 2006, 2)

Neste tipo de minissérie, portanto, as personagens de ficção, ao contrário daquelas que de fato existiram, representam uma liberdade maior para o autor e é através delas que são sustentadas tramas tão extensas. Em entrevista sobre a minissérie *JK*, Maria Adelaide afirma que este tipo de personagem é responsável pela respiração dos roteiristas, pois proporcionam momentos de maior liberdade de criação, em que se pode dizer tudo através deles. Para se ter um exemplo, ela reitera que não existiu uma única palavra na boca do personagem Carlos Lacerda que ele não tivesse dito ou escrito.⁶⁷ Da mesma maneira, vemos em *Um Só Coração*, ou mesmo na peça, muitas falas de Mário de Andrade, por exemplo, “retiradas” de seus ensaios e sua literatura, assim como as de Oswald e outros personagens da minissérie.

Além disso, as personagens históricas que coexistem paralelamente às ficcionais têm suas vidas íntimas também recriadas e passam, da mesma maneira, por um processo de ficcionalização. Neste sentido, parece que há uma valorização maior do ambiente doméstico e íntimo do que o público e coletivo. Na minissérie, detectamos isso pela grande quantidade de “internas” contra pouquíssimas “externas” nos capítulos destinados a Tarsila. Na lista de cenários são mais frequentes o ateliê da pintora, freqüentado por artistas e amigos, sua casa e os salões onde Paulo Prado e o Senador Freitas Valle recebiam seus convidados. Além disso, os *closes* e o *zoom* – recursos técnicos que predominam na televisão de maneira geral e no caso das cenas centradas na personagem Tarsila – reforçam a exploração do universo íntimo e privado dos personagens. (FIGUEIREDO: 2003, 21).

A telenovela é constituída, segundo Campedelli (2001, 46), de um *multiplot*⁶⁸, ou seja, vários enredos ao mesmo tempo, sendo que um deles figura como principal, geralmente influenciado pela opinião da audiência; em *Tarsila* nota-se que o *plot*⁶⁹

⁶⁷ Depoimento colhido do Making-off do DVD da minissérie *JK*.

⁶⁸ A minissérie, pela sua extensão, geralmente não comporta uma quantidade de *plots* semelhante à telenovela. No entanto, minisséries mais recentes, com mais de 40 capítulos, como é o caso de *Um Só Coração*, se sustentam através deste *multiplot*, embora tenham um *plot* central bem definido e estável.

⁶⁹ “Nome técnico adotado pelos teóricos da dramaturgia televisiva para designar qualquer enredo.” (CAMPEDELLI: 2001, 45).

principal é exatamente o relacionamento afetivo de Tarsila e Oswald. Tanto na minissérie quanto na peça sobressaem os papéis sociais da vida de Tarsila como o de esposa de Oswald, o de amiga de Mário e Anita, o de mãe, o de filha, em detrimento de seu trabalho artístico, suas idéias e percepções sobre a arte, a pintura ou mesmo o ambiente “externo”, os costumes e a vida política, por exemplo. Tanto é que na peça, em muitos momentos, a artista vira uma mera coadjuvante do ex-marido, o escritor modernista, que do meio para o final ganha uma grande e esmagadora visibilidade.

Observa-se aqui, mais uma relação entre a dramaturgia de Adelaide e a estética teledramatúrgica, pois como descreve Tesche sobre as narrativas televisivas históricas, tanto na peça, como na minissérie, há também uma micro-história que sustenta a ação e gera o conflito, sendo ela o famoso relacionamento do casal modernista.

Este tipo de foco na afetividade e no ambiente doméstico é também herança de uma tradição melodramática que influencia tanto a dramaturgia quanto a teledramaturgia da autora:

Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo*, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do indivíduo na lida com os dramas que envolvem, quase sempre, laços de família. (XAVIER: 2003, 91, grifo do autor)

O melodrama surgiu no século XVIII, na França, e se desenvolveu especialmente no século XIX quando é muito influenciado pelo folhetim. Percebemos, já neste período, uma relação de influência e trânsito entre os dois gêneros:

A partir da segunda geração de melodramaturgos, os autores de peças eram também romancistas, sendo assim, os mesmos assuntos eram desenvolvidos no palco e nos folhetins. Geralmente, o romance precedia a criação cênica, mas o fenômeno inverso também se produzia algumas vezes. Essas trocas contínuas conduziam a produtivas colaborações entre os romancistas profissionais e os homens de teatro. Os fenômenos de empréstimos e estas passagens incessantes dos mesmos assuntos de um modo de expressão a outro, além de proporem interessantes questões

estéticas sobre as relações ente os gêneros, colocam em evidência a influência, desde o início do século XVIII e ao longo de todo o XIX, das técnicas e da imaginação romanesca em todas as formas de expressão teatral, pois o fenômeno não se restringia apenas ao melodrama, do qual Nodier dizia, entretanto, ser “uma extensão do romance”. (THOMASSEAU: 2005, 21)

Se na época tínhamos melodrama e folhetim, respectivamente literatura e teatro associados, hoje temos aspectos de ambos os gêneros presente tanto nos palcos quanto nas ficções televisivas, como também no cinema. Segundos Ismail Xavier, o melodrama especificamente

encontrou novas tonalidades vítreo-metálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de uma incorporação do novo na repetição. (...) Essa combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos, do teatro popular do século XIX, já orgulhoso de seus efeitos especiais, ao cinema que conhecemos. (XAVIER: 2003, 89)

No caso da peça para a minissérie, em termos adaptativos, o que percebemos é que os recursos que encontramos na primeira serão utilizados de formas distintas na segunda. No entanto, ao que parece, o roteiro básico da vida de Tarsila é o mesmo. Muitas fotos, especialmente das viagens e reuniões, viram cenas, bem como os acontecimentos que eram narrados no passado ganham encenação no presente da narrativa, como o casamento de Tarsila e Oswald, a exposição da pintora em Paris, entre outros. As cenas seguem, mais ou menos, a ordem do palco, sendo que algumas frases são deslocadas de sua cena de origem para outras, e o curso dos diálogos são modificados geralmente pela presença de mais personagens do que na representação cênica, incorporando, assim, novas vozes, por vezes reduzindo, outras estendendo o tempo dramático.

A narração em *Um Só Coração*, ao invés de *Tarsila*, ficará por conta de Maria Laura de Sousa Borba, narradora-personagem, filha de um barão do café que aparece ainda criança nos primeiros anos da minissérie. Assim como no teatro e também no cinema, a narração na minissérie não pressupõe um narrador, enquanto sujeito. A câmera pode

apropriadamente cumprir este papel, mas percebemos claramente que o discurso histórico nas duas obras de Adelaide está sempre vinculado a uma voz humana.⁷⁰ A narração aqui é uma forma de situar o espectador historicamente, explicando oralmente os acontecimentos da época, o que revela o grande didatismo presente também na forma que esta narração dá-se na peça, como vimos.

As imagens de outra natureza que não da câmera na minissérie são recriações computadorizadas da cidade de São Paulo – não mais estáticas, mas em movimento – que à medida que a época muda, essas imagens também o fazem. Elas geralmente são as mesmas nos capítulos de uma mesma época e recriam a mudança da cidade de São Paulo, sobretudo no que se refere à influência industrial e ao processo intenso de urbanização.

Embora no histórico da narrativa seriada, sobretudo nas telenovelas, haja pouca complexidade e sofisticação nas imagens, este tipo de tecnologia atesta que, nos últimos anos, os recursos gráficos computadorizados vêm contribuindo para a mudança desse paradigma. Mesmo assim, como percebemos, a televisão continua mais oral do que visual. Arlindo Machado defende que, como herdeira do rádio e, portanto, fundada primordialmente num discurso oral, a televisão fez da palavra sua matéria-prima principal, sendo por isso muito mais da oralidade do que qualquer outra coisa. (MACHADO: 2000, 71)

Não por acaso, percebe-se na peça uma valorização da linguagem oral maior do que da visual, já que as imagens em si não possuem complexidade, são meramente ilustrativas e nem chegam a serem usadas como vídeo. Esta relação é interessante porque se pegarmos uma lista das minisséries nos últimos anos, a maioria delas, assim como na maioria das produções teatrais, separa o roteirista do diretor. Portanto, os autores possivelmente não são responsáveis pela complexidade visual de suas narrativas, pois esta função é delegada ao diretor.⁷¹

Por outro lado, diretores como Luiz Fernando Carvalho vem produzindo, nos últimos anos, trabalhos plenamente autorais, em que assume roteiro e direção, como em

⁷⁰ Recurso utilizado também em *JK*, onde o próprio presidente faz a narração e em *A Casa das Sete Mulheres*, pela voz da personagem Manuela.

⁷¹ Sobre a autoria na televisão, ver NOGUEIRA, Lisandro. *O Autor na Televisão*. Goiânia: Ed. Da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

Hoje é Dia de Maria (2005) e *Pedra do Reino* (2007). Provavelmente daqui a alguns anos, isso será ainda mais comum. Um ponto interessante, levantado por Sandra Reimão, é a questão das minisséries se proporem mais cinematográficas do que televisivas. (REIMÃO: 2004, 29). Nos últimos anos, elas começam a se diferenciar da telenovela também pelo tipo de imagem, pois passam a serem rodadas em película e finalizadas com tecnologia digital de alta definição. Surgem minisséries, portanto, que viram filmes, como *O Auto da Compadecida* (1998) e a já citada *A Pedra do Reino* (2007), todos lançados pela Globo Filmes, que inclusive inicia suas atividades no ano de estréia da primeira.

No caso dos recursos de computação gráfica, nas minisséries históricas eles geralmente estão a serviço para recriar momentos históricos e cenários de época. Em *JK*, por exemplo, há cenários virtuais nas cenas da construção de Brasília. Em *Um Só Coração*, como na minissérie sobre o ex-presidente, fotos também são utilizadas e geralmente relacionadas a fatos históricos, em momentos como a Revolução Constitucionalista de 1932, o fim da Segunda Guerra Mundial comemorado na Praça da Sé, a inauguração do Museu de Arte Moderna (MAM), retratos de representantes políticos, como Getúlio Vargas, entre outras imagens.

A minissérie possibilita, portanto, a ampliação do universo particular de Tarsila, com um número enorme de personalidades históricas⁷², diluídos em outros tantos personagens ficcionais. A ligação entre eles é a linha temporal e o mesmo espaço narrativo, São Paulo. O tempo cronológico que se inicia na Semana de Arte Moderna, em 1922 e se encerra em 1954, no IV Centenário da cidade e na Segunda Bienal, é também o tempo em que se faz o encontro, o desencontro e a solução final de Yolanda e Martim, os protagonistas do conflito básico, que finalmente, anos depois, como previsto, terminam juntos e felizes.

Diferente da peça, que se encerra praticamente com a morte da pintora, num prenúncio de sua última imagem, numa cadeira de rodas para dar sua derradeira entrevista, dando o fim previsto a um enredo onde o mote central é a vida de alguém, a minissérie se encerra antes que a progressão da vida de Tarsila termine. Mesmo assim, pouquíssimas

⁷² Alguns deles: Assis Chateaubrian, Ciccillo Matarazzo, Santos Dumont, Paulo Prado, Guilherme de Almeida, entre outros.

cenas da peça, efetivamente apenas essa entrevista e a pintora na cadeira de rodas, não foram adaptadas para o gênero televisivo.

A história de Tarsila, dessa maneira, pode ser acompanhada não mais em algumas horas de espetáculo, mas ao longo dos 54 capítulos da minissérie. Além disso, é possível recriar toda sua rede afetiva e social, apenas mencionada e presente através de fotografias, tais como da sua filha Dulce, sua neta Beatriz, seus pais, Menotti Del Picchia, integrante do Grupo dos Cinco, Luís Martins, seu terceiro marido, Patrícia Galvão, a Pagu e uma série de personagens, além daqueles que já haviam feito parte da peça teatral.

Com mais personagens, portanto, é possível acompanhar minuciosamente acontecimentos importantes da vida de Tarsila que são contados na peça, mas não encenados. O caso de Oswald e Pagu, por exemplo, é construído detalhadamente, desde o encantamento de Patrícia Galvão por Tarsila, a consumação da paixão do casal de amantes e o término da união que Mário de Andrade apelidou de *Tarsivaldo*. Pagu, que na peça se faz presente em *voz-off*, através de um trecho em que é entrevistada por Raul Bopp, ganha vida própria na narrativa, libertando-se dos limites do triângulo amoroso.

Além disso, percebemos como a ação da peça fica ancorada nos três outros personagens (Oswald, Mário e Anita), de modo que as cenas se restringem aos momentos da pintora vividos e divididos com o grupo modernista. Outros fatos de sua vida, inclusive outros relacionamentos afetivos, a exemplo do caso com Luís Martins, não são contemplados, ao contrário da ficção seriada, que pela extensão, possibilita a ampliação deste universo com a reconstituição de novas cenas além daquela já mencionada inserção de novos atores.

No exemplo seguinte, é possível notar a interessante adaptação de uma cena do palco para a ficção televisiva seriada:

Peça
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 à dona Tarsila essa maravilha contemporânea?

TARSILA RI. SOBE A 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.

TARSILA EM *OFF*– Éramos um grupo tão alegre, tão despreocupado... à nossa passagem ficavam todos atônitos com a extravagância do automóvel e dos passageiros...

(AMARAL: 2004, 18-19)

Minissérie



Plano 1



Plano 2



Plano 3

Close na tela “Grupo dos Cinco”, de Anita Malfatti. Câmera abre reconstituindo a mesma cena no ateliê de Tarsila. Oswald e Menotti deitados no chão, Anita no sofá, Mário e Tarsila ao piano.



Plano 4



Plano 5



Plano 6

OSWALD LEVANTA-SE E ENCOSTA NO SOFÁ:

Apesar da péssima opinião dos amigos e dos inimigos eu gostaria que você considerasse algumas

vantagens de um compromisso entre nós. Primeiro, as afinidades eletivas...



Plano 7



Plano 8



Plano 9

MENOTTI (corta): Que falta de cerimônia é essa, Oswaldo? Você acabou de conhecer a Dona Tarsila.

OSWALD: Mas é como se eu tivesse conhecido sempre a Tarsila. O que eu estava falando mesmo? Das afinidades eletivas.

(TARSILA OLHA PARA OSWALD. MÁRIO CONTINUA A TOCAR)

Você é uma latifundiária rural, eu sou um latifundiário urbano. Somos ambos riquíssimos, inteligentíssimos, elegantíssimos/



Plano 10



Plano 12



Plano 13

TARSILA (corta – rindo): E modestíssimos!

CÂMERA ACOMPANHA TARSILA, QUE SE SENTA PERTO DE OSWALD. OS DOIS RIEM.



Plano 14



Plano 15



Plano 16

MÁRIO: E ainda tem uma Cadillac verde.

TARSILA: (Para Oswald) Você tem uma Cadillac verde?



Plano 17



Plano 18



Plano 19

OSWALD: Só comprei porque tinha cinzeiro.

TARSILA E OSWALD RIEM.

MÁRIO: Por que não mostramos à Tarsila essa maravilha contemporânea?



Plano 20



Plano 21



Plano 22

OSWALD: Boa, Mário.

OS PERSONAGENS SE LEVANTAM E SE DIRIGEM À PORTA.

EXT. RUA.

TODOS RIEM E MÁRIO DECLAMA, EM PÉ:

Cadillac mansa e glauca da ilusão / Passa o Oswald de Andrade / mariscando gênios entre a multidão.

MARCO ANTÔNIO CRUZA O CADILLAC E A CENA TERMINA APENAS COM ELE NA RUA.

Podemos perceber nestes planos da minissérie alguns elementos que já discutimos: o aproveitamento dos diálogos da peça e, ao mesmo tempo, algumas adaptações, cortes e enxertos, o caso da inclusão de uma fala de Menotti (Plano 7) que não esteve no palco, e com sua presença é possível recriar o “Grupo dos Cinco”. Outro ponto interessante de se observar é que os planos são geralmente fixos, isto é, a câmera se atém geralmente à personagem que está falando e se movimenta a reboque deste diálogo. Notamos, com isso, que a câmera aqui também está atrelada ao texto.

O nascimento da cena a partir de uma tela também se assemelha ao procedimento usado na peça de projeções de imagens, visto em diversos exemplos anteriormente. É importante frisar que ao longo da minissérie é também muito comum que telas – a exemplo dos Planos 1 e 2, com a tela *Grupo dos cinco*, de Anita Malfatti – como, por exemplo, *O Homem Amarelo*, *Abaporu* e *Operários*, entre outras, integrem os planos de forma que a pintura torne-se também signo dentro da narrativa, assim como a declamação literária, como a de Mário no Plano 21.

Se na peça temos a *voz-off* de Mário, na tela da TV a cena ganha movimento e, com uma externa, é possível recriar os momentos pretendidos pelas fotos. E a alegria e despreocupação, de que comenta Tarsila em *voz-off*, na peça, é representada por um personagem da ficção, Marco Antônio, que bêbado, surpreende-se com o grupo e, sem que sejam ditas palavras, a imagem conota a narração de Tarsila de que “à nossa passagem ficavam todos atônitos com a extravagância do automóvel e dos passageiros...”.

Enquanto na representação cênica as fotos deixavam rastros de realidade, pela própria incompatibilidade entre a imagem das figuras reais e o semblante das personagens do palco, coexistindo numa mesma narrativa, a minissérie é capaz de ficcionalizá-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. Além disso, a recriação de personagens comuns, que representam a História, mas não são frutos desta e sim da ficção, revelam que,

como o propósito principal da teledramaturgia é entreter, o objeto de seu interesse não é o registro documental dos eventos, mas a recriação genérica do agir e padecer humanos. Ela aproxima-se do documental no detalhe de que o mundo exibido nela é sempre um mundo temporal. No entanto, afasta-se dele quando assume a idéia de que o tempo torna-se tempo humano quando articulado de modo narrativo. Para humanização do tempo é preciso preencher as lacunas dos registros da História. (TESCHE: 2006, 7)

Nesse sentido, do ponto de vista da reprodução da realidade através de um maquinário imagético, o palco é limitado, já que a teledramaturgia tem como característica básica o envolvimento do telespectador através da exploração da imagem do ator, sendo aquele envolvido por uma sensação de intimidade que não é possível nem na tela do cinema nem no teatro. (MCLUHAN: 1964, 359). Assim, peça e minissérie se diferenciam, essencialmente, pelos limites de reprodução do real.

De volta ao palco

Devido ao grande sucesso, a minissérie rendeu uma nova temporada de *Tarsila*, em 2004, levada aos palcos novamente por iniciativa de Eliane Giardini, atriz que interpretou a pintora nas telas. No elenco, com exceção do papel de Anita, feito por Beth Goffman na televisão, os personagens Oswald⁷³ e Mário foram interpretados pelos mesmos atores da minissérie, sob a mesma direção de Sérgio Ferrara, como na primeira encenação. Certamente a repercussão da narrativa seriada e a possibilidade de o público rever nos palcos os conhecidos personagens da televisão, impulsionaram a empreitada e, também,



⁷³ José Rubens Cháchá, que interpretou Oswald de Andrade, participou tanto da primeira quanto da segunda temporada e também da minissérie.

facilitaram a arrecadação de recursos para montagem, tendo em vista que, sob a perspectiva de mercado da produção teatral brasileira, as instituições de patrocínio e grande parte do público de teatro se interessam pelo que migra da TV.

Notamos, portanto, que o teatro e a televisão na obra de Maria Adelaide Amaral influenciam-se, inclusive no que diz respeito às possibilidades de montagem e no subsídio das produções de suas peças. Além disso, o teatro da autora é visivelmente influenciado por procedimentos das mídias de massa, principalmente da TV e

a desintegração da estrutura rígida da “peça bem feita”, a facilidade com que hoje em dia técnicas cinemáticas são aceitas pelas platéias do teatro vivo (com cenas curtíssimas entremando-se à maneira do corte rápido) são, todas elas, claras indicações da influência dos novos veículos de massa sobre o gênero dramático mais antigo. (ESSLIN: 1979, 91)

Conclusão

Ponto de partida e caminhos cruzados

A primeira peça escrita por Maria Adelaide Amaral, *A Resistência*, em 1975, nasceu sem nenhuma intenção de ser teatro, literatura ou qualquer outra coisa que se pudesse definir, pois, como a autora conta, ela apenas sentara na máquina de escrever no intuito de traduzir o intenso clima de demissão em massa que havia tomado a redação onde trabalhava. Podia ser uma carta ou um diário, mas Adelaide começou dando nome aos personagens e escrevendo diálogos. Depois de pronta, ainda com alguma incerteza e somente após a leitura e a opinião de Sábato Magaldi, considerou o resultado do que havia escrito como uma peça de teatro.

Este descobrimento da autora como dramaturga é sintomático: sem saber exatamente em que formato materializar, na escrita, “o laboratório de comportamento” que havia se transformado seu ambiente de trabalho, a autora opta por representar, através da interlocução, as cenas que vinha assistindo recentemente. (DWEK: 2005, 71)

Maria Adelaide poderia ter transformado *A Resistência* em um roteiro de cinema ou um capítulo, na época, dos famosos casos especiais da TV brasileira ou no início de um

romance, como fez em *Aos Meus Amigos*, de 1992, por exemplo, nos sucessivos diálogos trocados pelos amigos ao telefone. O fato de ter surgido uma peça, porém, é a confirmação de que sua origem e sua base estão no teatro. Sua habilidade, portanto, em percorrer cruzamentos tão diversos entre romances, peças e minisséries, deve-se à dramaturgia, pois foi nela que Maria Adelaide Amaral descobriu e criou sua própria caligrafia.

E, mesmo assim, apesar de se considerar uma autora essencialmente de teatro, a sua dramaturgia vale-se de elementos de outros gêneros, como o romance e a narrativa audiovisual, por exemplo, para se construir e é perceptível a maneira como essas novas experiências vão ampliando suas incursões pelo teatro, tornando-o mais diverso, híbrido e contemporâneo, conforme verificamos nos quase vinte anos que separam *De Braços Abertos* (1984) de *Tarsila* (2003).

Nesse sentido, entendemos que a intermedialidade e a permanente influência das mídias na vida (e na escrita) contemporânea são realidades para uma escritora como Maria Adelaide Amaral, especialmente quando flagramos momentos em que sua dramaturgia, seja na literatura, seja na televisão, encontra-se num caminho de ida e volta. Suas produções, portanto, sobretudo aquelas analisadas nesta dissertação, estão também em trânsito, na medida em que se formam neste fluxo, nesta troca de procedimentos e estéticas, nestas histórias que se movimentam entre páginas, cenas e telas.

Os monólogos de *De Braços Abertos*, por exemplo, quando revelam intervenções de natureza narrativa, muitas vezes criam atmosferas confessionais onde encontramos, em foco, Sérgio, como um narrador em seu monólogo interior, nascido de um romance, *Luísa*, mas, neste momento, aportado num palco. Ou ainda quando a dramaturgia de *Tarsila* denuncia uma verdadeira colagem de textos, onde a estimulação imagética, bem como as falas e as cenas fragmentadas não deixam dúvidas sobre as apropriações da cultura do audiovisual, principalmente no que se refere a suas técnicas, a exemplo de quando temos um foco de luz à maneira de um *close*, um *blackout* à de um corte, mesmo antes de ter sido adaptada para a minissérie *Um Só Coração*. Nesses momentos a obra de Maria Adelaide Amaral se faz intermediática.

Além disso, é interessante notar como a dramaturga não se detém em somente escrever os diálogos e propor cenários. Mais do que isso, como uma autora centralizadora, Maria Adelaide, em grande medida, propõe, no detalhamento das rubricas, a disposição das

cenar e faz de seu texto não apenas um condutor, mas um eixo fixo, através do qual pretende direcionar as marcações, impor elementos cênicos, exigir determinada sonoplastia e até sugerir efeitos de luz para uma possível montagem.

A maneira precisa e pormenorizada, por exemplo, com que a dramaturga faz essas indicações de iluminação, como nos focos de Sérgio e Luísa, e nos modernistas de *Tarsila*, oscilando entre *intrasubjetivo* e *intersubjetivo*, lírico e épico, atestam seu domínio de congregar efeitos cênicos a serviço de seu texto dramático. Por tudo isso, Maria Adelaide, sem dúvida, de alguma forma, pretende-se encenadora.

Trajetória revisitada

No presente trabalho, refletimos sobre o teatro de Maria Adelaide Amaral considerando as conexões de suas produções como romancista e roteirista de televisão. Procuramos, primeiramente, inseri-la dentro da pesquisa sobre a Dramaturgia Brasileira Contemporânea, do Grupo de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral (GDCT), da Universidade de Brasília, coordenado pelo Prof. Dr. André Luis Gomes, que originalmente me levou até a obra da dramaturga e motivou o meu interesse pela autoria feminina no teatro.

Levando em conta o contexto do teatro brasileiro em que a autora surgiu, revisitamos os autores da chamada “nova dramaturgia”, responsáveis pelos novos rumos inaugurados na dramaturgia do país em 1969, dentre os quais integram José Vicente, Antônio Bivar e, sobretudo, as dramaturgas Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, consideradas as primeiras autoras a serem reconhecidas pelo público e pela crítica especializada como tal.

Como espectadora desta geração, pudemos perceber em que medida Maria Adelaide Amaral se aproximou destes autores, sobretudo no que se refere à centralidade no indivíduo em *De Braços Abertos*, de 1984 – e não mais no coletivo, como é o caso da tradição instaurada pelo Teatro de Arena no nosso teatro – peça, que juntamente com *Chiquinha Gonzaga, Ó Abre Alas* (1983), marca não apenas seu interesse por um universo mais intimista e confessional, mas desloca também seu foco para as personagens femininas que a partir de então terão um significativo destaque em sua dramaturgia, como não tiveram

anteriormente nas suas primeiras peças *Bodas de Papel* (1978), *A Resistência* (1979) e *Ossos d'Ofício* (1981).

Além disso, a análise de *De Braços Abertos* foi decisiva para compreendermos o processo de surgimento de seu primeiro romance, *Luísa, quase uma história de amor*, publicado em 1986, uma vez que esta obra, ainda inacabada, foi quem deu origem à peça, da qual o sucesso e a repercussão levaram a autora a terminá-lo. Este descobrimento como romancista deu origem a mais três romances nas décadas posteriores: *Aos Meus Amigos* (1992), *O Bruxo* (2000) e *Estrela Nua* (2003).

Num espaço de tempo de quase vinte anos desde a estréia de *De Braços Abertos*, aportamos num novo momento da carreira de Maria Adelaide Amaral que nos apontou a maneira como a teledramaturgia, ofício iniciado por ela na década de 1990, influenciou seu teatro posterior. Trazer a ficção televisiva foi abrir espaço para se pensar como uma parte significativa da dramaturgia brasileira contemporânea absorve seus temas e estruturas para dentro das salas de teatro, inclusive pela quantidade de autores, especialmente a partir da década de 1980, que transitam entre teatro e TV, como Dias Gomes, Lauro César Muniz, Alcione Araújo, Mário Prata, Domingos de Oliveira, Manoel Carlos e mais recentemente Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa.

Além disso, através da análise de *Tarsila*, peça de 2003, que marca o início de da produção de Maria Adelaide Amaral nos anos 2000, acompanhamos a concretização da mudança de um paradigma de um teatro essencialmente dialógico – modificado e incitado por procedimentos de mídias audiovisuais – paradigma este que já dava sinais de instabilidade desde a peça de 1984, analisada anteriormente.

Tarsila configura-se também como um divisor de águas no que diz respeito a um deslocamento temático em sua obra, anteriormente marcada majoritariamente por dramas familiares e afetivos – como em *Querida Mamãe* (1994), *Para Tão Longo Amor* (1994), *Intensa Magia* (1995) e *Para Sempre* (1997) – para peças de caráter biográfico, experiência que a autora tivera na década de 1980 com *Chiquinha Gonzaga*, que se repetiu apenas recentemente, não somente nos palcos, com *Mademoiselle Chanel* de 2004, mas

principalmente nas telas de TV com em *A Casa das Sete Mulheres* (2002), *Um Só Coração* (2004) e *JK* (2006).⁷⁴

Concebidas através de exaustivos processos de pesquisa, familiares à dramaturga pelo seu trabalho como jornalista, sobretudo nos vinte anos dedicados à Editora Abril, neste período, temos sua criação artística resumida, em linhas gerais, a ficcionalizar o factual. Somado a isso, a necessidade em remontar épocas históricas levou-a para outros tempos e espaços, nunca antes presentes em suas peças e romances, como nas adaptações para a televisão das obras literárias *A Muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, em 2000 e *Os Maias*, de Eça de Queirós, em 2001.

Desviando-se desta tendência, em 2006, depois do sucesso das ex-vedetes Mary Montillo e Guida Guevara, na novela *Belíssima*, de Sílvio de Abreu, Adelaide escreve especialmente para a dupla de atrizes a peça *Amigas para Sempre*, que é uma espécie de uma seqüência de *Inseparáveis*, drama protagonizado por Irene Ravache e Jussara Freire, em 1997.

Em 2008, Maria Adelaide Amaral caminha para fechar a década com uma produção emblemática, atestando o trânsito de autorias que discutimos no decorrer desta dissertação. Neste ano, estréia na Rede Globo a minissérie *Queridos Amigos*, inspirada por seu romance *Aos Meus Amigos*. Este é seu primeiro trabalho exclusivamente autoral na televisão, na medida em que não tem nenhuma biografia como ponto de partida nem uma obra de outro autor como fonte adaptativa.

A obra literária que inspira a minissérie parte do reencontro de um grupo de catorze amigos, reunidos depois de muitos anos em decorrência do enterro de Léo, protagonista, como Luísa, ausente e recriado na alteridade. À medida que relembrem histórias de uma amizade comum, os personagens especulam sobre o suicídio do amigo, trazendo-o para a narrativa nos diálogos entre si e nos *flashbacks* das cenas que viveram juntos.

A iniciativa de levá-la às telas surgiu de uma sugestão de Dan Stulbach, que lhe disse que já havia uma minissérie pronta em *Aos Meus Amigos*. Da mesma forma que a autora, em resposta a Cecil Thiré sobre o fato de seu romance em andamento poder render

⁷⁴ A autora revelou na entrevista (ANEXO I) concedida a mim em março de 2009, que escreveu, em 2008, uma peça sobre Dercy Gonçalves, baseada em sua biografia *Dercy, de Cabo a Rabo*, escrita pela dramaturga e publicada pela Editora Globo em 1994.

uma peça de teatro, Maria Adelaide julgou que seu segundo romance poderia render um filme, mas nunca lhe ocorrera que poderia transformá-lo em ficção televisiva até o comentário do ator, que desencadeou o projeto.

A observação de Stulbach, que interpretou o protagonista de *Queridos Amigos*, foi, sem dúvida, perspicaz. Formado basicamente por discurso direto, o texto de *Aos Meus Amigos*, como em nenhum outro romance de Adelaide, nem mesmo em *Luísa*, assinala uma encenação, já organizada na forma de diálogos. Tendo, no entanto, uma extensão que o palco não sustentaria, senão com muitos cortes e reduções, as telas, ao contrário, sejam elas de cinema, possibilidade considerada pela autora primeiramente, mas, sobretudo, de TV, não apenas comportariam, como dariam margem para que os personagens outrora nas páginas pudessem expandir-se e ganhar novos conflitos e características.

Além disso, em *Queridos Amigos* identificamos ecos de temas, cenários e principalmente personagens da obra de Maria Adelaide Amaral. Reconhecemos, por exemplo, nos jornalistas Tito, Ivan, Pedro e na secretária Nancy da redação de uma revista masculina, Léo, Marcos, Roberto e a secretária Goretti da redação de *A Resistência*; em Lena e Ivan, Sérgio e Luísa, casal de *De Braços Abertos*; em Beny, Raul, um dos narradores de *Luisa*; em Alberto, pai da personagem Lena, Alberto, pai da família de *Intensa Magia* e em Lúcia e Pedro, Ana e Bruno de *O Bruxo*.

E por fim, em fevereiro de 2009, poucos meses antes da defesa desta dissertação, concluímos este trabalho com a perspectiva de “cenas dos próximos capítulos”, uma vez que a autora anuncia a experiência com uma nova mídia: o cinema. A dramaturga será a roteirista responsável pelo filme sobre jovens do Instituto Baccarelli – projeto social⁷⁵ localizado na favela paulista de Heliópolis – baseado na peça *Acorda Brasil*, de Antônio Ermírio de Moraes, levada aos palcos em 2006, que tem como tema a criação da Sinfônica Heliópolis e os jovens da comunidade que se beneficiaram dela. O longa-metragem será dirigido por Sérgio Machado, o mesmo diretor do filme *Cidade Baixa* (2005), e mesmo sem previsão de estréia, certamente será uma obra crucial para refletir sobre os futuros caminhos da carreira da dramaturga.

⁷⁵ Projeto criado em 1996, pelo maestro Silvio Baccarelli, com a intenção de formar musicalmente crianças e jovens de baixa renda, distribuídos entre as então criadas Sinfônica de Heliópolis, Orquestra do Amanhã e Coral da Gente.

Bibliografia

Obras de Maria Adelaide Amaral

AMARAL, Maria Adelaide. *Intensa Magia*. São Paulo: Caliban Editorial, 1996.

_____. *Coração Solitário*. São Paulo: Global, 1997.

_____. *Querida Mamãe*. São Paulo: Brasiliense, 1998

_____. *Ó Abre Alas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Luísa (quase uma história de amor)*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *O Bruxo*. São Paulo: Globo, 2003a.

_____. *Estrela Nua: Amor e Sedução*. Rio de Janeiro: Record, 2003b.

_____. *Tarsila*. São Paulo: Globo, 2004a.

_____. *Mademoiselle Chanel*. São Paulo: Globo, 2004b.

_____. *Melhor teatro: Maria Adelaide Amaral*. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Aos Meus Amigos*. São Paulo: Globo, 2008.

Sobre a autora

ABREU, Caio Fernando. “Anotações para descompreender Luísa: quase uma apresentação”. In AMARAL, Maria Adelaide. *Luísa (quase uma história de amor)*. São Paulo: Globo, 2001.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira. *Margem e Centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UNIRio: CAPES-RJ, 2006.

DWEK, Tuna. *Maria Adelaide Amaral: a emoção libertária*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

MAGALDI, Sábato. “Maria Adelaide Amaral”. In: *Depois do espetáculo*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Demais peças teatrais

ASSUMPCÃO, Leilah. *Lua Nua*. São Paulo: Scipione, 1990.

_____. *Da fala ao Grito - Fala Baixo Senão Eu Grito. Jorginho, o machão. Roda Cor de Roda*. São Paulo: Símbolo, 1977.

- BIVAR, Antonio. *As três primeiras peças*. Londrina: Azougue/Atrito, 2002.
- CÂMARA, Isabel. *As moças: o beijo final*. Revista de Teatro da SBAT, n. 395 set.-out., 1973.
- CARVALHO, Mara. *Vida Privada*. In: Coleção teatro brasileiro, volume 3. Belo Horizonte: Handam, 1998
- CARDOSO, Pedro. *Os ignorantes*. Rio de Janeiro: 4004 Edições, 2005.
- CASTRO, Consuelo. *Urgência e Ruptura*. Perspectiva, 1989.
- _____. *Only You*. São Paulo: Veredas, 2001.
- CHAGAS, Paula. *Paula Chagas*. São Paulo: Cia dos dramaturgos, 2004.
- FREDERICO, Márcia. *O médico camponês ou A princesa engasgada*. In: Coleção teatro brasileiro, volume 3. Belo Horizonte: Handam, 1998.
- GÓES, Marta. *Um porto para Elizabeth Bishop*. São Paulo: Terceiro nome, 2001.
- _____. *Mulheres virando o jogo*. Editora Terceiro Nome, 2008.
- GUIMARÃES, Ingrid. PERISSE, Heloísa. *Os melhores momentos de cócegas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- HILST, Hilda. *Teatro Reunido – volume I*. São Paulo: Ed. Nankin, 2000.
- _____. “A empresa” em Teatro completo. São Paulo: Globo, 2008.
- LEONEL, Vange. *As Sereias da Rive Gauche*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- MARTINI, Jandira. *A vida é uma ópera*. In: Coleção teatro brasileiro, volume 1. Belo Horizonte: Handam, 2002.
- MUTARELLI, Cristina. *Pai*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.
- NISKIER, Clarice et al. *Confissões das mulheres de trinta*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- PETTA, Rosângela. *A mulher com ele*. In: Coleção Teatro Brasileiro, volume 6. Belo Horizonte: Handam, 2005.
- ROXO, Ana. *[Ainda Sem título]*. In: Coleção Cia dos Dramaturgos, volume I. São Paulo: Cia dos dramaturgos, 2006.
- STEEN, Edla Van. *Bolo de nozes*. In: Coleção teatro brasileiro, volume 2. Belo Horizonte: Handam, 2002.
- _____. *O último encontro*. São Paulo: Scipione, 1991.
- PALLOTTINI, Renata. *Teatro Completo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Teoria e estudos teatrais

- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. 1.ed. Rio de Janeiro: Quartet / UNI-Rio. Brasília: PRODOC/CAPES, 2005.
- AQUINO, Ricardo Bigi de. “Redefinindo paradigmas e expectativas: a dramaturgia na era da cultura oral e visual”. In: *Reflexões sobre a cena*. Sheila Diab Maluf, Ricardo Bigi de Aquino (org.) – Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. (Trad.: Baby Abrão). São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ARRABAL, José. LIMA, Mariângela Alves. PACHECO, Tânia. *Aos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.
- AUDIO, Roberto. FERNANDES, Sílvia (org.) *BR-3*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 2006.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- _____. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Teatro: a Cena Dividida*. Porto Alegre: LP&M, 1983.
- BRECHT: Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugalia, [19 --].
- COSTA, José da. “Teatro Contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva.” In: *Revista Sala Preta*, nº 3, ano 2003, ECA_USP, São Paulo, pg 53-65.
- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- GOMES, André Luis. “Dramaturgia Contemporânea: do palco ao livro”. In: *Olhares sobre textos e encenações*. Sheila Diab Maluf, Ricardo Bigi de Aquino (org.) – Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2007.
- HELBO, André. *Semiologia da representação*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- LEHMANN, Hans-Thyges. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. “Teatro Pós-Dramático e Teatro Político” In: *Revista Sala Preta*, nº 3, ano 2003, ECA-USP, São Paulo, pg 9-19.
- LEITE, Luiza Barreto. *A Mulher no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Espetáculo, 1965.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.
- _____. *Depois do espetáculo*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MARTINEZ CORREA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas*.

(1958 – 1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. *Reflexões sobre o teatro brasileiro*. Fernando Peixoto (ORG.) Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. “Virtualidades do espetáculo no texto teatral”. In: LEITE, Eudes Fernandes. FERNANDES, Frederico. (org.) *Oralidade e literatura 3: outras veredas da voz*. Londrina: EDUEL, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro* (Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira). São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELEGRINI, Sandra C.A. “A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros – um destaque à produção de Leilah Assunção”. *Revista Estudos Históricos*, n. 28. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem na Ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RAUEN, Margarida Gandara. Denise Stoklos: o azul, os fantasmas e a contestação. In: *Olhares sobre textos e encenações*. Sheila Diab Maluf, Ricardo Bigi de Aquino (org.) – Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2007.

RODRIGUES, Marise. A presença de Maria Jacintha na dramaturgia brasileira contemporânea. In: *Olhares sobre textos e encenações*. Sheila Diab Maluf, Ricardo Bigi de Aquino (org.) – Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fonte, 1995.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1996.

_____. *Entre/linhas e máscaras – A formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, 2001.

SOUZA, Maria Cristina. *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil*. Rio de Janeiro: Bacantes, 2001.

STANISLAVSKI, Konstantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Teoria do drama burguês. [século XVIII]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. São Paulo: LP&M, 1987.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: a dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Demais referências teóricas

AMARAL, Aracy. (org.) *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *Tarsila: sua obra, seu tempo*. São Paulo: EDUSP/Ed. 34, 2003.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – disjunções – transmutações da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

BRANDÃO, Cristina. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: O Teleteatro e suas Múltiplas Faces*. Rio de Janeiro, Editora UFJF / OP.COM, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. 2. ed. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *Teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Scipione, 1995. (Coleção Margens do Texto).

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CLÜVER, Claus. “Estudos interartes – conceitos, termos, objetivos”. *Literatura e*

- Sociedade 2*. São Paulo: USP/FFLCH, 1997.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26, Brasília, julho/dezembro de 2005, pp. 13-71.
- _____. “Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.” *Revista de Crítica Latinoamericana*, nº 51. Lima-Hanover, 2000, pp. 83-98.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- FARIA, Maria Cristina Brandão. “Teatro e televisão”. In: *CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO*, 26, Belo Horizonte, 2003. Anais eletrônicos: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/5031/1/NP14FARIA.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2007.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2001.
- FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. *Re-pensando a teoria – uma crítica da teoria literária contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 1994.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Senac São Paulo, 1997.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “A mídia literatura”. In: *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- JOST, François. “Das virtudes heurísticas da intermedialidade” Trad. De Ciro Inácio Marcondes e Adalberto Müller Jr. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Nº. 22, ano 15, Brasília, 2006, p. 33-41.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1964
- MERY, Fernando C. “Miniséries: configurando su proprio campo.”. Colóquio Chileno-brasileño de Teleseries. Chile: web, 2007.
- MÜLLER, Adalberto. “Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade”. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima e ARAÚJO Luciana Corrêa. (ORGS.). *Estudos de cinema – Socine*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2007.
- _____. “Novos paradigmas para a pesquisa em literatura: estudos de mídia e tradução.” *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Nº. 21, ano 15, Brasília, 2006, p. 23-30.
- NOGUEIRA: Lisandro. *O autor na Televisão*. Goiânia: Ed. Da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar – Mercado das Letras, 1996.
- RAGUÉ, María José. *Teoria y crítica del teatro feminista*. In: Conjunto, n. 108. Enero – marzo 1998. La Habana, Cuba.
- REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- SALOMÃO, Waly. *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- SCHMIDT, Rita T. “Recortes de uma história – a construção de um fazer/saber”. In: *Literatura e Feminismo*. (org. Christina Ramalho).
- _____. “Cânone e contra-cânone: nem aquele que é o mesmo e nem este que é Outro”. In: *O Discurso Crítico na América Latina*. (org. Rita T. Schmidt e Tânia Carvalhal).

- SOUZA, Maria Carmem Jacob de (org). Borelli, Silva Helena Simões. Coco, Pina. Barreto, Rodrigo. *Analisando Telenovelas*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- TESCHE, Adayr M. “Midiatização da História nas minisséries da Globo”. *UNIrevista*. Vol. 1, Nº. 3. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2006.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Anexos

Anexo I – Entrevista com Maria Adelaide Amaral¹

Por Laura Castro

Laura Castro: Como você avalia a publicação do texto teatral para o reconhecimento e a perpetuação dos nossos autores de teatro? Você acredita que o teatro deve também ser lido e é importante a iniciativa das editoras para que nossos dramaturgos sejam também publicados?

Maria Adelaide Amaral: Considerando a fugacidade da representação teatral, o texto publicado é a única forma de registro de uma obra ou do conjunto de obras de um autor. É também o único acesso a elas por parte das pessoas que vivem fora do eixo Rio - São Paulo e das grandes capitais, visitadas periodicamente pelas companhias de teatro.

LC: Como você vê o papel do dramaturgo num teatro contemporâneo tão diverso, em que a figura do autor se soma aos de outros criadores do espetáculo, como o diretor?

MMA: Existem dramaturgos com um tipo de caligrafia que é um presente para o diretor-criador. Arrabal e Nelson Rodrigues, por exemplo. Existem outros em que o texto não comporta senão grandes atores que o interpretem e um diretor que o sirva. As minhas peças se inscrevem neste último caso. Mas em qualquer dos casos, o teatro resulta da soma dos diferentes talentos do ator, autor, diretor, iluminador, cenógrafo, sonoplastia, figurinista. Já tive peças encenadas que resultaram pessimamente porque uma ou mais partes falharam. Felizmente tive peças onde todas as partes deram seu melhor, resultando em espetáculos brilhantes: *De Braços Abertos*, *Madeimoielle Chanel*, *A Resistência*.

LC: Há propostas teatrais contemporâneas que quebram com a soberania da palavra na cena, pondo outros recursos discursivos, como a imagem, em pé de igualdade, ou se não negando totalmente o texto em cena, como as peças de Bob Wilson e do Living

¹ Entrevista por e-mail, respondida em março de 2009. Versão final lida e aprovada pela autora.

Theatre. Qual sua posição diante dessas propostas? Elas de alguma forma influenciaram sua dramaturgia?

MMA: Bob Wilson e o Living Theatre fazem um tipo de teatro que respeito, admiro, mas nem remotamente tangenciam a minha dramaturgia. Tchecov, Ibsen, Strindberg, Arthur Miller, Tennessee Williams, Albee, Harold Pinter, essas foram as fontes onde bebi e que ainda hoje, quando bem montados, me proporcionam um incomparável prazer.

LC: Você sente ou já sentiu uma distância ou uma incorrespondência entre o que vai ao ar ou o que é montado, e o que você propôs no papel?

MMA: Sim e a sensação não pode ser mais desagradável. Traição é o sentimento. Vergonha, desconforto. Isso aconteceu com *Seja o que Deus quiser* (1987); a montagem paulista de *Para tão longo amor* (1993), pois a montagem portuguesa, dirigida pelo mesmo diretor, Roberto Lage, foi maravilhosa; *Intensa Magia* (1995), a montagem carioca de Paulo César Saraceni, mas a montagem paulista, dirigida por Silney Siqueira foi ótima.

LC: Na teledramaturgia, depois do roteiro pronto, como você participa dos próximos passos?

MAA: No teatro, só gosto de escrever. Não tenho paciência para participar do longo e penoso processo teatral. Para a alegria do diretor, só apareço no ensaio geral. Na televisão, gosto das duas pontas do processo: a inicial (escrever) e a final (editar). Sou uma boa editora porque gosto de cortar. Acredito piamente que **menos é mais**. Sempre.

LC: Falando sobre a diferença entre minissérie e telenovela, você declarou em uma entrevista que a primeira fazia pouca concessão ao folhetim em relação à segunda. Você poderia explicar como você avalia essa pouca concessão ao folhetim por parte da minissérie?

MAA: A vantagem da minissérie em relação à novela é que pelo horário em que é exibida, não temos tanta pressão no que diz respeito à audiência. Na verdade, a pouca concessão ao folhetim que falei, referia-se especialmente a *Queridos Amigos*. Estou falando de ganchos, recursos de suspense, amores impossíveis e oposições familiares, de que fiz amplo uso em todas as minisséries anteriores e na novela *Anjo Mau*. Mas nenhuma dessas obras tinha uma assinatura tão pessoal quanto *Queridos Amigos*, baseada num romance de minha autoria, *Aos Meus Amigos*. Eu não queria fazer nenhuma concessão e não fiz.

LC: Você consegue apontar em seu próprio processo criativo como se diferenciam a escrita de uma peça e um romance?

MAA: Às vezes me sento para escrever um romance ignorando totalmente que vai originar uma peça de teatro. Aquilo me parece de tal maneira ficção literária que nem me passa pela cabeça que possa se transformar no todo ou em partes de uma peça teatral. Quando escrevi os três primeiros capítulos do romance *Luísa*, em 1979, nunca me ocorreu que um deles geraria a *peça De Braços Abertos*, em 1984. E foi num encontro com Irene Ravache, em janeiro desse ano, que subitamente vislumbrei a possibilidade.

LC: Quando você retomou a escrita do romance *Luísa*, depois do sucesso de *De Braços Abertos*, como a peça influenciou o término do romance?

MMA: No mesmo ano de 1979, guardei os três capítulos de *Luísa* na gaveta com a intenção de retomá-los na minha velhice (foi exatamente essa frase que disse ao Caio Fernando Abreu). Mas quando vi a peça em cena, era de tal maneira perfeita e importante para quem fazia e para quem assistia, pelo que mobilizava de sentimentos e decisões, que senti que estava na hora de terminar o romance. Pedi uma licença de seis meses à Abril e concluí *Luísa*, que seria publicado em 1986 pela Nova Fronteira.

LC: Depois da estréia de *De Braços Abertos*, em 1984, muitos críticos apontaram que a personagem feminina sobressaía-se sob a masculina, de modo que o público orientava-se muito mais pela sua perspectiva, porque como apontou Sábato Magaldi “seus

motivos pareciam mais legítimos”. Considerando Luísa uma personagem emblemática no que diz respeito aos novos espaços conquistados por muitas mulheres no início dos anos 80, como você avalia, no seu contexto de escrita daquela época, esta questão?

MAA: No início da minha carreira, os críticos afirmavam que meus “homens” eram mais ricos e nuançados que as mulheres. Mas Luísa partia de uma experiência muito pessoal e inevitavelmente resultou em uma personagem forte e intensa. Mas não penso nela em termos das conquistas femininas da época. Acho inclusive que ela é muito frágil, assim como são muito frágeis, antigos e precários seus jogos de poder com Sérgio. Acredito, porém, que grande parte do sucesso da peça se deveu a identificação das mulheres e homens com essa trama tão nova e tão velha dos jogos e trapaças que conduzem ao encontro e ao desencontro amoroso.

LC: Além de *Tarsila*, você escreveu peças a partir de biografias como a de Gabrielle Chanel e Chiquinha Gonzaga. Você procura encontrar nessas biografias uma micro-história, conflitos dramáticos que possam conduzir a cena? Como é esse processo de adaptação de uma narrativa biográfica, depois de muita pesquisa, para uma narrativa ficcional?

MAA: Todas essas peças foram encomendas, não é curioso? Mas todas elas me apaixonaram da mesma maneira. Descobri que Chiquinha, Chanel e Dercy Gonçalves (escrevi no ano passado uma peça sobre Dercy, baseada na biografia que fiz dela em 1993) têm muito em comum: foram crianças feridas, tiveram que abrir seu caminho a sabre e facão, aprenderam a dissimular seus reais sentimentos para não serem massacradas pelos homens ou pela intolerância moral e social do seu tempo. Com todas elas de alguma maneira me identifiquei, o que me permitiu conhecê-las e traduzi-las para o público espectador.

LC: De que maneira e em que proporção *Tarsila* foi adaptada para *Um Só Coração*, já que muitas cenas da peça foram levadas às telas?

MAA: 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 mencionada 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.

LC: Como foi a experiência com *Queridos Amigos*, inspirado pelo seu romance *Aos Meus Amigos*, na primeira minissérie exclusivamente de sua autoria?

MAA: Foi uma grande viagem à minha memória e às minhas entranhas. Às vezes era muito doloroso escrever porque revivia e nem sempre era fácil reviver certas situações. Em alguns momentos, me senti devassada, exposta, dilacerada. Em carne viva. Em outros momentos experimentava total euforia. Estava cercada de mortos, de lembranças alegres e outras bem tristes. Era tudo tão remoto, tão próximo. E ver aqueles atores maravilhosos dando corpo e alma aos personagens era incrível, intenso. Insuportável algumas vezes. Uma catarse sempre.

LC: Mesmo transitando em formas tão diversas de autoria, você se considera essencialmente uma escritora de teatro?

MAA: Sou e serei sempre dramaturga. O que me permite exercer esse ofício na televisão. Ocasionalmente incursiono pela literatura e mais recentemente pelo cinema.

Anexo II – Cronologia da autora

Teatro

(1978)² *Bodas de Papel*

(1979) *A Resistência*

(1981) *Ossos d'Ofício*

(1983) *Chiquinha Gonzaga, ó Abre Alas*

(1984) *De Braços Abertos*

(1987) *Seja o Que Deus Quiser*

(1994) *Para Tão Longo Amor*

(1993) *Viúva*, episódio do espetáculo *Solteira, Casada, Viúva, Desquitada*

(1994) *Querida Mamãe*

(1995) *Intensa Magia*

(1997) *Para Sempre*

(2003) *Tarsila*

(2004) *Mademoiselle Chanel*

(2006) *Amigas para Sempre*

Literatura

(1986)³ - *Luísa, Quase uma História de Amor*, Editora Globo

(1992) - *Aos Meus Amigos*, Editora Globo

(1997) - *Coração Solitário*, Editora Global

(2000) - *O Bruxo*, Editora Globo

(2003) - *Estrela Nua*, Editora Record

² Entre parênteses, o ano de estréia.

³ Entre parênteses, o ano de publicação de cada romance. *Coração Solitário* é uma espécie de biografia que integra uma coleção juvenil da Editora Global, onde a autora fala sobre sua adolescência.

Ficção Televisiva⁴

Teleovelas

- (1990) - *Meu Bem, Meu Mal*, novela de Cassiano Gabus Mendes (co-autora)
- (1992) - *Deus Nos Acuda*, novela de Sílvio de Abreu (co-autora)
- (1993) - *O Mapa da Mina*, novela de Cassiano Gabus Mendes (co-autora)
- (1994) - *Sonho Meu*, novela de Marcílio Moraes (co-autora)
- (1995) - *A Próxima Vítima*, novela de Sílvio de Abreu (co-autora)
- (1997) - *Anjo Mau*, autora, baseada no original de Cassiano Gabus Mendes

Seriado

- (1999) - *Mulher*, (seis episódios)

Minisséries

- (2000) - *A Muralha*, baseada na obra de Dinah Silveira de Queiroz
- (2001) - *Os Maias*, baseada na obra de Eça de Queiroz
- (2002) - *A Casa das Sete Mulheres*, baseada na obra de Letícia Wierzchowski (em parceria com Walter Negrão)
- (2004) - *Um Só coração* (em parceria com Alcides Nogueira)
- (2006) - *JK* (em parceria com Alcides Nogueira)
- (2008) - *Queridos Amigos*, inspirada em seu romance *Aos Meus Amigos*

⁴ Todos os trabalhos teledramatúrgicos foram transmitidos e produzidos pela Rede Globo de Televisão.