

**TEATRO, DRAMATURGIA E MÍDIAS: LIMITES E
CONFLUÊNCIAS NO TEATRO DE MARIA ADELAIDE AMARAL**

**THEATRE, DRAMATURGY, AND MEDIA: LIMITS AND
JUNCTIONS IN MARIA ADELAIDE AMARAL'S THEATRE**

*André Luís Gomes**

*Laura Castro Araújo***

RESUMO: As aproximações entre o teatro, a dramaturgia e as mídias se evidenciam no teatro brasileiro contemporâneo, principalmente, quando se constata que dramaturgos transitam entre o teatro, a televisão e o cinema. Neste sentido, discutimos como a utilização de recursos audiovisuais pode reforçar a soberania do texto teatral ou enfraquecê-la na cena contemporânea e apresentamos uma análise sobre essas aproximações a partir da peça teatral *Tarsila*, de Maria Adelaide Amaral.

PALAVRAS-CHAVE: teatro brasileiro, Maria Adelaide Amaral, *Tarsila*, intermedialidade.

ABSTRACT: The intersections of theatre, dramaturgy, and media can be seen in contemporary Brazilian theatre, mainly when we verify how many playwrights transit between theatre, television, and cinema. In this article, we discuss how the use of audiovisual resources can reinforce or weaken the dramatic text in the contemporary scene. We analyze these intersections by discussing the play *Tarsila*, by Maria Adelaide Amaral.

KEYWORDS: Brazilian theatre, Maria Adelaide Amaral, *Tarsila*, intermediality.

* Professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – UnB. Doutor em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP, autor dos livros *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro* e *Marcas de nascerça: a contribuição de Gonçalves de Magalhães para o Teatro brasileiro*. andrelg.unb@uol.com.br

** Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB. lauracastro.ar@gmail.com

MÍDIAS EM CENA

A orientação das análises e montagens dos espetáculos teatrais foi pautada, inúmeras vezes e por um longo período, no texto e no dramaturgo, considerado 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. Essa soberania do texto pode ser constatada, por exemplo, no levantamento histórico do teatro francês realizado por Jean-Jaques Roubine, que, ao apresentar as “sete tentações do teatro”, discorre sobre o culto do texto e os rumos que levam a uma dupla soberania no teatro:

O teatro se afirma sempre como serviço do texto. O que não quer dizer que o diretor se reduza ao status daquele que impõe. Com isso, a própria estrutura de uma iniciativa teatral criativa supõe uma diarquia. Uma dupla soberania, mais uma vez, que engendra ao mesmo tempo tensões e cumplicidades. Dialética que confere à direção seu poder de revelação. E que a legitima como arte de pleno direito (ROUBINE, 2003: 142)

A partir dessa dupla soberania e do surgimento de novas teorias teatrais, as hierarquias no teatro são questionadas e repensadas. Implodem-se as margens do texto e se amplia, a partir da década de 50 do século XX, o exame do signo para o do meio¹, e se faz necessário o reconhecimento do teatro no contexto das mídias e das novas possibilidades de percepção (MÜLLER, 2007). Para Hans-Thyges Lehmann, em *O teatro pós-dramático*, 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 da provocação de Lehmann, assumimos a necessidade de pensar o teatro sob o ponto de vista de suas aproximações com a narrativa audiovisual, especialmente no que diz respeito à intermedialidade. 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 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 neste estudo 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. (2005: 42)

¹ Meio, aqui, na acepção de recurso, artifício.

Além disso, nos propomos a refletir de que maneira a utilização de recursos audiovisuais pode reforçar a soberania do texto teatral ou enfraquecê-la na cena contemporânea:

A imagem habitual do teatro de texto perde ainda mais sua validade normativa e é substituída por uma prática intermediática 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. (LEHMANN, 2007: 368)

Assim, trazer as mídias audiovisuais para pensar a dramaturgia, especialmente no que tange à ficção televisiva, é abrir espaço para se pensar como uma parte significativa da dramaturgia brasileira contemporânea absorve seus temas e estruturas para dentro das salas de teatro, principalmente, quando constatamos que uma quantidade significativa de autores, especialmente a partir da década de 1980, transitam entre teatro e TV, como Maria Adelaide Amaral, Dias Gomes, Lauro César Muniz, Alcione Araújo, Mário Prata, Domingos de Oliveira, Manoel Carlos e mais recentemente Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa. Sábado Magaldi aponta algumas mudanças no contexto teatral e social que justificam a intensificação desse trânsito entre teatro, TV e cinema nas últimas décadas:

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 *Macunaíma* [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, 1999: 320)

Maria Adelaide Amaral, portanto, integra este grupo de dramaturgos que seguiram em busca de novos caminhos em outras mídias e esse novo ofício influenciará decididamente seu teatro e será uma vertente autoral a se destacar desde então. A dramaturga iniciou sua carreira teledramatúrgica, como coautora 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.

A partir dos anos 2000, Maria Adelaide se dedica a minisséries de época: *A muralha*, exibida exatamente em 2000, é a primeira a inaugurar esta nova fase de minisséries históricas da Rede Globo, dando início às comemorações dos 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 Colonial.²

Dentro desse direcionamento temático, portanto, Maria Adelaide estreia 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 ideia, até o ano de 2008, das dezessete minisséries produzidas pela emissora no período, Maria Adelaide assina seis delas.³

² *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.

³ 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), de Luiz Fernando Carvalho; *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*, de

Apesar de se considerar uma autora essencialmente de teatro, a sua dramaturgia vale-se de elementos da sua experiência com outros gêneros, como o romance e a narrativa audiovisual, para se construir e é perceptível a maneira como essas novas experiências autorais vão ampliando suas incursões pelo teatro, tornando-o mais diverso, híbrido e contemporâneo.

Assim, o objetivo deste artigo é apontar, à luz do conceito de intermedialidade, a maneira como *Tarsila*, sua primeira peça a estrear nos anos 2000, evidencia a influência das mídias audiovisuais no texto dramático e como a dramaturgia se vale destes fluxos entre diferentes formas de autoria, entre mídias e cena, para se construir.

TARSILA: CONTEXTO E CRIAÇÃO

Tarsila marca uma nova fase da carreira de Maria Adelaide Amaral. 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. A dramaturga 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.⁴ Em março de 2003, ano em que foi escrita, estreou em São Paulo com Vera Mancini, Luciano Chiroli, Esther Góes e José Rubens Chachá.

A peça configura-se 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 como em *A casa das sete mulheres* (2002), *Um só coração* (2004) e *JK* (2006).

Manoel Carlos, baseada no romance de Mário Donato, dir.: Ricardo Waddington (2001); *Os Maias*, de Maria Adelaide Amaral, baseada na obra de Eça de Queirós, 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).

⁴ Ver “A aventura de escrever *Tarsila*”, em *Tarsila*, de Maria Adelaide Amaral.

Além disso, Tarsila congrega, no conjunto de sua obra teatral, elementos midiáticos: as rubricas evidenciam a influência de mídias audiovisuais na produção dramatúrgica 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. Encontramos, por exemplo, 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 dramatúrgica e resulta no espetáculo.

A maneira também como o formato do material de pesquisa (obras biográficas, entrevistas e textos críticos) é incorporado à estrutura dramatúrgica – tais como as cenas em que assistimos a 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, remontados numa só história.

Além disso, a pintura e a literatura, ofícios dos personagens em cena, dão ao espetáculo um caráter plástico e, sobretudo, intertextual devido às falas, especialmente de Oswald e Mário, compostas de textos literários, darem, 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 (2004: 6):

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).

Além de uma intertextualidade inevitável, as rubricas pedem, também, em alguns momentos, soluções de intermedialidade, pois sugerem que se

traga 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.

MODERNISTAS: FOCO, VOZ, 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*⁵. Enquanto a personagem se autoexamina na imagem refletida, sua *voz-off* se apresenta:

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, 2004: 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.⁶ 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. (2006: 84)

No caso da peça de Adelaide, por exemplo, a ação é constantemente intermediada pela narração, que se apresenta de formas distintas. Dessa maneira, encontramos a narração substituindo a representação cênica ou,

⁵ Paul Poiret, famoso estilista francês dos anos 1920.

⁶ Na tragédia clássica o coro tinha funções semelhantes ao narrador. Este recurso foi explorado posteriormente por alguns autores modernos.

em alguns casos, uma junção de ambos. Como vimos nesta primeira cena, é frequente um áudio da entrevista com Tarsila em *voz-off*, em que 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!

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... (AMARAL, 2004: 13)

Os trechos de entrevista, nem sempre acompanhados 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 entrevista,⁷ 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 um diálogo. Nesse caso, o foco é o grande responsável por criar uma atmosfera confessional e autorreflexiva da carta, como observamos também nos exemplos a seguir:

⁷ Tarsila concedeu uma última entrevista em que aparece em cadeira de rodas, assim como na peça, em 1971 para a *Folha de São Paulo*.

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 Léger 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. (*Idem*: 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 dramática. A narração, assim, se constrói 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”⁸ 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, mas também as imagens são recursos narrativos dentro do espaço cênico, que acarreta uma 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:

⁸ Para uma apreciação do conceito, ver “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em *Magia e técnica, arte e política*, de Walter Benjamin.

VOZ DE MÁRIO EM *OFF* – Querida Anita, Tarsila voltou trazendo obras de Delaunay, Léger e Gleizes. Paulo Prado trouxe um Juan Gris. Oswald 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 ENTREMEADAS PELAS OBRAS QUE TARSILA PRODUZIU NESSE PERÍODO INSPIRADAS POR ELAS.

TARSILA EM *OFF* – Em Minas encontrei as cores que adorava quando era criança. Ensinarão-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 Oswald gostava de aproximar as mulheres dele de mim... E os filhos também... eu acabei me afeiçoando muito a todos os filhos do Oswald... (*Idem*: 34, 36, 75)

Como vemos nos exemplos, não é o uso da fotografia propriamente que fissa 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 sequências 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 fotos.⁹ Tanto nestas telas quanto nas fotografias, o papel da iluminação é de fundamental importância. É ela, ao lado da

⁹ Algumas pinturas, no entanto, são exploradas em cena sem projeção, apenas com o auxílio da iluminação, que as foca no palco.

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? [...] (*Idem*: 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 mídias:¹⁰

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 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

¹⁰ Mudança já esboçada em *De braços abertos*.

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 ainda 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.

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.

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 morte.¹¹ 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 plateias e proporcionam um espetáculo que é sentido coletivamente, sendo

¹¹ O aparecimento de Oswald na cena final, já morto, também simboliza a morte de Tarsila.

o cinema e o teatro ocasiões mais “especiais”, na maioria das vezes, enquanto 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 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 ideia 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 telespectador, 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 quantidade de

público. As telenovelas, nos últimos trinta anos, viraram verdadeiros produtos de exportação – sobretudo, dada a especialização e a tecnologia da maior emissora do país –, são acompanhadas praticamente todos os dias por uma parcela muito expressiva da população e acabaram invadindo e influenciando uma boa parte da dramaturgia brasileira.

Yan Michalski, no artigo “Uma temporada de transição”, apresenta uma reflexão sobre o teatro dos anos 1980 em que 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)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

AQUINO, Ricardo Bigi de. Redefinindo paradigmas e expectativas: a dramaturgia na era da cultura oral e visual. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (Org.). *Reflexões sobre a cena*. Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2005.

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

LEHMANN, Hans-Thyges. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

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

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Org. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO Luciana Corrêa (Org.). *Estudos de cinema – Socine*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2007.

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

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

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