

**MODERNISTAS E MODERNISMO SOB
AS LENTES DO DIÁLOGO: O TRABALHO
(TELE)DRAMATÚRGICO DE MARIA
ADELAIDE AMARAL**

*MODERNISTS AND MODERNISM BY THE LENS
OF SPEECH: THE (TELE) DRAMATURGICAL
WORK BY MARIA ADELAIDE AMARAL*

Diogenes Maciel¹

Danielle Lima Ribeiro²

RESUMO: Toma-se a peça **Tarsila** (2003) como um texto em que a impossibilidade de formalização do assunto, na forma tradicional do drama, é solucionada pelo recurso ao épico-narrativo, marcando a tensão interna entre o eixo da representação/*mimesis* e o da narração/*diegesis*. Tal contradição, todavia, não pode ser constatada na minissérie **Um só coração** (2004) devido às especificidades do universo da TV, no qual “narrar” é suporte para “mostrar”. Assim, a análise empreendida procura possibilidades interpretativas mediante o estudo das dinâmicas entre tais eixos, considerando-se, principalmente, a perspectiva narrativa sobre o Modernismo e os modernistas.

Palavras-chave: dramaturgia; televisão; adaptação; mimese; diegese.

ABSTRACT: The play **Tarsila** (2003) is conceived as a text in which the impossibility of formalization of the theme, in the traditional form of drama, is solved by recourse to the epic narrative, marking the internal tension between the axis of representation *mimesis* and narration/*diegesis*. This contradiction, however, cannot be observed in the miniseries **One Heart** (2004) due to the specificities of the TV universe, in which “telling” supports “showing”. Thus, the analysis undertaken is searching for interpretative possibilities by studying the dynamics between these axes, considering, mainly, the narrative perspective of Modernism and the modernists.

Keywords: drama; television; adaptation; mimesis; diegesis.

¹ Doutor em Literatura Brasileira. Professor da Universidade Estadual da Paraíba, atuando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, do departamento de Letras e Artes.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba.

Platão e Aristóteles, na Antiguidade, desenvolveram sistematicamente discussões em torno de uma poética dos gêneros literários, tomando por base suas características formais e conteudísticas, a partir do entendimento que cada um dos filósofos tinha sobre mimese e diegese. Se para Aristóteles narração é imitação, sendo a diegese, portanto, um tipo de mimese, para Platão estes conceitos são divergentes e fazem parte das três modalidades de narrativa defendida por ele, a saber: a narrativa simples, a imitativa e a mista, duplo de imitação e narração. Desta maneira, tais conceitos foram se tornando fundamentais para as teorias mimética e diegética da narrativa, apresentadas a partir de uma dicotomia entre narrar e mostrar, orientada pela tensão entre o eixo da representação/*mimesis* e o da narração/*diegesis*, uma vez que as teorias miméticas associam a narração com a apresentação de um espetáculo, configurando-se, portanto em um mostrar/*showing*, quando, por outro lado, a narração, para as teorias diegéticas, trata-se de uma atividade verbal, um contar/*telling*.

Isto procura esclarecer a nossa concepção em torno dos conceitos de mimese e diegese, não restrita à noção aristotélica ou à platônica, ambas ainda presas a liames estruturais da poética dos gêneros. Tomaremos tais conceitos mediante uma aceção mais ampla e híbrida, de modo a torná-los operativos para a análise que pretendemos empreender em torno do que chamaremos de “recortes do núcleo modernista”, presentes na minissérie *Um só coração* (2004) – de autoria de Maria Adelaide Amaral, em parceria com Alcides Nogueira, levada ao ar, em 2004, pela Rede Globo de Televisão –, em suas relações com o texto dramático *Tarsila* (2003), também de autoria de Maria Adelaide Amaral.

É necessário esclarecer que não se pretende aqui entrar na querela sobre o quanto uma obra adaptante se manteve fiel à adaptada, mas, ao contrário, discutir sobre o quanto ela transcende esta abordagem, ao revelar-se como uma nova forma artística e autônoma. Assim, busca-se analisar como se dá a passagem de uma obra (texto dramático) para outra (obra teledramática), verificando como ocorre o diálogo entre as duas formas de expressão artística. Para tanto, analisaremos a construção de cenas da minissérie que dialogam com as do texto teatral, ao congregarem instâncias de representação da realidade (mimese) e instâncias narrativas (diegese). Enquanto na peça, a dramaturgia marca a tensão interna entre o narrar e o mostrar na formalização do eixo temático-conteudístico, tocando o terreno das formas épico-narrativas. Na minissérie, muito embora haja um personagem que introduz alguns fatos históricos pelo recurso da voz-off, somada à presença da câmera que, como sabemos, possui potencial narrativo, não observamos mais a mesma tensão: há, ao contrário, uma unidade entre o universo narrativo e o performático, aqui entendida como confluência, adequação, já que, no produto televisivo, o ato de narrar aparece como suporte para o mostrar, sem, contudo, causar “incômodo”, devido mesmo às especificidades do meio televisivo que permite colocar em cena, através do olhar da câmera e do recurso da montagem, o que se narra pela voz-off. Ou seja, aquilo que na peça aparece como elemento “estranho” à dramaturgia “fechada”, isto é, os recursos épico-narrativos evocados para a solução da contradição temático-formal

– parte da vida da pintora modernista, abarcando cerca de cinquenta anos, o que, para as regras normativas do drama, revela a contradição entre um assunto maior que a forma, portanto, capaz de implodi-la para que se irrompa outra forma capaz de empreender a representação mediante o épico-narrativo –, neste outro meio, são antes, elementos estruturantes, em si não contraditórios àquelas potencialidades técnico-formais, tornando-se uma outra possibilidade de representação, uma vez que, a adaptação é

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

E é sobre essa “outra forma de ver, ouvir e pensar” que se dá o processo de adaptação televisiva que recria as cenas do “núcleo modernista” – e aqui cabe um esclarecimento: este núcleo, na peça, é formado por Tarsila, Anita Malfatti, Oswald e Mário de Andrade, núcleo este mantido na série televisiva, muito embora, sob um novo olhar conseguindo mostrar o que a peça apenas narra, seja através do recurso da *voz-off*, seja através do diálogo das personagens, devido mesmo à potencialidade performática da televisão, incluindo-se aqui toda a sua gama de possibilidades estruturais atribuídas às técnicas de montagem, à mobilidade temporal e espacial e aos aparatos cênicos, que passam a atuar sobre o diálogo, tornado dramático. Assim, a definição da adaptação (como processo e como produto) permite endereçar as várias dimensões que envolvem este fenômeno, contribuindo para a expansão do tradicional foco dos estudos – ligados quase sempre à especificidade dos meios ou a comparações individuais – ao considerar as relações entre os modos de envolvimento (*modes of engagement*), possibilitando entender como as adaptações permitem aos envolvidos narrar, mostrar ou interagir com histórias, tendo em vista que, conforme Linda Hutcheon (2006), à sua maneira, cada um desses modos são “imersivos”, envolventes.

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

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

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

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

Na cena, há a predominância do evento, não a atitude discursiva do narrador, potencializando-se, assim, o ponto de vista do espectador. De outro modo, no sumário o dominante é o tom do narrador. Dessa maneira, Marcel Vieira B. Silva esclarece que, enquanto técnicas de narração, modos narrativos, portanto, o sumário e a cena são representantes de uma relação maior, a diegese e a mimese, principalmente porque, como sublinha Todorov, estes dois modos correspondem, em um nível mais concreto, às noções do discurso e da história (cf. SILVA, 2007, p. 69-70). Por seu turno, Chatman (1978) divide a estrutura narrativa em dois planos: o do conteúdo, chamado história (*story*) e o da expressão, chamado discurso (*discourse*). A história diz respeito às ações, aos acontecimentos, denominado por ele, de existentes; o discurso refere-se aos meios pelos quais o conteúdo é comunicado.

É assim que Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2009), ao falar da transcodificação da diegese de um texto narrativo para uma arte performática, como o cinema, a televisão ou o teatro, chama a atenção para o fato de que tal transcodificação, seja ela inter ou intrasemiótica, sempre alterará a diegese, visto a substância do conteúdo se manifestar enquanto forma. Essa problemática forma *versus* substância de expressão,

assim como a categorização dos termos elencados por Todorov e Chatman, trazem à tona a antiga dicotomia da mimese e diegese platônica, implicada na dialética entre narrar e mostrar, já que põe em questão a maneira como o conteúdo é apresentado ao público.

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

Para isso, a análise dos pontos de vista pertencentes a cada obra se faz necessária por permitir uma melhor compreensão acerca da construção da cena a partir do delineamento do olhar. Portanto, a questão do ponto de vista perpassa pela questão do narrador. E, para Chatman, a distinção básica entre ponto de vista e voz narrativa é que esta se refere ao discurso ou aos outros meios evidentes através dos quais os eventos e os existentes são comunicados ao público, e aquele diz respeito ao lugar físico, situação ideológica ou prática de orientação de vida com os quais os eventos narrativos relacionam-se, ou seja, é o lugar do qual alguma coisa é vista, a postura ou atitude mental do observador. O ponto de vista, então, está ligado não à forma de expressão, mas à perspectiva da qual a forma de expressão será realizada. Perspectiva e expressão não precisam, dadas as muitas combinações possíveis, ser apresentadas na mesma pessoa.

Maria Lúcia Dal Farra (1978) explica que a problemática do ponto de vista está centrada na confusão em considerar que a voz que detém a narração pertence ao autor, quando, na verdade, ela emana de um ser ficcional, criado por ele e sob o qual o autor pode metaforsear-se, para “proceder à instauração do universo que tem à vista” (p. 19). Nesta mesma linha de pensamento, Chatman diferencia as vozes narrativas, denominando narrador (*narrator*) o elo mediador da narrativa. Ao diferenciar narrador de autor, Chatman propõe duas classificações para o autor: o autor real (*real author*) e o autor implícito (*implied author*), ao qual cabe a responsabilidade da narrativa. Ou seja, há um autor real, por trás da obra, que cria um autor implícito que, por sua vez, cria um narrador responsável por narrar os eventos da história. Assim, o autor implícito é um “inventor silencioso”, como a ele já se referiu Bello (2001), em oposição ao narrador, a instância discursiva que fala dentro da obra.

Neste sentido, trazendo esta discussão para o nosso estudo, não se pode confundir, Maria Adelaide Amaral, a figura de carne e osso, com os autores-implícitos criados por ela, muito menos com as vozes narrativas presentes nas suas obras. Assim, na peça, a face narrativa de Tarsila, em voz-off, assume-se enquanto narradora; a minissérie, por sua vez, possui duas faces narrativas, a do narrador cinematográfico, que

é o olhar guiado pela câmera, e a do apresentador (*presenter*), ou melhor, apresentadora, Maria Laura – uma das personagens surgidas na minissérie. Para Chatman, o narrador comunica tudo aquilo que o autor implícito fornece, porque sem o autor implícito seria inútil falar de “conhecimento”, mesmo se se sáisse do âmbito do narrador para o da narração. Isto porque a questão não está no conhecer, mas em como as informações – de que tipo e em que quantidade – são fornecidas, pelo autor implícito ao narrador cinematográfico, para serem apresentadas, uma vez que o “conhecimento” restringe-se ao criador do discurso e da história (o autor implícito), portanto, cabendo ao narrador cinematográfico a sua transmissão, como explica o autor:

Em suma, no cinema como na literatura, o autor implícito é o agente intrínseco à história, cuja responsabilidade é a concepção global - incluindo a decisão de comunicá-la através de um ou mais narradores. Narradores cinematográficos são agentes transmissores de narrativas, e não seus criadores. (1993, p. 132).³

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

A câmera, por este raciocínio, narra mostrando, já que o objetivo do enquadramento é contar algo. Diferente do teatro dramático tradicional, que tem sua ação ancorada no diálogo – visto que, como afirma Renata Pallotini (2005, p. 41), falar é “fazer, portanto, agir. Falar dramaticamente (dialogar modificando) é, sem dúvida, agir dramaticamente” Neste caso, a ação do personagem, o que ela faz, é a melhor maneira de contar os acontecimentos. Todavia, a televisão não é drama puro e muito embora os seus variados formatos tenham o diálogo como meio de expressão dominante, existe, para além disso e separado, “acima e abaixo”, a câmera (cf. PALLOTTINI, 1998, p. 175).

Vamos nos voltar, agora, para a nossa questão central, situando-a. No dia 6 de janeiro de 2004, a Rede Globo colocava no ar uma minissérie que contava a história

³ No original: “In short, in cinema as in literature, the implied author is the agent intrinsic to the story whose responsibility is the overall design – including the decision to communicate it through one or more narrators. Cinematic narrators are transmitting agents of narratives, not their creators”.

de Yolanda Penteadó e que tinha a cidade de São Paulo como mote. Ambientada entre os anos 1920 e 1950, a trama abarca o período em que a cidade se torna grande pólo econômico e cultural do país. Assim, através da minissérie e de seus personagens-chave, se contaria parte da vida política, social e, sobretudo, cultural da cidade paulistana: a Semana de Arte Moderna, em 1922, a Revolução de 1924, a crise econômica de 1929, a Revolução de 1932, a Era Vargas e os ecos do nazismo e do fascismo.

Herdeira da aristocracia cafeeira paulista, Yolanda Penteadó, vivida pela atriz Ana Paula Arósio, foi inspirada na personalidade homônima real. Uma mulher pertencente à elite tradicional paulistana, amante das artes e sobrinha de Olívia Guedes Penteadó, matrona da arte brasileira, parecia aos autores a inspiração perfeita para a protagonista da série. Ainda mais porque ela fora responsável, junto com o marido Francisco (Ciccilo) Matarazzo Sobrinho, pela fundação do Museu de Arte Moderna/MAM e pela Segunda Bienal de Artes. O enredo, de forte cunho melodramático, girava, desta maneira, em torno da impossibilidade de concretização amorosa de Yolanda, que se apaixona por Martim Paes de Almeida (Erik Marmo), jovem pobre, aspirante a médico e simpatizante das ideias de esquerda. Entre encontros e desencontros, a trama se desenrola e Yolanda é forçada a se casar com seu primo Fernão (Herson Capri) até descobrir que foi traída, quando se separa e se casa novamente, desta vez por vontade própria, com Ciccilo Matarazzo (Edson Celulari) – personagem também inspirado na figura homônima e real. Enquanto isso, Martim torna-se médico e também constitui família. E, como se pode esperar de um enredo melodramático, os amantes só ficarão juntos no último capítulo.

Para contar a história de Yolanda e de São Paulo, também foram criados núcleos puramente ficcionais, como é o caso daquele em que encontramos o latifundiário agrário Coronel Totonho Sousa Borba (Tarcísio Meira), retrato do conservadorismo e autoritarismo intransigente dos proprietários rurais, que, viúvo, cria sozinho seus filhos, dentre os quais encontraremos Maria Laura (Maria Eduarda Manga/Júlia Feldens), que ganha um papel representativo na minissérie por narrar, através do recurso da voz-off, alguns dos acontecimentos, quase sempre aqueles de cunho histórico, trazidos para situar as personagens no painel dos eventos nacionais em que estão circunscritos. Dentre esses núcleos ficcionais, estão também os imigrantes de várias origens cuja presença permitia que a pluralidade de São Paulo fosse desenhada a partir dos mais diversos acentos linguísticos, traços físicos e costumes culturais. Essa pluralidade étnico-cultural se une, em *Um só coração*, aos núcleos que tinham por inspiração personalidades históricas, como a família Penteadó, com Selma Egrei no papel de Olívia Penteadó, como os modernistas, Anita Malfatti (Betty Gofman), Oswald de Andrade (José Rubens Chachá), Mário de Andrade (Pascoal da Conceição), Menotti Del Picchia (Ranieri Gonzáles) e Tarsila do Amaral (Eliane Gardini); bem como, algumas personalidades isoladas, como Pagu (Miriam Freeland), Santos Dumont (Cássio Scapin), Assis Chateaubriand (Antonio Calloni), Senador Freitas Valle (Pedro Paulo Rangel), Paulo Prado (Tato Gabus) e Heitor Villa-Lobos (Marcelo Torre).

O nosso interesse, como já foi mencionado, recai sobre o “núcleo modernista”, de maneira que essas breves informações sobre a minissérie servirão apenas para melhor contextualizar o nosso estudo. A partir de agora, procuraremos entender como se dá, mediante algumas categorias analíticas, o processo de adaptação, pautado no diálogo, de *Tarsila* para o “recorte modernista” presente em *Um só coração*. É importante ressaltar que ao afirmarmos que não há na minissérie a tensão entre mimese e diegese verificável na peça, não estamos negando a tensão própria das artes audiovisuais, como o cinema ou a televisão, sempre em constante hesitação entre estes modos narrativos, uma vez que são produtos que mostram ao mesmo tempo em que narram, bastando apenas lembrar da capacidade narrativa inerente à câmera. Quando nos referimos ao fim da tensão na série, ao contrário do que se tem na tessitura da peça, estamos direcionando o nosso olhar para as peculiaridades técnicas e estéticas pertencente a cada meio, sobretudo porque os dois objetos partilham da mesma experiência de arte enquanto espetáculo, dado mesmo seu caráter performático, associando-se, pois, a uma ideia de *showing*. A questão é que, no caso específico de nossa análise, a televisão pode transformar em cena passagens que no texto dramaturgício são transmitidas pelo ato de narrar (*telling*). São essas diferenças que procuraremos elucidar.

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

São Paulo! Onde eu nasci. Meu nome é Maria Laura, e na minha infância, década de 1920, São Paulo era uma cidade provinciana, ainda atônita com o rápido crescimento. Diariamente, os trens despejavam um enorme contingente de estrangeiros e brasileiros que vinham em busca de uma vida melhor. Naquela época, a cidade já se compunha de um pequeno e seletto grupo de famílias abastadas e uma grande massa de pessoas necessitadas. Enquanto uns sofriam e outros eram perseguidos, ainda outros brincavam de caça à raposa, sem raposa. Eram dois mundos distintos e separados, que tinham apenas em comum o fato de habitarem a mesma cidade.⁴

⁴ Os textos são transcrições livres das falas dos personagens, conforme as cenas destacadas para análise.

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

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

A peça, por sua vez, inicia-se com Tarsila em *off*, sendo entrevistada por uma voz masculina também em *off*. Na peça, assim como na minissérie, há a utilização de uma narração *voice-over*, só que, no texto teatral, esse recurso fica a cargo da protagonista, Tarsila, que narra suas memórias. Ainda que, em alguns momentos, os outros personagens também utilizem deste recurso, não há intromissões no que tange à tessitura do enredo. As passagens em *off* dos outros modernistas narram alguns acontecimentos sempre ligados ao relato de suas experiências, de maneira que tais narrativas são importantes para a construção desses perfis humanos, com os quais a dramaturga trabalha. Tais momentos, que rompem com a relação de consequência das ações, constituintes do enredo mediante a perspectiva não-dramática, atuam como “corpos estranhos” – comentários, reminiscências, arroubos líricos – que não estão submetidos à linearidade de um enredo tradicional. De outro modo, na minissérie, o narrador que, de acordo com Chatman, denomina-se apresentador, é um personagem secundário, que explica apenas os fatos históricos, sem interferir no enredo propriamente dito, de modo que a história se desenvolve sem precisar de sua intervenção, ao contrário do que verificamos na biografia-teatral. É assim que, segundo Ismail Xavier (*in* PELLEGRINI, 2003, p. 67-8), cada modalidade de arte – cinema, literatura, teatro –, diante de suas especificidades, tem em comum com outras o exercício de escolher a partir de que ponto de vista os eventos serão apresentados. E ao se tratar de uma adaptação, são verificadas as motivações de identidade e dessemelhanças entre os produtos envolvidos.

Maria Adelaide Amaral elegeu a narrativa de primeira pessoa para a realização tanto do texto teatral quanto da minissérie, assim como elencou o uso da *voice-over* como recurso narrativo. No entanto, a peça e a série possuem particularidades. A narração em primeira pessoa da peça, realizada por Tarsila, ora em cena, ora em *off*, ocorre, como já foi dito, a partir de suas memórias, que revelam sua vida e sua

obra, configurando-se como uma narração de cunho intimista, subjetivo. Em *Um só coração*, muito embora a narração de Maria Laura também revele suas memórias, essas lembranças não estão vinculadas apenas à sua vida, mas aos acontecimentos históricos e culturais vivenciados por ela no transcurso do tempo. Deste modo, ela não fala de si como o faz Tarsila, mas de outros; sua compreensão não gira em torno do seu íntimo, mas em torno de terceiros. Isto porque a narrativa de Maria Laura situa-se no âmbito da objetividade, ao contrário de *Tarsila*, que assume uma narrativa delineada pela subjetividade, já que a protagonista é sujeito da enunciação e objeto do enunciado, enquanto Maria Laura é apenas sujeito da enunciação, tendo por objeto do enunciado os acontecimentos exteriores, por vezes, às suas experiências pessoais.

Dessa maneira, Tarsila é personagem da estória narrada por ela mesma, revelando o um “aspecto dual do narrador”, característica inerente ao narrador de primeira pessoa quando este possui ambivalência, determinada pela duplicidade no plano do conteúdo e da expressão, da história e do discurso (nos termos de Chatman), na medida em que “o narrador é personagem da própria estória que conta”. Maria Lúcia Dal Farra explanando sobre isso, elucida tal tópico:

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

Na peça há a presença dos dois tipos de gradação definidos por Dal Farra. A simultaneidade temporal recorrente no texto dramaturgico possibilita o encontro entre as duas faces narrativas da protagonista, entre a Tarsila mais velha e a Tarsila mais nova, verificando-se, pois, um tipo de gradação máxima. A gradação mínima ocorre apenas duas vezes, no início e no final da peça, caracterizando uma narrativa cíclica. Na cena inicial, quando perguntam à Tarsila-*off* se ela participou da Semana, a resposta é dada pela Tarsila-palco, promovendo, então, o primeiro encontro entre as duas. O segundo encontro acontece na última cena, quando a Tarsila que é entrevistada no decorrer do enredo, aparece agora não mais em voz-*off*, mas presentificada, numa cadeira de rodas, no centro do palco. O encontro se dá, então, através de uma projeção de uma imagem da Tarsila jovem. Neste momento, as duas faces irrompem no palco, porém em temporalidades distintas, já que elas podem estar juntas ao mesmo tempo, porém não no mesmo tempo, já que a Tarsila-*off*, representada agora pela atriz no palco, situa-se no ano de 1972 e a Tarsila-palco, apresentada pela imagem projetada, em 1922. Essa presentificação de narrador e personagem, esse “foco duplo” é possível em *Tarsila* porque se trata de uma peça narrada em primeira pessoa pelo próprio protagonista, que tem por finalidade narrar-se a si mesmo. Por sua vez, a narrativa de Maria Laura, por mais que seja em primeira pessoa é diferente daquela da peça por assumir uma função documentária, trazendo à cena fatos recordados, porém de cunho coletivo, público.

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

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

Em *Tarsila*, o tempo é uma categoria estrutural dominante e, portanto, condição para o desenvolvimento da narrativa, uma vez que sua trama desenvolve-se através de uma justaposição de tempos. Passado e presente aparecem mesclados devido à utilização do recurso estilístico da voz em *off*, como vimos acima. Este recurso permite a associação entre o tempo presente da narrativa, que se dá com uma entrevista da “Tarsila em *off*”, em 1972. O tempo passado se institui quando, ao recordar, as suas lembranças se transformam, algumas vezes, em cenas presentificadas por uma “Tarsila em palco”, possibilitando, assim, que o enredo seja conduzido com os tempos passado e presente concomitantes. Já na minissérie, apresenta-se a história de Yolanda Penteadó para, através desta personagem, conhecer-se o que ocorreu de mais relevante na cidade de São Paulo.

A partir de um recorte temporal semelhante, nos dois meios há uma concomitância de tempos sugerida pela narração *voice-over*: um tempo passado, sumariado, *narrado* e um tempo presente à cronologia dos fatos, *mostrado* em forma de cena. Assim, o tempo passado, formalizado pela narração *off*, e o tempo presente, espacializado pela apresentação cênica, aglutinam-se numa temporalidade simultânea, contrária à linearidade comum a uma narrativa tradicional – literária e fílmica, ou a regras de causalidade e consequência de um drama puro – devido à maneira de apresentação e concentração dos fatos imbuídos numa fluidez espaço-temporal, sugerida inclusive pelas elipses temporais e mudanças espaciais, estas vinculadas à montagem na minissérie. Contudo, assim como na minissérie, a peça traz alusões a acontecimentos históricos, porém tais informações acabam diluídas nas memórias da vida particular da pintora modernista, inverso do que ocorre em *Um só coração*, dada a relevância, força e destaque que esses acontecimentos ganham na tela, alçados a uma dimensão de experiência/memória coletiva. Isto porque, ao contrário das limitações técnicas e espaciais comuns ao teatro, a televisão possui um aparato de técnicas e possibilidades distintas, muitas vezes, daquelas realizadas no palco. Ainda que o teatro proporcione o “ver”, esse mostrar restringe-se a um único espaço físico, em um dado período de tempo, dotado da *mise-en-scène* possível a esta arte, munida, é claro, da presença do público. A televisão, diferentemente, realiza produtos destinados

à sala de estar doméstica, com possibilidades várias para produzir e representar o “ver”, como acontece no cinema.

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

A cena introdutória ao evento nos mostra, com uma música ao fundo, uma tomada do Teatro Municipal, seguida de uma variada exposição de telas de artistas, que nos primeiros instantes aparecem na tonalidade preto e branco, ganhando cor gradativamente, remetendo, mais uma vez, a um passado, que, agora, aparece recriado. Dentre elas podemos reconhecer *O homem amarelo*, *A mulher de cabelos verdes*, *O japonês* e a *Estudante Russa*, de Anita Malfatti. Sobreposta a essas imagens está, como em marca d'água, a capa do programa, criação de Di Cavalcanti. Vemos, então, um trecho da conferência de Graça Aranha, “A emoção estética na arte moderna”, que abriu o evento. Outros momentos da Semana também foram recriados, como parte da palestra de Menotti del Picchia e do poema *Os sapos*, de Manuel Bandeira, declamado por Ronald de Carvalho; a leitura de um trecho d'*Os condenados* por Oswald de Andrade, além da palestra proferida por Mário de Andrade nas escadarias do teatro, e, em outro momento, na sala do teatro, onde Mário discursa sob vaias estrondosas. Já na peça, este episódio surge através das reminiscências do próprio Mário, visto narrar aquilo o que não “cabia” na cena, diferentemente do que é propiciado pelo aparato e detalhamento peculiar a um meio como a televisão. Neste sentido, quando avaliamos a dialética entre narrar e mostrar, percebemos que, na peça, o relato de Mário em *off* atinge uma atmosfera confessional impossível de se observar nas cenas recriadas na série, ainda que estas tenham sido inspiradas no depoimento do escritor. Ora, isso porque, nas cenas mostradas na minissérie, essa atmosfera confessional, de desabafo, de intenso subjetivismo, sugerindo, inclusive, um monólogo, dilui-se em algo mais amplo e coletivo: a própria Semana de Arte Moderna, uma vez que, na cena, não se tem acesso à consciência da personagem. Essas questões são aguçadas devido à diferença temporal comum às duas obras. Na peça, a Semana é um fato do passado, narrado, passível de reflexão e questionamento, impossíveis de ocorrer em acontecimentos mostrados em tempo presente, imediato, como na cena da série.

O processo de adaptação aqui se dá, portanto, baseado em acréscimos, já que no caso da televisão, tanto o enredo quanto o tempo e o espaço – e o tempo aqui não diz respeito apenas à cronologia dos fatos narrados, mas à duração “física” em que o produto televisual permanece no ar, que no caso do tipo minissérie pode levar

meses – possuem extensão maior que uma peça, levando, quase que inevitavelmente, a uma ampliação do enredo, cenário e personagens. Assim, a adição pode ser realizada através de imagens, ações, personagens, cenários, diálogos ou ainda a “dilação” de elementos já presentes na narrativa, uma vez que “há coisas que estavam no romance e não estão mais no filme (redução), há coisas que estão no filme e não estão no romance (adição), e finalmente, há coisas que estão nos dois, porém de modo diferente” (BRITO, 2006, p. 11). Desta feita, as cenas acima referidas são entendidas como acréscimos, tendo em vista não haver indícios na peça que inspirassem tais cenas, construídas a partir da liberdade criativa e a pesquisa empreendida pelos autores. Por outro lado, há outras cenas que podem ter sido embasadas em algumas falas encontradas na peça, a saber, a cena em que Oswald e Mário tentam convencer Anita a participar da Semana:

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

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

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

OSWALD – Você está paralisada desde aquela exposição de 1917!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANITA – Eu vou escolher algumas telas.

MÁRIO – Não se esqueça do *Homem Amarelo!*

ANITA – O que eu não faço por você, hein, Mário?!

Na peça, outras frases, além das referidas, endossam esta cena, tais como: MÁRIO: “Anita, você nos deu o expressionismo! O impacto daquela exposição de 17 foi a coisa mais importante que me aconteceu! A sua pintura pra nós foi uma epifania, uma verdadeira revelação!?”; ou OSWALD: “Como é que alguém com o seu talento pode ser tão bestalhona?!” (AMARAL, 2004, p. 16). Assim, percebemos que algumas falas presentes no texto dramaturgico serviram de inspiração para a criação de cenas na minissérie, cenas essas entendidas, à luz do processo de adaptação, como acréscimos, já que inexistem na peça, pelo menos não na maneira como foram (re)criadas para a TV.

Na peça, temos muito mais alusões a tais episódios, sobretudo devido à semelhança quanto ao ponto de vista e à demarcação espaço-temporal distinta nas duas formas de expressão artística. Observou-se ainda que a maneira de narrar na peça não se vincula exclusivamente ao recurso narrativo da voz-off, mais também aos diálogos erigidos entre os personagens, sobretudo quando se referem a acontecimentos passados à cronologia dos fatos, como o assunto da Semana representado, na peça, no diálogo das personagens, ou seja, no âmbito do épico-narrativo, enquanto recurso estilístico – e no olhar do espectador, no caso da encenação, se o diretor da montagem acatar a sugestão dada pela dramaturga de expor no palco fotografias deste evento; ou em se tratando do texto dramático, na imaginação do leitor. Neste sentido, notamos que, embora haja alterações no enredo durante o processo de adaptação, tais como os acréscimos já descritos, o ponto principal a ser destacado refere-se à capacidade que o cinema, a televisão e a câmera de maneira geral, possuem de ampliar a construção de um imaginário que antes se concentrava em um leitor/espectador de teatro, recriando e ressignificando, através de imagens, o que antes só existia em texto, lido ou narrado; a minissérie nos mostra, com riquíssimos detalhes, o que a peça apenas nos narra.

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

Conforme Renata Pallottini (1998, p. 171), embora a câmera – e, podemos dizer por extensão, a montagem –, não consiga suprir todas as funções de um narrador,

ela consegue descrever, mostrar o lugar, situar a cronologia, marcar uma época, clima ou ambiente, proporcionando aos telespectadores ver acontecimentos, que se tornam até melhores do que quando narrados pelo diálogo: “É um olho”. Neste sentido, Marcel Silva (2007, p. 126) aponta que

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

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

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo-se mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER *in* PELLEGRINI, 2003, p. 61-2).

Prova disso é o acréscimo de personagens, apenas referidos na peça, que, na minissérie, adquirem uma dimensão ampliada tais como Dulce, Nonê, Pagu e Luís Martins. Assim, na peça, Pagu e Luís Martins, por exemplo, estão presos à consciência dos outros personagens, aos seus pontos de vista. Todavia, na minissérie, é possível tanto ver os personagens, quanto conhecer suas ideologias, aspirações, sentimentos e receios. Acompanhamos suas histórias através do olhar mediado por eles mesmos e não apenas pelo olhar alheio. Neste sentido, na minissérie, Pagu e Luís Martins têm seus perfis ampliados, devido mesmo aos distintos pontos de vista adotados nas duas obras em análise, verificado, principalmente nas personagens em questão, quando, ao sair da perspectiva de Tarsila, Pagu e Luís Martins ganham autonomia, inclusive, ao olhar do telespectador, que pode sentir empatia ao ver, sob uma pluralidade de olhares, suas atitudes, decisões e emoções, empatia esta, ao

nosso ver, comprometida na peça, devido ao ponto de vista dominante ser único e de primeira pessoa, referindo-se, ainda, a quem Pagu e Luís Martins traíram – no caso, a protagonista Tarsila.

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

TARSILA em *off* – O Belisário era um pintor que morava nos fundos da nossa casa, tinha sido criado na fazenda, lecionava no Liceu de Artes e Ofícios, e era fascinado pela Pagu. Quem não era? Depois da cerimônia no Cartório da Vila Mariana, os noivos deveriam seguir de carro para Santos, mas no alto da serra um outro automóvel os esperava. Belisário voltou para São Paulo. A noiva seguiu para Santos com Oswald e Nonê. Mas eu não quis enxergar o que se passava... [...] Eu trabalhava intensamente. Não via nada. Não imaginava sequer que o pior ainda estava por vir. (AMARAL, 2004, p. 55-6).

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

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

Passemos, agora, à análise de uma cena em que outros recursos são utilizados pela adaptação. Num dado ponto da minissérie, após uma das muitas discussões entre Mário e Oswald, inicia-se uma narrativa *off* de Maria Laura, seguida de uma cena em que estão presentes Tarsila, Oswald e Anita, no ateliê de Tarsila, em Paris. Depois, a câmera mostra Mário, no Brasil, lendo uma carta da amiga:

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

Anita se juntou a eles. (SOBRE A NARRAÇÃO DE MARIA LAURA, IMAGENS DE TARSILA E OSWALD ARRUMANDO O ATELIÊ, PREPARANDO-SE PARA IR A PARIS, SEGUIDA DE FOTOS ANTIGAS DA CIDADE, DENTRE ELAS, A TORRE EIFFEL E O ARCO DO TRIUNFO. HÁ UM DECURSO TEMPORAL. NO ATELIÊ DE TARSILA, EM PARIS, ANITA VAI VISITÁ-LOS. NA CENA, TARSILA ESTÁ PINTANDO A NEGRA).

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

TARSILA – (*Abraçando Anita*) Querida!

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

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

ANITA – Você mudou muito a sua maneira de pintar!

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

ANITA – Você deu um grande salto.

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

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

(CLOSE EM TARSILA, PERDIDA EM PENSAMENTOS) TARSILA (*em off*) – Lamento dizer, Mário, mas eu vejo Anita muito raramente. Desde a sua primeira visita se instalou... (MUDANÇA DE PLANO, CLOSE EM MÁRIO, LENDO UMA CARTA) ... um mal-estar entre nós. Pela primeira vez, ela deve ter se perguntado, qual de nós duas é a melhor.

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

a) Âmbito dramático:

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

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

ANITA - Onde?

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

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

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

ANITA – Não sei se ainda penso dessa maneira.

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

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

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

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

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

[Exemplo 2] FOCO NA TELA *A NEGRA*

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

b) Âmbito épico:

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

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

Como vimos, para Chatman (1978) a estrutura narrativa é dividida no plano do conteúdo (*story*) e no da expressão (*discourse*). Ao analisar o tempo, o autor propõe a diferença entre o tempo do discurso (*discourse-time*) e o tempo da história (*story-time*). Este diz respeito à suposta duração dos eventos da narrativa e aquele é o tempo que se leva para ler o discurso. Na minissérie, a elipse determinada pela narração-*off* de Maria Laura, configura-se como meio de expressar o tempo do discurso, uma vez que o sumário narrativo permite uma distensão temporal e espacial, como antes referimos, de forma que a viagem de Tarsila e Oswald a Paris não é apresentada em forma de cena, mas apenas referida pelo recurso narrativo, associado a imagens que apresentam o lugar para onde as personagens irão se deslocar. A elipse indica não somente a mudança espacial, mas a distensão temporal que se verifica tanto no tempo decorrido da viagem e da acomodação de Tarsila e Oswald na Cidade Luz, como da chegada de Anita (tempo da história), já que a elipse tem “função de preencher e eliminar o sentido dos vazios ou dos acontecimentos não registrados” (JIMÉNEZ, 1990 *apud* BALOGH, 2002, p. 75).

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

No que tangencia a relação entre estas figuras humanas, tanto na peça quanto na série, uma das passagens mais bonitas é a da morte de Mário de Andrade. Frequentemente, temos analisado os modos narrativos e, portanto, a influência épica em produtos dramáticos ou parcialmente dramáticos. Contudo, a influência da lírica também se faz presente em alguns momentos nas duas obras. Na peça isto pode ser verificado quando observamos a relativização da ação mediante a ruptura do diálogo, quando este sai de uma esfera intersubjetiva para uma intrasubjetiva, ou seja, quando os diálogos se esfacelam em monólogos. Na minissérie, duas cenas são representativas da morte de Mário de Andrade. A primeira aparece como uma espécie de prolepse narrativa, pois se configura como uma despedida entre Mário, Tarsila e Anita: embora seja realizada inteiramente em forma de diálogo, por vezes, podemos perceber como esse diálogo se converte em monólogo, em tom de desabafo. Imerso em lembranças, as respostas às perguntas que lhe são feitas pelas amigas – que, na

verdade, servem de suporte para a construção cênica, possibilitando a concretização do diálogo – assumem valor de reflexão íntima, evidenciado nas reminiscências que proporcionam um corte e suspensão da narrativa do presente, para que, através do *flashback*, instaure-se o passado. Neste momento, a câmera assume a perspectiva de Mário, e há uma identificação entre a visão do personagem e a do telespectador, uma vez que é possível entrar em seus pensamentos, em sua memória e enxergar através dos seus olhos. Na peça, esse lirismo fica a cargo do diálogo, que inclusive mais uma vez é bastante semelhante ao da série, unido à música. A dramaturga invoca o passado recorrendo à repetição de uma música usada no início da encenação: “SOBE SUAVEMENTE A MÚSICA QUE TARSILA E MÁRIO TOCAM AO PIANO NO INÍCIO DA PEÇA” (AMARAL, 2004, p. 77)”.

Na peça, a morte de Mário, portanto, é representada através do recurso da voz-*off* e da intermedialidade, visto a cena combinar à projeção dos retratos do escritor a declamação de um dos seus poemas mais reconhecidos:

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

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

Na série, a recriação da morte de Mário também é construída mediante o recurso da voz-*off*, recorrendo, ainda, ao uso do *flashback*, tanto para mostrar imagens do passado, quanto para mostrar a reação de algumas personagens após a notícia da morte do escritor. Assim, não é gratuita a utilização de um poema, que reflete a própria ideia da morte. Ou como demonstrou essa declamação, formalizada em cena, de um poema que traduziu o desejo do escritor em permanecer em cada canto da cidade que escolheu para viver e morrer.

Em entrevista concedida a Laura Castro de Araújo (2009, p. 148), Maria Adelaide Amaral afirmou:

Se não tivesse escrito *Tarsila*, jamais teria proposto à Globo a minissérie *Um só coração*. Mas ao mergulhar no universo dos modernistas, me dei conta do quanto a época era rica e do quanto humanos e próximos das pessoas comuns eram seus protagonistas. A adesão do público às tramas de *Tarsila* me

deu a certeza de que seriam acessíveis e populares também na televisão. E foram. Aproveitei do texto original tudo que foi possível, mas a peça era muito focada em Tarsila e na criação e desenvolvimento de uma estética modernista (e brasileira). Por outro lado, a minissérie me permitiu desenvolver e corporificar o que era apenas mencionado ou nem sequer chegou a ser falado no texto teatral: Dona Olívia, Pagu, Belisário, Dulce, Luís Martins, Nonê e as situações que os ligavam a Tarsila, Oswald, Mário e Anita Malfatti.

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

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Maria Adelaide. *Tarsila*. São Paulo: Globo, 2004.
- AMARAL, Maria Adelaide; NOGUEIRA, Alcides. *Um só coração* (minissérie). Versão especial do diretor. Adaptação para DVD e direção geral: Carlos Araújo. TV Globo; Som Livre, 2004. 6 discos (1320 min.)
- ARAÚJO, Laura Castro de. *Dramaturgia em trânsito: o teatro de Maria Adelaide Amaral da página às telas*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na tv*. São Paulo: Edusp, 2002.
- BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. *Narrativa literária e narrativa fílmica. O caso de amor de perdição*. Lisboa, 2001. Disponível em: <<https://repositorioaberto.univab.pt/bitstream/10400.2/1296/1/RLBELLO.pdf>>. Acesso em: 4 mar. 2011.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.
- _____. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. New York: Cornell University Press, 1993.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado* (O Foco Narrativo em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: STEVICK, P. (Org.). *The theory of the novel*. Nova York: Free Press, 1967. Disponível também em: <<http://www.usp.br/revistausp/n53/ffriedmantexto.html>>.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge, 2006.

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

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

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

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

_____. *Entre mimese e diégese: a construção da cena na adaptação de Closer*. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2009.

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

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