

Mídias em cena: novos paradigmas do teatro de Maria Adelaide Amaral

Mestranda Laura Castro de Araujo¹ (UnB)

Resumo:

Tarsila, de Maria Adelaide Amaral, escrita e encenada em 2003, é a primeira peça da dramaturga nos anos 2000. Além de marcar o início de sua produção na primeira década do século XXI, simboliza a influência das novas mídias no palco, além de incorporar claramente a cultura oral e visual do novo século, com a qual Maria Adelaide está diretamente em contato, por seu trabalho para televisão, iniciado na década de 1990. Nesta peça, portanto, encontramos novos paradigmas da construção textual, que nos levam a refletir sobre uma nova concepção de dramaturgia no teatro contemporâneo. Sendo assim, o objetivo desta comunicação é analisar de que maneira os recursos propostos pelas rubricas, como a projeção de imagens e a voz-off, trazem novos procedimentos midiáticos para o espaço cênico.

Palavras-chave: dramaturgia brasileira contemporânea, Maria Adelaide Amaral, mídias.

Introdução

Tarsila nasce de um pedido da atriz Esther Góes e do diretor de teatro Sérgio Ferrara, em novembro de 2001, para levar aos palcos a vida da pintora modernista. Maria Adelaide concebe o texto teatral a partir de uma pesquisa intensa, que exigiu leitura de biografias, correspondências e obras literárias de Oswald e Mário de Andrade, além de textos críticos dos dois autores e, obviamente, sobre as pinturas de Tarsila do Amaral, bem como de sua contemporânea e amiga Anita Malfatti, além de entrevistas com pesquisadores e familiares.¹ Em março de 2003, a peça estréia em São Paulo com Vera Mancini, Luciano Chirolli, Esther Góes e José Rubens Chachá.

A peça de Maria Adelaide Amaral, escrita e encenada em 2003, é a primeira da dramaturga nos anos 2000. Além de marcar o início de sua produção na primeira década do século XXI, simboliza a influência das novas mídias no palco, além de incorporar claramente a cultura oral e visual do novo século, com a qual Maria Adelaide está diretamente em contato, por seu trabalho para televisão, iniciado na década de 1990.

Primeiramente, em *Tarsila*, encontramos uma constante alternância entre presença material - presença do corpo e imaterial - utilização de fotografias dentro do espaço cênico e pela técnica de voz-off. Isso simboliza também a ambivalência entre o factual e o ficcional que perpassa o processo de criação dramática e resulta no espetáculo.

A maneira, por exemplo, com que o formato do material de pesquisa (obras biográficas, entrevistas e textos críticos) é incorporado à estrutura dramática - tais como as cenas em que assistimos cartas encenadas e depoimentos em voz-off - revela um caráter narrativo 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 biográfica, o documentário e o relato testemunhal, remontadas numa só história.

Além disso, a pintura e a literatura, ofícios dos personagens em cena, dão ao espetáculo um caráter plástico e intertextual, sobretudo na influência literária, que se faz presente nas falas, especialmente de Oswald e Mário, dando, por vezes, a impressão de uma peça de colagem de textos. O recorte e a colagem, não apenas de textos, mas também de imagens, como fotografias e

¹ Ver “A aventura de escrever ‘Tarsila’”, In: AMARAL, Maria Adelaide. *Tarsila*. São Paulo: Globo, 2004.

telas, refletem certamente uma característica deste processo de concepção da dramaturgia, que interfere não só no formato da peça, mas também nas falas das personagens, conforme exemplifica Maria Adelaide Amaral:

Informações sobre a polêmica entre Oswald e Mário, gerada pela criação do movimento antropofágico, foram retiradas de várias biografias sobre Oswald, de *O Modernismo*, de Raul Bopp, das revistas de *Antropofagia* e de um texto de Mário de Andrade, *Malazartes*, gentilmente cedido pela professora Telê Ancona Lopez. O mesmo texto também inspirou falas de Mário na cena em que ele percebe que a pintura está influenciando a literatura (1924). (AMARAL: 2004, 6)

Além de uma intertextualidade inevitável, a peça recorre, também, em alguns momentos, à soluções de intermedialidade, pois traz para o palco procedimentos oriundos de outras mídias, sobretudo as audiovisuais, que alteram a percepção habitual do espectador de teatro.

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”. No entanto, percebemos nas obras do *corpus*, que, muitas vezes, outras mídias, especialmente a literatura e a pintura, servem como fonte de inspiração para o teatro e para a minissérie, mas nem sempre se constituem nestas os conceitos e procedimentos próprios das mídias distintas.

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, é interessante observar também não apenas a maneira como essas mídias se integram ao espetáculo, mas a dimensão que elas tomam no contexto teatral, sobretudo na alteração da percepção. (*Idem*: 2005, 42)

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

Isso reafirma a necessidade de encarar o teatro também sob a perspectiva das mídias. Além disso, a utilização de recursos audiovisuais pode reforçar o enfraquecimento da soberania do texto teatral na cena contemporânea:

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

Nesta peça, portanto, encontramos novos paradigmas da construção textual, que nos levam a refletir sobre uma nova concepção de dramaturgia no teatro contemporâneo. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é analisar de que maneira os recursos propostos pelas rubricas trazem novos procedimentos midiáticos, como a projeção de imagens e a *voz-off*, para o espaço cênico.

1 Modernistas: foco, voz e imagem

Na primeira cena da peça de Maria Adelaide Amaral, o espectador observa Tarsila no palco se arrumando diante de um espelho: meias e ligas, maquiagem, brincos, vestido *Poiret*². Enquanto a personagem se auto-examina na imagem, 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, embora de forma diversas. O teatro geralmente dispensa a mediação do narrador, domínio, em geral, do gênero épico-narrativo, apesar de o teatro contemporâneo vir agregando, de diversas formas, cada vez mais esse elemento estrutural da narrativa. Décio de Almeida Prado, em seu ensaio sobre “A personagem no teatro”, distingue inclusive que “o teatro é ação e o romance narração”.³ No caso da peça de Adelaide, a ação é constantemente entremediada pela narração, que se apresenta de formas distintas. (PRADO: 2006, 84).

Dessa maneira, encontramos a narração substituindo a representação cênica ou, em alguns casos, uma junção de ambos. Como vimos nesta primeira cena, é freqüente um áudio da entrevista com Tarsila em *off*, onde a pintora situa o espectador no contexto histórico e nos acontecimentos de sua vida, indicando seus sentimentos em relação às situações.

Os trechos de entrevista, nem sempre acompanhadas da voz do entrevistador, representam o fio condutor da peça e é o grande responsável pela condução 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 entrevista⁴, em 1971, quando a pintora já se encontra em cadeira de rodas.

Geralmente as vozes de Oswald e Mário também entram em cena em *off*, declamando poemas ou textos literários, como, por exemplo, o “Manifesto Antropofágico”. O último aparece muitas vezes se expressando como se lesse cartas para Tarsila ou Anita, usando expressões como “Querida Anita”, iniciando um monólogo que posteriormente se desdobrará em cena, em forma de diálogo.⁵

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

FOCO EM TARSILA.

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

(...)

FOCO EM ANITA

² Paul Poiret, famoso estilista francês dos anos 1920.

³ Na tragédia clássica o coro tinha funções semelhantes ao narrador. Este recurso foi explorado posteriormente por alguns autores modernos.

⁴ Tarsila concedeu uma entrevista em que aparece em cadeira de rodas, assim como na peça, em 1971 para a Folha de São Paulo.

⁵ Fruto, provável, das publicações citadas pela própria dramaturga como fonte de pesquisa: *Correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral* (org. Aracy Amaral), *Cartas a Anita Malfatti*, de Mário de Andrade.

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

FOCO EM MÁRIO

MÁRIO – É um direito seu, mas você devia dizer isso a ela em vez de ficar com essas reservas diplomáticas. Tarsila é uma mulher generosa e tenho certeza que em questões de crítica ela aceita todos os julgamentos, desde que sejam sinceros e bem pensados. (AMARAL: 2004, 30/41)

Essas falas, que reproduzem oralmente cartas, acontecem também apenas pela voz, sem presença, indicando um caráter narrativo da estrutura dramática. A narração, assim, acontece de diferentes formas. 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. Esta técnica aproxima-se das peças radiofônicas, embora neste caso não haja deturpação da voz através de dispositivos eletrônicos, nem adição de ruídos e demais distorções.

O importante aqui é perceber a separação entre voz e falante iniciada desde a criação do telefone e do fonógrafo, como 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 é o que o diferencia essencialmente de outras artes.

Como uma arte não reproduzível, em que “o aqui e agora”⁶ 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! (AMARAL: 2004, 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

⁶ Ver Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

outras condições de visão e de audição, bem como uma maneira distinta de representação do real em cena. Alguns exemplos:

- Telas

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

VOZ DE MÁRIO EM *OFF* – Querida Anita, Tarsila voltou trazendo obras de Delaunay, Léger e Gleizes. Paulo Prado trouxe um Juan Gris. 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. Ensinaaram-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...

(AMARAL: 2004, 34/36/75)

Como vemos nos exemplos, não é o uso da fotografia propriamente que fissura o aspecto ritualístico do teatro, posto que a natureza das fotos das personagens históricas 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 cinema e da televisão, assemelhando-se às seqüências e cortes próprios do audiovisual, onde a voz faz um caminho constante de ida e volta dos corpos de seus personagens e o retorno a estes.

A pintura é, na maioria das vezes, também projetada, sendo algumas delas entremeadas por fotos⁷. Tanto nestas telas quanto nas fotografias, o papel da iluminação é de fundamental importância. É ela, ao lado da música, a responsável pela mudança de espaço e funciona, de certa forma, também como uma espécie de câmera dentro do espetáculo, uma vez que através dela se alternam imagens e corpos, agindo, portanto, como um grande direcionador do olhar. Isso fica explícito especialmente em duas cenas:

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

VOZ DE MÁRIO EM *OFF* – Mas como tive coragem para dizer versos diante de uma vaia tão barulhenta que não dava para ouvir nem o que Paulo Prado me gritava na primeira fila de poltronas? (...) (AMARAL: 2004, 14)

⁷ Algumas pinturas, no entanto, são exploradas em cena ou sem projeção, apenas como o auxílio da iluminação, que as foca no palco.

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, destaque meu)

É importante que se observe, no entanto, que, ao contrário do cinema e da televisão, no teatro é o espectador quem decide “se e como vai focalizar o olhar”, sendo, dessa forma, um co-realizador desses cortes. (LEHMANN: 2007, 276) Ainda assim, estes recursos visuais dentro da dramaturgia cênica alteram a maneira tradicional de apreender o espetáculo:

Sob o signo da dramaturgia visual, a percepção teatral não é mais direcionada para que o aparelho sensorial seja “alvejado” por imagens em movimento, mas ativada, tal como a capacidade dinâmica do olhar diante de um quadro, no sentido de produzir processos, combinações e ritmos com base nos dados do palco. (Idem, 313)

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 um procedimento iniciado por outras mídias:

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. (Idem, 369)

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

Ressaltamos novamente 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 dramaturgia, 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.⁸

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 freqüente, ao contexto histórico e artístico do Brasil. Temos, portanto, o texto novamente – como vimos no capítulo anterior –

⁸ Mesmo assim, é interessante citar que a peça apresenta potencialmente uma possibilidade de trabalhar a intermedialidade em cena. Ainda que a dramaturgia não explore essas inter-relações midiáticas, um encenador poderia incluí-las intencionalmente, já que a peça e a própria biografia de Tarsila do Amaral apresentam conexões com diversas mídias. Uma vez que o encenador conquistou a “liberdade” da autoria do espetáculo, qualquer texto dramático pode ser desconstruído por uma nova montagem

comandando o sentido dos outros elementos cênicos. Assim, as inúmeras referências a obras e autores, poemas recitados e citações diversas só reafirmam como a dramaturgia de Maria Adelaide continua no domínio do texto.

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, por exemplo, com sua divisão em “capítulos” da vida da pintora modernista, com longos saltos temporais. Ao mesmo tempo, estas cenas fragmentadas compõem o “todo”, ou seja, sua vida – que se inicia na primeira cena, onde rememora sua infância e termina em sua última entrevista, já na cadeira de rodas⁹ - como principal enredo, atestam esta aproximação.

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

Segundo Arlindo Machado, além dessa ligação histórica, a natureza da televisão, como meio e por sua forma de recepção, já pressupõe uma natureza seriada. O palco e uma sala de exibição, por exemplo, congregam grandes platéias e proporcionam um espetáculo que é sentido coletivamente, sendo o cinema e o teatro ocasiões mais “especiais”, na maioria das vezes, enquanto que o rádio e a TV são de caráter mais individual, isto é, o espectador geralmente é solitário e tem mais autonomia, pode desligar o aparelho, mudar de estação ou canal, etc. Eles transmitem, assim, um fluxo de informações, noticiários e entretenimentos muito alto, além de o espectador estar sujeito a muitos tipos de desvio e de distração por estar em ambiente doméstico, que muitas vezes lhe exige e concorre atenção. Por isso, há nesses meios a necessidade de fixar horários, personagens, formatos sendo a produção seriada uma solução:

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

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

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

No caso do Brasil, a televisão também influencia em outras instâncias. As temáticas, os atores e até mesmo a produção de peças nacionais estão vinculados à lógica deste veículo de massas. Montagens com atores globais, por exemplo, muitas vezes são garantias de patrocínios e volume de público apenas por exhibir nos palcos celebridades forjadas no vídeo. As telenovelas, portanto, que

⁹ O aparecimento de Oswald em cena, já morto, também simboliza a morte de Tarsila.

nos últimos trinta anos viraram verdadeiros “produtos de exportação” – sobretudo, dada a especialização e a tecnologia da maior emissora do país em fazê-la – e são acompanhadas praticamente todos os dias, por um parcela muito expressiva da população, causando muitas vezes comoção nacional, acabaram invadindo e influenciando uma boa parte da dramaturgia brasileira. Yan Michalski, numa reflexão sobre o teatro dos anos 1980, que deu o título de “uma temporada de transição”, já enxergava isto:

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

Referências Bibliográficas

- [1] AMARAL. *Tarsila*. São Paulo: Globo, 2004.
- [2] PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- [3] LEHMANN, Hans-Thyges. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- [4] PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem na Ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- [5] BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)
- [6] MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- [7] AQUINO, Ricardo Bigi de. Redefinindo paradigmas e expectativas: a dramaturgia na era da cultura oral e visual. In: *Reflexões sobre a cena*. Sheila Diab Maluf, Ricardo Bigi de Aquino (org.) – Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005.

Autora

¹ **Laura Castro de ARAUJO, Mestranda.**

Universidade de Brasília

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

lauaraujo@gmail.com