

As descontinuidades cênicas e a técnica da montagem no teledrama de Luiz Francisco Rebello

Doutoranda. Milca Tscherne¹ (FCLAr/ UNESP)

RESUMO: *A técnica da montagem no teatro é apontada pelo teórico húngaro Peter Szondi como uma das tentativas de solução para a crise do drama moderno, iniciada a partir dos finais do século XIX. Desprovido do coro, do prólogo e do epílogo, o drama moderno elegeu o diálogo como o seu grande constituinte. Dele, adviria a tensão por meio do choque entre vontades conflitantes (1), expressas num tempo presente (2) e concentradas em determinado fato (3). No entanto, nos finais do século XIX, esses três pilares que sustentavam o drama foram ruindo e, de uma crise na linguagem, a forma evolui para a variedade estética pela qual o teatro dos últimos cem anos se define. A montagem estaria expressa no texto, sobretudo por meio dos diálogos descontínuos e favoreceria o teatro épico, com o qual a forma dramática clássica muito relutou. Enquanto técnica, a montagem permite uma série de efeitos no texto por não pressupor o eu-épico. Por esta razão é que este trabalho pretende apresentar o teledrama *Todo o amor é amor de perdição* (1990), de Luiz Francisco Rebello (n. 1924), considerado um dos renovadores da linguagem cênica do teatro português, destacando algumas peculiaridades da técnica da montagem na dramaturgia.*

PALAVRAS-CHAVE: teledrama, Luiz Francisco Rebello, montagem, dramaturgia, teatro.

Introdução

Todo o amor é amor de perdição é um teledrama de Luiz Francisco Rebello, dramaturgo considerado o renovador da linguagem cênica em Portugal a partir de 1947. Escrito em 1990, o teledrama foi, no mesmo ano, produzido e transmitido pela RTP (Rádio-Televisão Portuguesa) nas noites de 27 de outubro, 3 e 10 de novembro e retransmitido em outubro de 1997, numa realização de Herlânder Peyroteo. Foi publicado em 1994 e recebeu o Grande Prêmio de Teatro da Associação Portuguesa de Escritores/ Ministério da Cultura.

Essa composição de Rebello surge como a sua primeira, e até agora única, proposta teledramática. Pela forma como foi concebido, o texto conserva as peculiaridades de um drama criado para ser exibido pela televisão e apresenta recursos novos para quem está habituado a trabalhar com a dramaturgia para o teatro.

O teledrama, embora faça parte da produção mais recente de Luiz Francisco Rebello, ainda apresenta elementos ou recursos que caracterizam o autor, se não como um renovador como era o Rebello da década de 1940, ao menos como um permanente atualizador da cultura teatral portuguesa.

Empenhado em um teatro revelador de técnicas e efeitos que mantivessem a variedade formal que tem caracterizado a sua produção ao longo desses anos, Rebello retoma na década de 1990 uma idéia francesa de 1955 e experimenta produzir um drama para a televisão. Com efeito, o teatro televisado foi criado na França por André Frank, que, a partir de 1956, passou a dirigir o *Service des Émissions Dramatiques* da Televisão Francesa. Consciente do desprezo dos intelectuais pela Televisão, André Frank criou um estilo dramático próprio e ofereceu um meio de expressão original e moderno aos dramaturgos e encenadores da época.

¹Milca TSCHERNE, Doutoranda em Estudos Literários (Universidade Estadual Paulista/ Campus de Araraquara, Estudos Literários/ Teorias e Crítica do Drama) milcatschern@bol.com.br

1 Apresentação de “Todo o amor é amor de perdição”

O teledrama de Luiz Francisco Rebello apresenta-se dividido em três partes. A primeira, ambienta-se em Lisboa. No palco do Teatro Nacional, uma peça do escritor Camilo Castelo Branco, intitulada *O Último ato*, está sendo encenada. Mas o telespectador só percebe ser uma representação após algumas réplicas, quando as câmeras recuam e mostram a boca de cena e o público do teatro. Possíveis para as técnicas do cinema e inexistentes no teatro são os recursos usados já na abertura desse teledrama: as tomadas de cena com os seus vários planos (pontos de vista em relação ao objeto filmado), os múltiplos cortes e, sobretudo, a possibilidade da montagem.

No momento em que é revelado aos telespectadores que a cena é uma representação, o movimento de recuo para mostrar a platéia se dá numa posição de câmera conhecida como *plongée*, palavra francesa que se refere literalmente a “mergulho”. O jogo de câmera de mostrar e esconder é explorado nessa primeira parte para apresentar o espaço do teatro – que, paralelo ao da prisão, é o mais importante da peça.

Adiante, as câmeras fixam-se num telespectador que demonstra nervosismo e muita atenção ao espetáculo, e deixam-no em primeiro plano. Seu nome é Manuel Pinheiro Alves, tem 52 anos, está acompanhado de um amigo um pouco mais velho que ele. Pinheiro Alves é o marido da protagonista Ana Augusta Plácido, a amante do outro protagonista do drama: o romancista e também dramaturgo português Camilo Castelo Branco.

O diálogo entre os atores da peça de Camilo continua no palco, mas as imagens, em determinado momento, entram em “*off*”, permanecendo somente as suas vozes, enquanto a câmera focaliza Pinheiro Alves que, furioso, entende que aquele espetáculo é uma provocação pública de Camilo que, mesmo preso e aguardando julgamento pelo crime de adultério, conseguiu levar à cena seu espetáculo. Quando Pinheiro Alves começa a reclamar, de imediato, os espectadores pedem que se controle. Sua indignação é em razão de ter-se visto no palco, na figura do marido traído, e de reconhecer a sua tragédia pessoal exposta pelo seu próprio algoz, Camilo, que o humilhara duplamente.

Num corte e numa retomada, os atores que estavam representando, em *O Último ato*, as personagens de Eduardo, João Pinto e Ana Augusta – que na peça de Camilo são o pai, o marido bem mais velho e uma jovem casada que não ama esse marido – são substituídos por Antônio José Plácido, pai de Ana Plácido, Pinheiro Alves, o marido, e a própria Ana Plácido, personagens do drama de Rebello, cujos nomes o dramaturgo manteve de acordo com o registro biográfico do escritor português Camilo Castelo Branco.

Nesse momento em que se propõe a correspondência entre as personagens do drama de Camilo com as do teledrama de Rebello, justifica-se porque Pinheiro Alves, quando estava na platéia, foi colocado em primeiro plano pela câmera que, em seguida, transporta-o até o palco e insere-o no espetáculo. A partir de então, a sequência se dá em duas vias: ora são os atores do drama de Camilo, ora Pinheiro Alves e as demais personagens da trama de Rebello que interpretam o mesmo papel, provocando uma identificação entre os dois dramas e comprovando que a interpretação do marido traído, Pinheiro Alves, acerca da peça de Camilo, estava correta.

Na segunda parte, apresentam-se todas as ações que giram em torno do julgamento de Camilo e Ana Plácido. A peça de Camilo, com a qual o teledrama de Rebello é iniciado e cuja primeira representação é feita em Lisboa, no Teatro Nacional, surge novamente no teledrama, justamente no dia do julgamento, que acontece na cidade do Porto aos 16 de outubro de 1861. Desse modo, o diálogo entre a peça de Rebello e a de Camilo Castelo Branco é novamente estabelecido.

A terceira parte de *Todo o amor é amor de perdição*, certamente a mais surpreendente, apresenta a continuação do julgamento, a absolvição do casal e, de um modo extremamente trágico e resumido (trinta anos em oito réplicas), a vida de desgostos que Camilo e Ana Plácido viveram, a

dois, depois da absolvição, em 1861, seguida pelo suicídio de Camilo em 1890. Também por meio da montagem, Camilo prenuncia a sua morte, deixando a tarefa de narrá-la a Ana Plácido:

CAMILO (voz “off”): O peito inclinado sobre uma banca, escrevia e suava sangue para ganhar o pão duma família. E a luz dos meus olhos esvaindo-se na cegueira. Tudo trevas à minha volta! (*Pausa.*) Eu tinha jurado: “Se fico cego, mato-me!”

(*Ouve-se um tiro.*)

ANA PLÁCIDO (voz em “off”): Às 3 da tarde do dia 1 de Junho de 1890, trinta anos depois do dia em que entrei na Cadeia da Relação, um tiro ressoou no silêncio da Casa de S. Miguel de Seide, onde vivíamos desde a morte de Manuel Pinheiro Alves. O corpo sem vida de Camilo baloiçava na cadeira de repouso, um fio de sangue a escorrer da fonte direita.

Como ele um dia disse, todo o amor é amor de perdição... (REBELLO, 1994, p. 113)

Embora sem as respectivas imagens, o que se mostra, no momento dessas réplicas, é a agitação do público ainda no fórum, em 1861, após a absolvição do casal. O caráter trágico do teledrama de Rebello acentua-se pela opção em permanecer no tempo e no espaço cênicos do tribunal e, sumariamente, somente ao som das vozes de Ana e Camilo e do estampido do tiro, transpor os 30 anos que distaciavam o julgamento do suicídio de Camilo.

2 A técnica da montagem

Para desenvolver um tipo específico de categoria dramatúrgica, a televisão partiu, evidentemente, de técnicas e linguagens mais antigas, tendo como modelo as produções do rádio, do cinema e do teatro. As novelas, as minisséries e alguns quadros são exemplos que derivam da consolidação das primeiras manifestações e adaptações dramáticas na televisão.

O cinema como uma idéia de arte dramática foi o primeiro - cujo modelo de técnica de representação partiu, inicialmente, do próprio teatro - a conseguir mostrar como a fragmentação pode ser una. Em confronto com a visão única do palco do teatro em ponto fixo para cada um dos telespectadores, o cinema é a união de todos os olhares, de todos os mais desejáveis ângulos, de todas as necessárias aproximações, de todos os espaços e tempos de que uma trama complexa parece precisar.

O teatro televisado foi uma experiência que buscou garantir aos espectadores a possibilidade de ver, imprescindível à arte dramática, mas de ver bem. Nesse esforço por novas técnicas, a arte dramática transformou-se e desdobrou-se em novos formatos, gerando novas linguagens.

Luiz Francisco Rebello, ao teledramatizar a vida de Camilo Castelo Branco, explorou essa linguagem, cuja acomodação do enredo em distribuições espaço-temporais são bem distintas daquelas permitidas pela realidade do palco, ficando registrada e patente, para quem conhece a sua literatura dramática, a diferença de composição apresentanda pelo teledrama (texto).

No Brasil, o teatro televisado ficou conhecido como teleteatro e seu auge foi nas décadas de 1950 e de 1960. O teatro, que já havia sido testado no rádio, transformou-se em teleteatro no novo veículo, a televisão. As telepeças, assim como toda a programação da televisão na década de 1950, eram transmitidas ainda ao vivo, condição que só mudou com a chegada do *vide-tape*. Houve, nesse momento também, um exercício enorme para se descobrir uma linguagem para o teleteatro que – diferentemente do (muito criticado) teatro filmado em ponto fixo nos próprios palcos, durante os espetáculos, e transmitidos pela televisão – exigia um estudo de linguagem que chegou a ser, parcialmente, subsidiado pelo teatro: “O teatro se tornaria também um poderoso instrumento para que a televisão desse seus primeiros passos no terreno da produção ficcional”(BRANDÃO, 2000, p. 184).

Hoje, além do teatro, o cinema e a televisão desenvolveram formas dramáticas específicas, muitas vezes capazes de realizar aquilo que era impraticável no teatro. Sábato Magaldi, ao estudar a

dramaturgia de Nelson Rodrigues e nela perceber – como ocorre no teledrama de Rebello – a presença de elementos fílmicos, discute não só a conhecida influência do teatro na linguagem cinematográfica, como também o seu inverso:

O cinema tornou-se admirável escola de uma nova linguagem ficcional. Por que não incorporá-la ao palco? Acredito que a grande liberdade da técnica dramatúrgica de Nelson tenha nascido na observação de espectador cinematográfico. (MAGALDI, 1992, p. 43)

A existência de elementos compartilhados, ou de influências, entre o milenar teatro e as linguagens cênicas desenvolvidas na primeira metade do século XX (cinema e televisão) é considerável e digna de ser investigada. O cineasta e diretor René Clair defendia que o teatro e o cinema “são governados por leis artísticas completamente diferentes e precisam ser claramente separados” (cf. BERTHOLD, 2001, p. 524), e dizia que:

No teatro, a palavra conduz a ação, enquanto a óptica possui importância secundária. No cinema, o primado cabe à imagem, e a parte falada e sonora aparece em segundo lugar. Fico tentado a dizer que um cego não perderia dinheiro indo ao teatro, e um surdo, ao cinema. (Clair *apud* BERTHOLD, 2001, p. 524)

É evidente que se trata de duas linguagens, mas o que se tem observado é a absorção, a fusão entre elas em busca de novos efeitos. A questão visual no teatro tem se sofisticado, amparada por uma série de profissionais e técnicas, assim como a sonora é fundamental no cinema. Não há como sustentar um filme e, portanto, a linguagem do suspense ou a do terror, por exemplo, sem o som. A análise que René Clair faz das duas linguagens é compreensível se as considerarmos somente nas suas origens porque o que os seus desdobramentos apresentaram não condiz com a separação essencial que ele fez.

Em *Todo o Amor é Amor de Perdição*, peça em que Rebello refundiu as linguagens teatral e cinematográfica, ambas cênicas, a técnica da montagem (descontinuidade cênica) representa a grande contribuição à inovação textual de sua dramaturgia. Pode-se dizer que a montagem é a técnica que está presente em dois procedimentos-chave de Rebello: ela está expressa no tratamento à matéria selecionada por ele para compor o teledrama, ou seja, é a montagem que operacionalizou os inúmeros intertextos da peça; e está expressa na técnica de linguagem – a cinematográfica – empregada para organizar e apresentar o (tele)drama. A que mais serve aos objetivos deste trabalho é a segunda, uma vez que a ênfase no momento é a descontinuidade cênica provocada pela montagem.

Uma vez problematizado o surgimento dessa nova natureza dramática, poder-se-ia eventualmente levantar as seguintes questões: como analisar ou tratar de um teledrama sem o ter visto? Ou ainda, questionar se esse tipo de renovação seria pertinente ao estudo do texto dramático. Para a primeira questão, a resposta encontra-se no próprio modo acadêmico de análise dramática: partir do que os seus textos oferecem. O mesmo método seria empregado, portanto, para o texto do teledrama, cuja peculiaridade estaria apenas no fato de ele ter sido um drama composto para exibição em televisão, e não em palcos.

A partir dessa indicação inicial e de todos os índices internos de distinção do teledrama é que se responderia à última pergunta. Com efeito, o drama televisual apresenta ritmos e recursos diversos daqueles que se encontram nos textos dramáticos concebidos para o palco. Como o objetivo é perceber os elementos renovadores, a partir do que os próprios textos oferecem, o caminho de pesquisa imposto pelo teledrama foi o de considerar as técnicas e linguagens de um gênero vizinho: o cinema. Essas técnicas, muito utilizadas por Rebello, conferem uma identidade diferente à dramaturgia do teledrama. Desse modo, a investigação teledramática atenderia a expectativa última da pesquisa que consiste em demonstrar de que maneira Rebello contribuiu para a renovação da linguagem cênica em Portugal.

Ademais, tanto Faria (1998, p. 122), ao afirmar que Nelson Rodrigues, em *Vestido de noiva*, tenha sido influenciado pelas técnicas dos filmes das décadas de 1930-40 que abusavam do *flash-back*, quanto Brandão (2000, p. 187), ao constatar no teatro rodriguesano a absorção de procedimentos cinematográficos para compor *Vestido de noiva* (por exemplo, a pontuação que separa e estabelece ligação entre os planos, cenas e seqüências; a passagem instantânea de um plano a outro ou de um enquadramento a outro, assemelhando-se a um filme), partiram exclusivamente das indicações e das características presentes no próprio texto, o que reforça a tese da assimilação de duas linguagens distintas e comprova que o texto se ressentia dessas modificações a ponto de evidenciá-las em sua composição. É justamente esta a intenção do trabalho: perceber o que uma dramaturgia, cuja classificação é a de teledrama, traria de novo como texto e com o que ela precisa dialogar para tal.

Rebello utilizou, na busca de uma linguagem que expressasse as potencialidades de composição e de representação dramáticas em *Todo o amor é amor de perdição*, todos os recursos citados por Brandão (2000) em *Vestido de noiva* – uma vez que a própria gênese da peça, destinada à televisão, exigia uma linguagem compatível com o novo meio de expressão. A curiosidade é que todos esses recursos se realizam na aplicação da montagem.

A montagem comumente é atrelada à técnica da edição de imagem e à linguagem descontínua e sobreposta do cinema, mas, na verdade, ela está presente em todo o procedimento que manipula unidades autônomas, investindo-as de uma unidade mais abrangente pelo efeito da justaposição, da aproximação, da seqüência, da montagem.

É por isso que Peter Szondi (2001) entende a montagem como uma das tentativas de solução da crise que abalou a forma dramática no final do século XIX. Szondi aproxima a montagem, que chamou de “produto industrial da épica” (2001, p. 145), da linguagem da épica e da pintura. Ele afirma que “a montagem é a forma da arte épica que renega o narrador épico”, despertando a “impressão de formar, como o drama, um todo a partir de si mesma” (2001, p. 145). E mais:

As cenas não levam umas às outras dentro de uma funcionalidade fechada, como no drama; ao contrário, elas são a obra de um eu-épico, a dirigir o seu refletor alternadamente a uma ou a outra sala de aluguel [sobre *Os criminosos*, de Ferdinand Bruckner]. Desse modo, tudo é epicamente relativizado, inscrito em um ato narrativo. As diversas cenas não têm como no drama um domínio absoluto; a cada momento a luz pode abandoná-las e relançá-las na escuridão. Isso expressa ao mesmo tempo que a realidade não avança por si mesma em direção à abertura dramática ou se move nesta desde o princípio, senão que só deve ser aberta em um processo épico. Uma vez que não permite ao seu eu tomar a palavra como narrador, a épica não pode certamente renunciar ao diálogo, mas torna possível que o diálogo se negue a si mesmo. Visto que o diálogo não deve mais responder pela evolução da obra (esta é assegurada pelo eu-épico, ele pode ser meras franjas, como nos monólogos tchekhovianos, ou até mesmo se retirar para o silêncio, negando o dialogismo como tal). (SZONDI, 2001, p.143)

No teledrama de Rebello não é o diálogo que constrói a ação dramática, o desenrolar da história. Também não é um narrador épico que a conduz, orientando a evolução dos acontecimentos – exceto em alguns momentos como, por exemplo, nas últimas réplicas do teledrama –, mas são as imagens sobrepostas ao extremo, cortadas e montadas, como é o caso da identificação e troca dos atores que representavam *O Último Ato* de Camilo pelas personagens do teledrama de Rebello. As ações se ligam por meio de montagens e não pela evolução das relações intersubjetivas entre as personagens que, no teledrama, dialogam, sem consciência em alguns momentos, com um interlocutor que será explícito somente pela montagem. De algo sem qualquer ligação ou continuidade dramática é construída uma coerência, uma unidade e, portanto, o sentido com uma nova linguagem.

Entre duas cenas que se seguem imediatamente não há nenhum laço orgânico; em vez disso, a continuidade é simulada pela junção de cenas [...]. Mas isso é montagem. (SZONDI, 2001, p. 144)

São, por exemplo, as réplicas isoladas e autônomas de Camilo e Ana Plácido na prisão que, pela montagem, se aproximam e investem-se de significado dialógico. Neste caso em especial, a imagem mostrada não coincide nem com a réplica de Camilo nem com a de Ana Plácido, mas é uma seqüência que, sem a montagem, não teria organicidade nenhuma, não constituiria uma cena e o efeito dramático não apareceria:

(A câmera segue VIEIRA DE CASTRO e o CARCEREIRO “pelo corredor imenso, escuro, com água a rever nas paredes do muramento”. Os sons do piano diluem-se quando, durante a deambulação, se lhes sobrepõem, em “off”, as vozes de ANA AUGUSTA e CAMILO.)

ANA AUGUSTA (em “off”): “Mudas são estas paredes, mudos os ferros que me prendem aqui... No silêncio da noite, só harmonizam com os meus gemidos estas gotas de águas filtradas das abóbadas, que me vêm molhar a face, já coberta de suor febril”...

CAMILO (em “off”): “Aqui, nesta masmorra terrível, reina perpétuo Inverno, e suam as abóbadas não sei se lágrimas, se sangue, se água represada nos poros dos granito”... (REBELLO, 1994, p. 29)

As duas réplicas, pronunciadas em tempos distintos e espaços não mostrados, juntam-se à imagem das paredes da prisão encharcadas pela chuva: um espaço cênico, que não acolheu as personagens nem suas réplicas em diálogo, mas que, pela montagem, transforma-se em uma cena bem significativa para o drama; ou seja, é pela montagem, e não pela relação intersubjetiva, que o sofrimento e o isolamento dos protagonistas são mimetizados em *Todo o amor é amor de perdição*.

O próprio início do teledrama já demonstra o que a montagem é capaz de fazer, em dois aspectos: 1) na instauração do conflito sem relação intersubjetiva e 2) na explicação, instantânea, por meio da sobreposição e substituição dos atores do drama que é representado no seio do teledrama. É desse modo que os muitos espaços são explorados e que os diálogos interrompidos, ao mudar drasticamente de cena, são preenchidos de sentido. A velocidade e a diversidade da montagem preenchem todos os diálogos inconclusos e, mais, revelam o que está por trás de cada ação ou fala.

Interessante ressaltar que, em nenhum momento, os protagonistas Camilo e Ana Plácido, vivendo um conflito comum, dialogam entre si. As suas réplicas, quando sugeridas como diálogos complementares entre eles, vêm acompanhadas da inscrição (em “off”) e justapostas umas às outras, sobrepondo-se a uma imagem específica. À propósito, respondendo à pergunta que lhe é feita no tribunal acerca de quando e onde conhecera Ana Plácido, Camilo responde:

Cena 15.

Sobrepõem-se ao tribunal as imagens de uma sala de baile. Pares viravolteiam ao som da valsa. Entre eles, ANA AUGUSTA PLÁCIDO – doze anos mais nova, irradiante de beleza e juventude. Junto a uma porta, CAMILO e um amigo observam.

CAMILO (voz em “off”): Foi há doze anos... Giravam as valsas, os vestidos em rodópio agitavam o ar tépido, roçavam-me o braço ombros nus, seios alvos, duros como o alabastro... E quando a vi lembrou-me a Grécia, a arte em requintes de pompas, a numerosa família de Vênus, todos esses mármoretos eternos... Eras tu!

(Grande plano de ANA PLÁCIDO, que de repente pára e fita CAMILO. A imagem imobiliza-se)

ANA PLÁCIDO: (voz em “off”): Eu sou a tua mulher fatal.

(ANA PLÁCIDO retoma a dança com seu par, mas os seus olhares dirigem-se exclusivamente a CAMILO.) (Rebello, 1994, p. 71)

Logo depois, ainda no baile de doze anos atrás, o diálogo entre Camilo e um amigo é desenvolvido conforme o modelo tradicional, sem a intermediação das vozes em “off” – que são, na verdade, vozes narrativas explícitas, ou seja, correspondem a um narrador épico no teledrama de Rebello. Assim, o teledrama não se faz inteiramente de montagem. Em suas unidades menores, no interior de suas cenas, manifestam-se elementos epicizantes por meio das vozes épicas dos protagonistas – ao contrário, portanto, da técnica da montagem que, segundo Szondi, “renega o narrador épico” (Szondi, 2001, p. 145), fazendo a recepção crer numa ausência de subjetividade e numa composição que se forma por si mesma.

Desse modo, como peculiaridade de linguagem de um drama escrito para a televisão, cujos recursos permitem variar as noções espaço-temporais e relacioná-las com muita agilidade pela montagem de modo a produzir um todo orgânico, tem-se no próprio texto a movimentação veloz das mudanças de cena, produzindo um ritmo dramático distinto. Na segunda parte do teledrama, por exemplo, somam-se nada menos do que 15 cenas, todas cuidadosamente numeradas por Luiz Francisco Rebello, o que chama a atenção do leitor para o acúmulo de cenas e para a complexa articulação nos diferentes espaços e tempos dessas cenas, que são as seguintes: 1. O exterior da cadeia da Relação do Porto; 2. Gabinete do escritório do procurador Albano Miranda de Lemos; 3. A rua em frente ao Tribunal; 4. **A sala de audiências**; 5. O gabinete do juiz; 6. **A sala de audiências**; 7. Fachada do Teatro S. João; 8. **De novo a sala de audiências**; 9. O “Palheiro”; 10. **Voltamos ao tribunal**; 11. A sala do Teatro S. João; 12. **Novamente o Tribunal**; 13. O palco do Teatro S. João; 14. **O tribunal**; 15. Sobrepõem-se **ao tribunal** as imagens de uma sala de baile; 16. **A sala do tribunal**; 17. Um relvado; 18. **O tribunal**.

No julgamento de Camilo e Ana Plácido concentra-se, sem dúvida, toda a tensão do teledrama. Por essa razão, a cena que prevalece tanto na segunda quanto na terceira parte é a do tribunal. No entanto, alternam-se com as cenas do tribunal as da reapresentação, no Teatro S. João, da peça *O último ato* de Camilo – que são, aliás, cenas simultâneas às do julgamento. Desse modo, já a leitura de um drama com esse formato permite o reconhecimento de uma forma dramática repleta de cortes, que, pela montagem, permite ao leitor uma recepção dinâmica e orientada segundo um modo de composição específico, ainda novo para a dramaturgia portuguesa.

Conclusão

Para concluir, a grande contribuição do teledrama de Rebello, ainda como texto, como linguagem cênica nova, é, sem dúvida, a elaboração do diálogo dissociado de outros diálogos e da própria imagem, de maneira que o diálogo, por si só, não conseguiria responder pela evolução da obra, por sua unidade e por suas tensões. São os outros elementos associados à desconexão e autonomia de cada diálogo que reconstituem, com beleza e organicidade, a história trágica de Camilo Castelo Branco.

Além da técnica da montagem ser um recurso escolhido por Rebello, por adequar-se à linguagem televisual e, também, por ser mais uma de suas opções formais de composição, ela também produziu um segundo efeito: reforçou, enquanto forma dramática, a opção do dramaturgo por compor um teledrama a partir de muitos textos de Camilo, proporcionando um duplo exercício de montagem e justificando, assim, tantas costuras diferentes capazes de organizar elementos metateatrais, intertextuais e teledramáticos em uma forma tão híbrida como *Todo o amor é amor de perdição*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, Jacob Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRANDÃO, M. C. Vestido de Noiva no teleteatro de Antunes Filho. *O Percevejo*: revista de teatro, crítica e estética (Rio de Janeiro), n 9, p. 25 – 38, 2000.

FARIA, J. R. *O teatro na estante*: estudos sobre a dramaturgia brasileira e estrangeira. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MAGALDI, S. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

REBELLO, L. F. *Todo o amor é amor de perdição*: o processo de Camilo e Ana Plácido. Teledrama em 3 partes. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, Publicações Dom Quixote, 1994.

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