

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**A PASSAGEM DE “O ESPECTADOR”
O CAMINHO DE TRANSFORMAÇÃO DO MONÓLOGO TEATRAL AO
ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO
ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS

Daniel Freitas da Silva

Lisboa, 14 de maio de 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



A PASSAGEM DE “O ESPECTADOR”
O CAMINHO DE TRANSFORMAÇÃO DO MONÓLOGO TEATRAL AO
ARGUMENTO CINEMATOGRÁFICO

TRABALHO DE PROJETO

Daniel Freitas da Silva

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Narrativas Cinematográficas, realizada sob a orientação científica de Professora Fátima Ribeiro área de Argumento.

Lisboa, 14 de maio de 2021

DEDICATÓRIA:

À minha mãe amada Therezinha, uma força da natureza que inspira e acolhe.

À minha outra mãe, revestida de ouro, que com sua doçura e o seu brilho ilumina meus caminhos.

Às minhas irmãs Adri e Deia, que desde muito cedo torciam por mim e mimavam-me.

Ao amor que conforta, impulsiona e fortalece a minha vida.

Ao meu eterno amigo Yarú Cândido, o grande responsável pela minha decisão em cursar este mestrado.

AGRADECIMENTOS:

À minha orientadora, Professora Fátima Ribeiro, pela generosidade em acolher-me como orientando, pelas conversas enriquecedoras sobre a construção de um filme e por mostrar-me que a ideia de artista/professora, de que tanto acredito, também está dentro de si.

Ao Gonçalo Lobo que surgiu no fim deste processo para incentivar e torná-lo mais leve e bonito.

Ao Professor Doutor Henrique Alexander Grazzi Keske, pelo carinho e incentivo, por ter sempre acreditado em meu potencial.

À Taís Reganelli, pela generosidade, carinho e amor.

As amigas Francine Thomas, Lizandra Gasparro, Thaianne Anjos e Nuria Mallena, que me presenteiam com a sua linda amizade.

Aos outros tantos amigos maravilhosos.

Ao irmão Alexandre Braga que o mestrado me deu.

RESUMO

O presente projeto propõe um estudo teórico (1.^a parte) e prático (2.^a parte – vide anexo I e II) sobre o processo de adaptação do monólogo teatral “O espectador” de Daniel Freitas, para um argumento cinematográfico. Neste texto dramático, um dos temas principais é a relação do público com o teatro, a partir do olhar de um espectador que decide tomar um espetáculo para si. Convocam-se então, conceitos que identificam a relação entre o cinema e o teatro, bem como, alguns elementos utilizados na interação com os seus espectadores. Do mesmo modo, este estudo propõe-se a compreender a adaptação entre estas diferentes linguagens, além de analisar o próprio processo de transposição desta peça. Mesmo sem alterar o tema central, conclui-se que o caminho entre a obra original e o resultado da adaptação, reveste-se de uma grande transformação, tanto para a estrutura do texto, como da própria personagem principal, decorrente do respeito pela verossimilhança e ligação com os espectadores.

Palavras-Chave: adaptação, teatro, cinema, espectador, escrita.

ABSTRACT

The present project proposes a theoretical (1st part) and practical (2nd part – see annex I and II) study on the adaptation process of the theatrical monologue “The spectator” by Daniel Freitas, to a cinematic argument. In this dramatic text, one of the main themes is the audience's relationship with the theater, from the perspective of a spectator who decides to take over a show. Concepts are then called upon, that identify the relationship between cinema and theater, as well as some elements used in the interaction with the viewers. Furthermore, this study aims to understand the adaptation process between these two different languages (cinema and theater), in addition to analyzing the transposition process of this piece. Even without altering the central theme, we concluded that the path between the original work and the final result of the adaptation, underwent a major transformation, both on the structure of the text and on the main character itself, due to the respect for the verisimilitude and the connection with the audience.

Keywords: adaptation, theatre, cinema, spectator, writing.

Índice

1. Introdução	- 7 -
2. A escrita do texto teatral “O espectador”	- 9 -
2.1. Sinopse da peça “O espectador”.....	- 10 -
2.2. Porquê adaptar o monólogo “O espectador” para o cinema.....	- 11 -
3. Adaptação.....	- 13 -
4. O Teatro e o Cinema	- 15 -
5. O Cinema e o Teatro na relação com o espectador	- 18 -
6. A adaptação do Teatro para o Cinema	- 21 -
7. Estudo de caso: a adaptação da peça “Dois perdidos numa noite suja”.....	- 23 -
8. A análise a partir das descobertas durante o processo de adaptação da obra “O espectador”	- 29 -
8.1. Sinopse do filme “O espectador”	- 29 -
8.2. Uma nova abordagem sobre Tempo e Espaço na adaptação do texto “O espectador”.....	- 32 -
8.3. Personagens da dramaturgia para o guião: o surgimento e a resignificação, a partir da adaptação.	- 33 -
8.4. A descoberta de um “novo” protagonista.....	- 35 -
9. Conclusão	- 39 -
10. Referências Bibliográficas	- 41 -
Bibliografia	- 41 -
Internet	- 43 -
Filmografia.....	- 43 -
Anexos.....	- 44 -

“Escrever, muitas vezes, é uma viagem perigosa para dentro de nós mesmos, enfrentando as profundezas de nossas almas na tentativa de trazer de volta o Elixir da experiência — ou seja, uma boa história.”

Christopher Vogler

1. Introdução

Este trabalho final consiste em dois documentos, um estudo prático (vide anexo I e II) e outro teórico, feito por um artista de teatro que decidiu aventurar-se na linguagem do cinema, a partir do processo de transposição de um monólogo teatral para um argumento cinematográfico e assim, elaborar uma análise sobre os conceitos relacionados com a adaptação entre o teatro e o cinema, além de examinar suas próprias questões e descobertas geradas por este trabalho.

Este processo de escrita e análise desencadeiam-se a partir de um olhar duplamente estrangeiro, pois quem escreve, reescreve, adapta, descobre e analisa, é alguém que além de não possuir na sua trajetória artística uma vivência ligada à escrita para o cinema, também aventura-se pela primeira vez em terras portuguesas, o que torna a experiência artística, acadêmica e pessoal um percurso de contantes descobertas. O texto teatral escolhido para esta adaptação é o monólogo “O espectador”, uma peça escrita por Daniel Freitas, que apresenta neste trabalho de projeto a sua adaptação e reflexão teórica. Por tratar-se de uma escrita acadêmica, decidiu-se usar a terceira pessoa para referir-se a este autor durante todo o estudo.

O Mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico proporcionou o resgate de uma obra escrita em um momento de conflito pessoal e profissional do dramaturgo, obra esta que precisou ser revisitada para que sua temática pudesse fazer emergir novas possibilidades estruturais e narrativas. No capítulo 2 deste trabalho de projeto, o texto começa por apresentar as razões que levaram à escrita deste texto teatral, descreve o processo dessa escrita e as descobertas feitas por Daniel Freitas, além de expor a sinopse do monólogo “O espectador”. Ainda neste capítulo, é respondida a questão do por quê adaptar, dentre outros textos escritos pelo mesmo autor, este monólogo em específico para a linguagem cinematográfica.

Como a adaptação possui um conceito muito amplo, decidiu-se restringir o ato de adaptar as atividades culturais e artísticas. Por este motivo, o capítulo 3 dedica-se a analisar em particular os conceitos relativos a adaptação, nomeadamente a partir do trabalho de Linda Hutcheon. Para dar continuidade à análise deste trabalho de projeto, que tem como ponto de partida uma obra teatral que percorre um caminho de transformação até tornar-se uma obra cinematográfica, o capítulo 4 analisa a relação entre duas linguagens: o teatro e o cinema. Uma relação histórica, permeada por contribuições e apropriações de ambos os lados.

Estas duas artes que se relacionam ao longo do tempo e que possuem suas semelhanças e diferenças parecem trazer consigo um mesmo elo de ligação. Um elemento aparentemente óbvio, mas muito significativo: o espectador. O capítulo 4 analisa alguns mecanismos utilizados tanto pelo cinema, como pelo teatro, na relação com o público, pois além de ser algo importante para estas linguagens artísticas, é também o ponto central do monólogo que desencadeou a adaptação apresentada neste trabalho.

Na sequência deste estudo, para proporcionar um entendimento mais específico acerca da tarefa proposta neste trabalho, o capítulo 5 examina especificamente a adaptação do teatro para cinema, além de inserir uma breve ponderação sobre o ato inverso, a adaptação do cinema para o teatro. Para contribuir no estudo sobre a transposição de uma obra teatral para uma linguagem cinematográfica, recorreu-se no capítulo 7 ao estudo de caso, uma análise feita a partir da adaptação da peça de teatro “Dois perdidos numa noite suja” de Plínio Marcos, para a versão cinematográfica homônima, do realizador José Joffily.

Estruturado com base no processo percorrido ao longo da adaptação produzida por Daniel Freitas, o capítulo 8 passa a avaliar pontos significativos nesse trabalho. Primeiro é possível perceber, através da sinopse do filme “O espectador”, as transformações que esta transposição gerou. Segundo, neste capítulo apresenta-se o estudo sobre a nova abordagem a respeito do tempo e espaço em relação ao texto original. E em terceiro, o capítulo 8 discorre sobre ressignificação da personagem central da história, sobre o facto de, mesmo sendo a mesma do monólogo, nesta abordagem cinematográfica, passa a ser entendida de outra forma. O que se propõe, então, na conclusão contida no capítulo 9, é justamente um processo de aprendizagem, seja na transposição da forma da escrita teatral para o cinema, como no entendimento de conceitos importantes, que permeiam o universo narrativo da adaptação entre a arte teatral e a cinematográfica.

Na segunda parte do presente projeto, encontra-se todo o trabalho de adaptação prático de uma peça de teatro para o cinema. Contudo, cabe ressaltar que ao longo deste caminho percorrido muitas perguntas parecem emergir, algumas que podem ser respondidas através da análise que se segue, e outras que servem como impulsionadoras do trabalho de criação e capazes de fomentar o pensamento do artista a respeito da sua própria escrita.

2. A escrita do texto teatral “O espectador”

“Escrever e, especialmente escrever para o teatro, é difundir um segredo através da letra de um texto, é fazer frutificar um enigma cujo autor esqueceu ou talvez jamais tenha conhecido a cifra. Escrever é esclarecer esse enigma, apresentá-lo sob sua face luminosa. Não para si, mas para o outro que vai ler o texto, que vai assistir à peça. E isso porque o autor está sempre no ponto cego da criação.”

(SARRAZAC 2005, 208)

Em meados de 2014 as sessões de psicanálise de Daniel Freitas desencadeiam uma forte reflexão sobre a carreira profissional de ator e dramaturgo. Havia naquele momento um conflito na relação entre o processo criativo e o público. Primeiro, a angústia de produzir uma obra sem patrocínio, na esperança de alcançar subsistência a partir da bilheteira. Segundo, a preocupação com a aparente passividade dos espectadores, pois a intenção era a de construir um texto que causasse inquietação, identificação e instigasse a participação da plateia, tornando os espectadores personagens do espetáculo.

A partir deste momento os questionamentos começaram a surgir: estaria o público do teatro interessado em refletir sobre as mesmas questões humanas e sociais que o autor? Conseguiria trazer para a cena um espetáculo que unisse a diversão, prazer e interesse do público, sem desviar de suas questões relevantes? Assim, quanto mais questões eram levantadas, mais incômodo era gerado, tanto na capacidade de escrever um novo texto, como na conflituosa relação que era criada para com o espectador de teatro.

O caminho a percorrer na escrita, parece assemelhar-se à jornada do herói: “A Jornada do Herói e a Jornada do Escritor, no fundo, são uma só. Qualquer pessoa que se decida a escrever uma história logo encontra todos os testes, dificuldades, provações, alegrias e recompensas da Jornada do Herói.” (VOGLER 2006, 290). Nesse estágio, então, o espectador de teatro torna-se um inimigo pessoal, a ele é destinado todo o ressentimento de um artista cada vez mais frustrado com o desafio de criar um texto capaz de chamar a atenção das pessoas, que seja sustentável e que transmita os anseios dos atores em cena.

Desde o início o formato da escrita foi estabelecendo-se como um monólogo, pois não se apresentava a necessidade de incluir diálogos e outras personagens, mas sim, um discurso direto com o público. Uma conversa de espectador para espectador. “O monólogo, que por sua estrutura não espera uma resposta de um interlocutor, estabelece

uma relação direta entre o locutor e o ele do mundo do qual fala. [...] O monólogo dirige-se em definitivo diretamente ao espectador, interpela-o como cúmplice e voyeur – ‘ouvinte’.” (PAVIS 1999, 248).

Ademais, em seu desenvolvimento, o texto acaba por tomar um caminho mais profundo e intenso, que acrescenta a necessidade de a personagem sentir-se amada e admirada. Assim, a personagem ganha uma relação familiar complicada, uma vida social vazia e um sonho que permeia toda a sua vida: ser ator.

A partir deste caminho, são inseridos trechos de peças teatrais escritas por outros autores, na ideia de trazer para a cena a íntima relação entre a personagem e o teatro, além de possibilitar uma verdadeira homenagem à dramaturgia. A personagem Augusto, ao encontrar no teatro o único local de apreço e prazer, passa a alimentar um desejo incontrolável de estar em cena.

Ele caminha para o seu destino, enquanto o sentimento inicial do autor era de curar suas mágoas e feridas, criadas na relação de si mesmo como ator/espectador. Augusto afirma-se com seus próprios dramas e seus próprios desejos, Ele emancipa-se para criar seu próprio conflito no papel de espectador/ator.

O texto busca tanto a homenagem da escrita teatral e a identificação do público, como transmitir a ideia daquilo que é a definição do teatro, pois: “podemos então definir o teatro como o que ocorre entre o espectador e o ator. Todas as outras coisas são suplementares – talvez necessárias, mas ainda assim suplementares”. (GROTOWSKI 1987, 28).

2.1. Sinopse da peça “O espectador”

“Por isso eu estou aqui hoje, eu acreditava que se já era bom sentado aí, imagina aqui em cima. E digo mais! A certeza que eu carregava comigo era de que vocês, os senhores me dariam tudo que eu precisava! Eu até ensaiei algumas coisas, como disse anteriormente, eu me preparei para este momento. Mas o principal não tem que vir daí? Do espectador?”

(FREITAS 2015, 3-4)

“O espectador” conta a história de Augusto, um homem de 37 anos, que após uma vida inteira assistindo freneticamente a peças teatrais de quinta a domingo, é tomado por uma inexorável vontade de subir ao palco e vivenciar o que acontece entre o espectador e o ator do ponto de vista de quem atua.

Depois de fracassadas tentativas de fazer parte de alguma peça de teatro, Augusto executa um golpe planejado durante meses: tomar à força um espetáculo. Ele sequestra os atores e passa a comandar uma apresentação a solo, mantendo o elenco original preso no camarim.

Para evitar que os espectadores deixem o teatro, Augusto mostra suas habilidades de “ator” que imagina ter conquistado após vários anos como espectador. Desconfiando de que isso não seja suficiente, ameaça o público com uma bomba instalada no interior do teatro e que, para a sua ativação, bastaria apenas apertar um botão. Ao longo da apresentação, Augusto encena trechos de peças que sempre sonhou em atuar, como “Gota d’água”, “Navalha na Carne”, “Bodas de Sangue”, “Fim de Partida”. Estas cenas são intercaladas com a história de sua vida familiar e social e com as tentativas de entrar em cena de uma forma convencional. Tudo parece controlado até que ouve-se a chegada da polícia que pretende invadir o teatro e socorrer os reféns. Desesperado, procura finalizar suas cenas da forma mais intensa possíveis, enquanto deixa claro para o público que só gostaria de chegar até o fim daquela apresentação e realizar seu sonho.

Por fim, sem ter outra saída, Augusto faz seu número final e com isso eterniza aquele momento.

2.2. Porquê adaptar o monólogo “O espectador” para o cinema

“O monólogo pode ser considerado como uma espécie de limite da escrita dramática, às vezes irritante pelo narcisismo que desvela quando é tratado com ingenuidade, ainda que frequentemente fascine o público pelo sentimento do risco assumido pelo ator.”

(RYNGAERT 2013, 94)

A partir das aulas do mestrado, decidiu-se fazer um trabalho de projeto em narrativas. A vontade de arriscar-se na adaptação de “O espectador”, torna-se cada vez maior. Diferente das outras peças já escritas por Daniel Freitas, esta, aparentemente, exige maior reflexão e planejamento em relação às estruturas narrativas, à personagem, aos

diálogos, bem como ao tempo e espaço. Por tratar-se de um monólogo, o texto é um discurso de uma única pessoa a falar de teatro, no teatro, para o público de teatro e durante o tempo de uma apresentação teatral.

É importante identificar as características que envolvem o monólogo “O espectador”. Inúmeras peças teatrais já foram adaptadas para o cinema, mas o monólogo traz características próprias: “O monólogo se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico. O contexto permanece o mesmo do princípio ao fim, e as mudanças de direção semântica (próprias do diálogo) são limitadas a um mínimo, de maneira a garantir a unidade do assunto da enunciação”. (PAVIS 1999, 247).

Por outro viés, o interesse em descobrir quais necessidades narrativas são imprescindíveis para construir a versão fílmica também está ligado ao questionamento sobre: Como tornar interessante para o público do cinema uma história de teatro, que fala sobre teatro, a partir do ponto de vista de um espectador de teatro?

Para compreender, então, este processo de adaptação e as possíveis alterações que dele desencadearão, é aceitável reconhecer a adaptação como uma transformação. Já que o que se pretende é transformar uma estrutura textual concebida para o teatro, em uma nova estrutura a serviço de outra linguagem, no caso o cinema. (LUIZ, Thiago Marques 2019, 161). Usa-se no título deste trabalho de projeto a palavra passagem, para enfatizar o caminho a ser percorrido durante esta transformação.

A adaptação torna-se ainda mais interessante à medida que se percebe a dificuldade que é trazer para o guião, a intensidade da relação com o público que o texto teatral propõe, pois neste monólogo, efetivamente, tem-se como personagem central a representação das pessoas que lá estão.

Por conta disso, então, e para dar seguimento ao projeto e à pesquisa, é preciso conhecer e aprofundar-se na ideia de adaptação, e a partir daí, descobrir conceitos e pensamentos acerca deste processo criativo.

3. Adaptação

“(...) acredito firmemente que a adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar - “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público.”

(HUTCHEON 2013, 17).

Neste trabalho de projeto faz-se necessário restringir o conceito de adaptação às atividades culturais e artísticas que acontecem há muito tempo e que estão por toda parte. Seja na adaptação de acontecimentos cotidianos, lendas ou notícias de jornais em peças de teatro e musicais. Ou romances, contos, poesias e literatura em geral, adaptados para cinema, televisão, jogos, internet ou parques temáticos. São inúmeros exemplos e propostas de transformar uma linguagem em outra, pois a adaptação é fundamental para a nossa cultura, e segundo Hutcheon: “[...] é evidente que as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto. Esquilo, Racine, Goethe e da Ponte também recontaram histórias conhecidas em novas formas.” (HUTCHEON 2013, 22).

O ato de adaptar, como defendido por Hutcheon, pode ser definido por três perspectivas, relacionadas tanto ao objeto adaptado, como ao produto obtido deste processo: Em primeiro lugar, pode ser chamada de “transcodificação”. Uma transferência proposital ampla, que é capaz de ocorrer de uma mídia para outra, muitas vezes alterando o gênero, foco e contexto. A segunda perspectiva seria a apropriação ou recuperação, que é fazer emergir deste processo, uma nova visão em relação ao objeto adaptado. E na terceira perspectiva, o ato de adaptar está ligado ao processo de recepção. Um engajamento intertextual com o objeto para o qual fora adaptado, a partir de outras obras e referências. Sendo assim, uma forma de intertextualidade, através da repetição com variação. (HUTCHEON 2013, 29-30).

Pode-se entender que o resultado da adaptação torna-se uma nova obra. Obra esta, que possui sua individualidade e vida autônoma. Portanto, a obra adaptada, pode ter vindo depois, mas não deixa de possuir sua originalidade: “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é a sua própria coisa palimpsestica”. (HUTCHEON 2013, 30). Ainda nesse sentido, é importante ressaltar que,

de acordo com Hutcheon, cada mídia adapta diferentes elementos da história e de diferentes maneiras pois cada uma possui sua especificidade para mostrar, contar, ou transmitir, já que cada qual também possui formas e ferramentas distintas de se comunicar com o seu público. (HUTCHEON 2013, 34).

A partir desta contextualização sobre os conceitos básicos da adaptação, torna-se importante destacar as características dos dois meios relacionados com o projeto: o teatro e o cinema. Assim como fazer um breve apanhado sobre a relação construída entre ambos.

4. O Teatro e o Cinema

“Só a teatro do homem, mas o drama cinematográfico pode dispensar atores. Uma porta bate, uma folha ao vento, ondas que lambem uma praia podem aceder à potência dramática”.

(BAZIN 1991, 145).

O cinema cresceu e afirmou-se enquanto arte. Com suas características, seus estudos e o alcance avassalador de espectadores nos mais variados cantos do mundo. Ademais, por surgir após a evolução de diferentes linguagens artísticas, pode nutrir-se de diversas referências e modelos existentes nas artes plásticas, na música, na literatura e no teatro. Construindo, a partir delas, a sua própria evolução.

A influência do teatro sobre o cinema, porém, é considerada mais antiga e íntima, pois vai além do “teatro filmado”; e mesmo que sejam feitas, ou mostradas, de maneira consciente ou inconsciente, as características da tradição teatral foram decisivas para a construção de elementos tidos como específicos do cinema. Nesse sentido, segundo Bazin: “Vemos ainda que a influência – tão inconsciente quanto inconfessada – do repertório e das tradições teatrais foi decisiva sobre os gêneros cinematográficos tidos por exemplares na ordem da pureza e da ‘especificidade’”. (BAZIN 1991, 127).

Da mesma forma pode-se perceber uma ideia da influência do teatro no surgimento do cinema: “(...) no jogo cênico dos atores, evidenciando aspectos reveladores da “cultura cênica” em planos estáticos, por vezes frontais, na decupagem das ações, no deslocamento lateral dos atores, (...) ‘A encenação dos primeiros filmes era puramente teatral: câmera imóvel, distância axial invariável, incidência angular uniformemente frontal e sempre à altura do peito e do olhar.’”. (G. L. MONTEIRO 2011, 29).

A relação e a ligação entre o cinema e o teatro também podem ser percebidas a partir dos vários e renomados diretores que transitaram entre ambas as linguagens. “De Griffith e Eisenstein a Fassbinder e Bergman, passando por Welles e Visconti, é enorme o elenco de artistas que atuaram nos dois campos, de modo a atestar em seu cinema a incidência de seu teatro e vice-versa”. (XAVIER, Ismael 2003, 59).

O cinema conseguiu transformar situações teatrais, como a *gag*, que puderam ser executadas sem que existisse ali a interferência do público. Só o cinema pode dar o grande plano e permitir, por exemplo, que Charlie Chaplin pudesse atingir o máximo resultado

da situação e do gesto. E para Bazin, esta análise: “pode levar a crer que o cinema veio inventar ou criar inteiramente fatos dramáticos novos, e que ele permitiu a metamorfose de situações teatrais que, sem ele, nunca teriam chegado à fase adulta”. (BAZIN 1991, 126).

A arte cinematográfica foi capaz de explorar universos distintos dos espetáculos dramáticos pois o teatro está calcado na atuação do ator, na personagem que é vista “viver” sua história em frente ao público. Entretanto, o cinema não precisa de alguém em cena, isto é, não é necessária a presença de um ator para que a ideia cinematográfica seja apresentada. O filme pode mostrar através da câmara, objetos, animais, plantas, paisagens, ou seja, um momento de algo que reproduza significado para a história representada nas imagens.

O debate sobre as diferenças entre o teatro e o cinema é extenso, mas para este projeto o ponto a ser analisado, está na ideia de representação e realismo. No que diz respeito às possibilidades que cada uma destas linguagens possui, em contar e apresentar ao espectador a história, em comparação ao cinema, o palco possui certas especificidades espaciais e de cenários. No teatro o espectador aceita a representação dos locais e objetos através do simbólico e do lúdico, para isso vale-se predominantemente de sua imaginação, como em um acordo pré-estabelecido entre a arte teatral e o seu público, mas que poderá ter no desempenho do ator, um dos maiores responsáveis para que este acordo se estabeleça.

Já no cinema, uma das ideias de realismo está ligada ao que pode ser proporcionado para o espectador em frente ao ecrã. O espectador pode visualizar a montanha, a praia, ou a floresta que fazem parte da situação mostrada. Não é preciso que quem assista ao filme imagine o que seria de fato o espaço da cena, tudo está ali e pode ser mostrado para ele. A própria noção de realidade pode ser ampliada. “A floresta encantada de *Sonho de Uma Noite de Verão* sempre provará no palco de algo de sarrafo, de tela e de santo; uma floresta encantada num filme pode verdadeiramente parecer assombrada por mil medos e imagens sobrenaturais”. (NICOLL 1937, 177).

Historicamente, pelo menos para alguns críticos, o termo “teatro filmado” era utilizado como pejorativo, como se a obra filmica fosse carente de originalidade cinematográfica. Segundo Bazin, as questões relacionadas ao preconceito sobre o teatro filmado, não deveriam historicamente ser baseadas, de maneira única, nos títulos teatrais

adaptados, mas sim, nos mecanismos dramáticos do roteiro e da encenação. (BAZIN 1991, 123).

Contudo, é importante salientar que tanto é evidente que o teatro influenciou o cinema, como o cinema exerceu um papel inspirador na arte dramática contemporânea. Grandes encenadores, construíram ou ampliaram sua visão cênica, a partir de elementos cinematográficos. Pode-se citar o que fala Meyerhold, sobre a cinematização do teatro: “(...) não é a simples projeção do filme na cena, mas “a teorização da arte cinematográfica em sua especificidade, porque o teatro que se pensa em relação à sétima arte, pensa também o filme”. (G. L. MONTEIRO 2011, 28).

Tal como Meyerhold, Brecht explorou o universo cinematográfico em seu trabalho, fazendo com que o cinema pudesse exercer um papel importante em seu teatro, ampliando com isto, o efeito de distanciamento, tão significativo em seu método. Segundo Monteiro: “Partindo da concepção de filme-comentário de Piscator, toma para si a ideia do coro óptico a fim de criar em cena imagens compostas de “elementos estáticos”: intertítulos, gráficos, tabelas cronológicas, os “songs”, fotografias compondo documentos que visam ampliar o efeito de distanciamento, convidando o espectador a refletir sobre a realidade sócio-política na qual está inserido”. (G. L. MONTEIRO 2011, 29).

Pelo exposto, pode-se afirmar ser possível entendermos que estas linguagens, teatro e cinema, possuem elementos que partiram da relação e da apropriação entre ambos, assim como possuem outras qualidades próprias, que fazem parte do universo que permeia cada uma destas artes. Sendo assim, destaca-se o seguinte questionamento: é possível reconhecermos um elemento em comum e imprescindível para estas duas artes? A partir desta questão, o projeto passa a analisar o que para esta pesquisa apresenta-se como o principal elo de ligação entre a arte teatral e a arte cinematográfica: o espectador. E a partir dele, pode-se passar, então, a avaliar a forma de relação entre estas artes e os seus espectadores.

5. O Cinema e o Teatro na relação com o espectador

“Seja no teatro ou no cinema, é o olhar do espectador que dá sentido às imagens, representações, encenações e performances que se desenrolam em sua frente. O objetivo do diretor, designer ou ator é o mesmo: cativar o olhar do espectador a fim de estabelecer uma relação com ele.”

(GALERY 2004, 54)

Na plateia do teatro ouvem-se os três sinais, as luzes de serviço se apagam, as cortinas recuam e um novo foco de luz surge no palco. Nos assentos do cinema percebe-se que as luzes diminuem, o som da banda sonora cresce e a projeção se inicia. Sentados em frente ao palco, ou, em frente ao ecrã, estão os destinatários destas artes. Linguagens distintas, mas com um mesmo interesse em provocar, instigar, comunicar e emocionar os seus espectadores.

Independente do mecanismo utilizado, tanto o teatro como o cinema, têm como objetivo o olhar do espectador. Este olhar de quem assiste, porém, possui diferenças. Segundo Pavis, no teatro a relação é dada através de um acordo entre ator e espectador, numa espécie de consciência recíproca, que aceita a convenção dada pela ação dramática e o proscênio. Já o cinema, pretende estimular fantasias, penetrando facilmente em camadas bastante profundas da mente. (PAVIS 1999, 140-141)

No cinema, é possível pensar a relação com o espectador na ideia de alcance da sua linguagem. Para Marcel Martin, podemos perceber a distinção do cinema em relação às demais artes, a partir da ideia de reprodução da realidade, pois segundo o autor, a projeção cinematográfica consegue expor e reproduzir a realidade, dar ao espectador uma amplitude capaz de aguçar seus sentidos, já que para ele: “(...) é o poder excepcional que lhe advém de facto de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação (o significante) coincide de forma exacta e unívoca com a informação conceptual que veicula (o significado)”. (MARTIN 2005, 24).

Este entendimento de que o cinema seria responsável, via de regra, em mostrar o real ao seu espectador, trata-se de uma consideração que causa divergência em muitos pensadores da arte cinematográfica. A própria ideia de “realidade” é amplamente discutido pela filosofia: “Poderia esperar-se que, como nas outras artes ficcionais,

houvesse no cinema uma divisão entre os que decidem levar, naturalisticamente, a ilusão da realidade o mais longe possível, num jogo convencional em que o espectador esquece que está perante o logro de uma ilusão (e paga, justamente, para ser enganado), e, por outro lado, aqueles que, para não abrirem mão das potencialidades artísticas ou políticas do seu trabalho, recusam esse ilusionismo naturalista, procurando que não se perca de vista que o cinema é uma construção e uma arte.” (P. F. MONTEIRO 1985, 2).

Independente da questão de projeção do real ou a impressão de realidade, ambas parecem trazer o espectador para dentro deste “universo”, que o filme se propõe a mostrar através dos vastos recursos técnicos que o cinema tem à sua disposição.

O cinema propõe que na sala escura de projeção, o espectador se torne uma espécie de *voyeur*, enquanto desfruta e observa a construção sobre a realidade do “outro” proporcionada pelo filme. É ter o poder de observar tudo, nos mínimos detalhes, mas sem arriscar-se ser notado: “Ainda hoje, o prazer do filme não pode ser dissociado de uma inevitável pulsão escópica: quando estamos no cinema, submetemos a imagem – a imagem do outro – a um olhar concentrado e bisbilhoteiro. A escopofilia, pulsão de tomar o outro como objeto, submetendo-o a um olhar fixo e curioso, [...] o olhar [...] que se satisfaz em ver o outro objetivado”. (MACHADO 1997, 124-125).

Como já afirmado, neste processo de escritas surgem questões que servem como estímulo para a criação, a busca sobre um entendimento na relação com o espectador: O que existe na arte dramática capaz de manter este interesse do público para com os seus espetáculos? Seria talvez o que acontece entre ator e público?

Nesse sentido, pode-se, igualmente, questionar: É possível pensarmos que está neste profissional chamado ator, a “responsabilidade” em manter o interesse do espectador e a chama acesa nesta relação? Poderia estar na catarse vivenciada pelo público, a partir da hábil atuação do ator e da sua presença em cena? Ou, antes disso, a resposta estaria na alma humana, como muito bem explica Bazin: “Por não ser espacial, o infinito de que o teatro precisa só pode ser o da alma humana. Cercado por esse espaço fechado, o ator está no foco de um espelho côncavo duplo. (...). Mas esse ardor em que ele queima é também o de sua própria paixão e de seu ponto focal; ele acende em cada espectador uma chama cúmplice.”. (BAZIN 1991, 148).

Todos os atores, quando se encontram no palco, estão ali no que se refere à presença física de alguém em algum lugar: “o ator é um homem que trabalha em público

com o seu corpo, oferecendo-o publicamente” (GROTOWSKI 1987, 28). Isto é a interação. O estado de presença possibilita a unidade ator/público.

Mas o que pode ser um Estado de Presença? “Não será, porventura, uma certa irradiação que parte do todo do intérprete e, rompendo as fronteiras de palco e plateia, chega até onde estamos? E se assim for, de onde emana essa força que nos atrai?” (AZEVEDO 2002, 180). Tais considerações nos colocam diretamente na questão da relação de organicidade com o público: como se dá, ou como é essa relação com o público? Assim, quando se estabelece a organicidade, rompe-se com a distinção ator/plateia. Ambos se fundem em um todo, uma unidade, que produz uma vivência única. Ela não se repete mais, de forma idêntica, em nenhuma outra vez.

Nas cenas, ou mesmo nas ações, a organicidade é peça fundamental no trabalho do ator: “a organicidade referente à organização interna de uma ação, ou a interação entre as ações, não tem nada a ver com o ‘natural’, mas com a impressão de natural que a coerência da organização interna de um determinado sistema gera” (BURNIER 2001, 53).

Para a execução de uma ação orgânica, o ator deve buscar todas as possibilidades que conhece e que possa vir a agregar na junção de seu corpo, mente e espírito. Sendo assim, podemos, então, perguntar: E isso que se define como teatro, não ocorre, a partir do momento em que tal organicidade se instala, rompendo a barreira inicial entre palco e plateia? Por isso, pode-se constatar a importância do público na construção e execução da organicidade, por parte do ator, colocando, dessa forma, tal noção como um dos fatores preponderantes para o conceito de teatro e o contínuo interesse do público para com a arte teatral.

6. A adaptação do Teatro para o Cinema

“A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o”.

(HUTCHEON 2013, 28)

Como já mencionado, o objeto do presente estudo diz respeito à análise da adaptação de uma peça teatral “O espectador” em um guião de longa metragem com o mesmo nome. As especificidades teóricas acerca deste assunto, fornecem, então, o embasamento para o processo empírico deste projeto ao possibilitar um melhor entendimento sobre o resultado obtido.

Ao longo da história do cinema, uma infinidade de filmes, tiveram a sua origem a partir de adaptações de textos ligados ao teatro e a este processo de criação, que não perdeu sua força ao longo dos anos da arte cinematográfica. Podem-se citar alguns exemplos como: “Casablanca” (1942), de Michael Curtiz, baseado na peça de Murray Burnett e Joan Alison; “Rope” (1948), de Alfred Hitchcock, baseado na peça de Patrick Hamilton; “A Streetcar Named Desire” (1951), de Elia Kazan, baseado na peça de Tennessee Williams; “O pagador de promessas” (1962), de Anselmo Duarte e baseado na peça teatral de Dias Gomes; “Medeia” (1969), de Pier Paolo Pasolini, filme baseado na tragédia grega de Eurípedes; “Equus” (1977), de Sidney Lumet, baseado na peça de Peter Shaffer; “Amadeus” (1984), de Milos Forman, baseado na peça de Peter Shaffer; “Dois perdidos numa noite suja” (2002), de José Joffily, baseado na peça de Plínio Marcos; “Closer” (2004), de Mike Nichols, adaptação da peça de Patrick Marber; “Carnage” (2011), de Roman Polanski, baseado na peça de Yasmina Reza; “August: Osage County” (2013), de John Wells, baseado na peça de Tracy Letts; “Fences” (2016) de Denzel Washington, adaptação da peça de August Wilson; “Moonlight” (2016), de Barry Jenkins, adaptação da peça de Tarell McCraney; “A Kid Like Jake” (2018), de Silas Howard, adaptação da peça de Daniel Pearle; “The human voice” (2020), de Pedro Almodóvar, adaptação da peça de Jean Cocteau.

Adaptar um texto dramático para um roteiro de cinema requer que o escritor evoque elementos especificamente filmicos, e assim, transmitir o universo do texto teatral para a linguagem cinematográfica. Como explicado por Sánchez Noriega: “La

adaptación como transposición –traslación, traducción o adaptación activa– implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas – o similares – cualidades estéticas, culturales o ideológicas.” (SÁNCHEZ NORIEGA 2000, 64).

Mas este fenômeno de adaptar uma obra performativa em outra mídia, não é algo exclusivo do teatro para o cinema, uma vez que o inverso também é possível e tem tido bons resultados. Muitos filmes tiveram sua linguagem transportada para o palco, como mostra Hutcheon: “As histórias mostradas em mídia performativa sempre foram adaptáveis para uma segunda mídia performativa: os filmes, inclusive as adaptações cinematográficas, tornam-se musicais do palco (Mary Poppins [2004], Os Produtores [2001], O Rei Leão [1997]) e depois retornam ao cinema (e.g., A Pequena Loja de Horrores [*The Little Shop of Horrors*] [1986]). A farsa teatral francesa: A Gaiola das Loucas [*La Cage aux Folles*] tornou-se primeiramente um filme (1978), dirigido por Edouard Molinaro, que depois teve duas sequências (1980 e 1985), antes de virar um musical da Broadway, em 1983, para, em seguida, ser transformado numa história americana (*The Birdcage* [1996])”. (HUTCHEON 2013, 78).

7. Estudo de caso: a adaptação da peça “Dois perdidos numa noite suja”.

“O teatro foi a forma que encontrei para dar um testemunho a respeito do tempo mau que vivemos. Falo de gente que conheci e conheço, gente que está amesquinhada por gente; gente que vai se perdendo. Meu teatro é só isso. Apresento os fatos como um repórter. Conheço os fatos e não sei a solução. O recado que tenho para dar é só este: há gente por aí se danando. Meu ideal é conseguir fazer as platéias pensarem na solução para o problema dessa gente, problema que deve ser o de todos nós. Não faço teatro para o povo, mas faço em favor do povo. Teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso”.

(MARCOS 1968).

A partir do estudo sobre a adaptação do teatro para o cinema, mostrou-se interessante construir um estudo de caso; e, para este fim, o texto teatral escolhido foi “Dois perdidos numa noite suja” do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos e escrito em 1966, na fase inicial da Ditadura Militar que dominou o Brasil de 1964 até 1985. A escolha se deu por tratar-se de uma peça que tem como espaço cênico um único local, o quarto da pensão, e possui apenas duas personagens. Por isso o interesse em perceber como a adaptação para o cinema resolveu a questão do espaço, já que a proposta deste projeto é de adaptar um espetáculo que ocorre em um único espaço cênico, ou seja, o espaço físico do teatro.

Ademais, esta obra de Plínio Marcos veio a ser adaptada para o cinema em dois momentos distintos. A primeira adaptação se deu em 1970 na visão do realizador Braz Chediak e posteriormente o texto foi adaptado em 2002 para o filme de José Joffily.

O estudo de caso se dará entre o texto do dramaturgo Plínio Marcos e o filme do realizador José Joffily, cujo guião é do roteirista Paulo Halm. A escolha de falar exclusivamente desta adaptação se deu por conta das inúmeras diferenças e transformações decorrentes da adaptação da peça para o cinema. Assim, este processo assemelha-se com a proposta pretendida para o argumento deste trabalho de projeto.

No texto de Plínio Marcos, as personagens Paco e Tonho dividem um quarto em uma pensão barata que fica dentro de um cortiço, um lugar de extrema pobreza e precariedade, localizado na cidade de Santos, cidade portuária do Estado de São Paulo. Ambos trabalham durante o dia no mercado, como carregadores e são extremamente mal

remunerados. Os dois únicos personagens são dois homens que vivem à margem da sociedade, cada qual com suas dificuldades individuais, mas em um universo conflituoso e precário, também em nível coletivo.

Na peça “Paco e Tonho” nutrem uma relação de muito conflito permeada de discussões, ameaças e agressões, muito em função das dificuldades financeiras e das expectativas para o futuro. Tonho lamenta porque possui apenas um par de sapatos velhos e furados, símbolo da sua pobreza. Ele considera a situação do sapato um fator determinante para não conseguir um emprego melhor.

Tonho acaba por invejar Paco que possui um “pisante” novo e acusa-o de tê-lo roubado. Paco, por sua vez, leva a vida como dá, não parece nutrir grandes expectativas para o futuro. No passado Paco havia trabalhado como flautista, mas certa noite teve sua flauta roubada enquanto estava embriagado. É a partir do estímulo dado por Tonho que Paco passa a acreditar que se conseguir comprar uma flauta nova poderá eventualmente melhorar sua vida de uma vez por todas.

Plínio Marcos na maioria das vezes retrata em seus textos o universo do submundo brasileiro, dado que suas personagens são em grande maioria marginalizadas, com um linguajar muito característico da periferia, o que sublinha ainda mais a tenção do diálogo contido no texto, como mostra o crítico Sábato Magaldi: “Plínio Marcos deu às duas personagens um cunho brasileiro, a verdade do nosso submundo, desde o corte psicológico à linguagem crua. O diálogo, como um torniquete, espreme a situação até o desfecho trágico, preparando exaustivamente para que se tornasse verossímil”. (MAGALDI 1966).

Por conta das mazelas e situação limite em que se encontram, Paco consegue convencer Tonho a juntamente com ele cometerem um assalto. Acreditam que o crime poderia proporcionar ganhos financeiros e, com isto, escapar da condição miserável na qual se encontram. O texto é um exemplo claro das características do universo dramático de Plínio, como explica Cacciaglia: “Seu mundo é um mundo sujo, não resgatado pela menor luz de humanidade, no qual se debatem personagens sórdidas que lutam exclusivamente por dinheiro em meio às mais torpes corrupções, mundo que não oferece nenhum vislumbre de redenção. A linguagem é de uma crueza muito violenta”. (CACCIAGLIA 1986, 133).

A peça é dividida em dois atos, sendo o primeiro constituído de cinco quadros. No segundo existe apenas um quadro, mas seu andamento é mais tenso e dinâmico e toda a história da peça acontece apenas com os dois personagens. O tempo do espetáculo é o presente, não existem cenas que representem o passado. Mesmo quando são narradas por um dos dois, eles não retrocedem a algum momento de suas vidas. O tempo corrido da história diz respeito a seis dias. No que se refere ao espaço, entretanto, ele é sempre o mesmo, pois tudo se passa dentro do pequeno quarto. Assim, a base do texto são os diálogos. Com o pequeno uso das rubricas, Plínio Marcos vai construindo o ritmo da peça a partir da conversa entre as personagens.

Na versão filmica do realizador José Joffily, a adaptação da versão teatral para a cinematográfica ganha uma adaptação ampla, pois vários aspectos do texto original são alterados. O filme de Joffily passa-se no Estados Unidos, alterando-se assim o local da narrativa teatral, mas mantendo a busca das personagens por uma melhora em suas vidas, já que ambos são imigrantes brasileiros e vivem as dificuldades desta condição. A alteração do espaço não se dá apenas no país em que se passa a história, mas nos diversos *décors* utilizados no filme, como no início, onde se pode ver Tonho em uma prisão; e, depois de libertado, vai até a Estátua da Liberdade e assim por diante. É neste sentido que vamos passando por vários locais que ampliam a dimensão de espaço em relação à versão feita para o palco. O tempo diegético da peça é alterado pois não é mais de maneira linear, uma vez que, no filme, já nos primeiros minutos é feito o uso de *flashback*, quando descobrimos o motivo de Tonho ter acabado na prisão, ao tentar evitar que Paco tenha problemas com a polícia e acaba por levar a pior.

Uma transformação importante na versão cinematográfica acontece, pois há modificação das personagens, uma vez que, além da inserção de novos papéis no filme, os protagonistas não são mais dois homens. Paco é, na verdade, Rita, uma menina que parece ter fugido do Brasil após ter sofrido uma violência sexual. Entretanto, a partir de algo sugerido no filme, se pode perceber, na personagem, a aparente identificação com o gênero masculino, tanto na maneira de se vestir, como agir, mas sem aceitar tal definição. Ademais, sobrevive morando nas ruas de Nova Iorque, cantando Rap, consumindo drogas e realizando sexo oral em casas de banho públicas, em homens que acreditam que ela seja um menino. A adaptação de Tonho está também na maneira dele agir e reagir aos acontecimentos e ações, pois, na peça ele agride Paco e não sente uma profunda culpa ou remorso, diferente do que é mostrado no filme, em que a sensibilidade de Tonho é levada

de maneira mais intensa. Um exemplo disto é que, logo após o primeiro tapa que dá em Paco, Tonho sente-se extremamente culpado e pede desculpas.

Tais alterações deram uma nova conotação para a história, diferente do apelo marginal da peça, ou quanto à maneira de estar dentro e fora do sistema, como nas palavras do crítico Carlos Alberto Mattos: “o apelo marginal que corria solto no palco converteu-se em dubiedade de gênero na figura de Paco, aqui transformado numa moça que não aceita nenhuma identidade sexual, embora espertamente utilize essa confusão para ganhar a vida nas ruas e banheiros de Manhattan. O dilema central dos anos 60 – estar dentro ou fora do “sistema” – é sobrepujado por uma questão mais contemporânea: a relação com a própria identidade. Não apenas sexual, mas também a identidade pátria, outro motivo de alterações entre os dois personagens”. (MATTOS 2003).

Em determinados momentos do filme, surgem as inflexões de que Tonho passa a nutrir por Paco um certo interesse amoroso e sexual, o que caracteriza outra transformação em relação a obra original, que apenas dava pinceladas acerca de tais conotações homossexuais, como explicado na crítica de Mattos: “Na arrojada operação de reescritura, Halm valorizou as inflexões homossexuais que seriam apenas latentes no texto de Plínio Marcos. Daí, instala-se no filme uma dupla tensão: a sobrevivência em território alheio e a possível aproximação amorosa entre Tonho e a dúbia Rita/Paco”. (MATTOS 2003).

A versão cinematográfica se dispõe, então, a alterar os diálogos, pois novas falas são inseridas e incluindo a cena final, uma vez que, na versão teatral, Tonho passa por uma transformação, torna-se extremamente violento, a ponto de no fim da peça assassinar Paco por conta de uma discussão acerca da divisão do material roubado, como descrito abaixo na versão de Plínio Marcos:

TONHO

Cadê o alicate?

(Paco treme.)

TONHO

Dá o alicate!

(Paco entrega o alicate.)

TONHO

(Frio) – Vou acabar com você. Mas te dou uma chance. Prefere um tiro nos cornos ou um beliscão? Só que o beliscão vai ser no saco com o alicate. E enquanto eu aperto, você vai ter que tocar gaita.

(Pausa)

TONHO

Anda, escolhe logo.

(Paco cai de joelhos.)

PACO

Pelo amor de Deus, não faz isso comigo. Pelo amor de Deus. . . Juro. . . Eu juro. . . eu não te encho mais o saco. . . Nunca mais...Pelo amor de Deus, deixa eu me arrancar... Eu...eu juro...

TONHO

Cala a boca! Você me dá nojo.

(Tonho cospe na cara de Paco.)

(Tonho encosta o revólver na cara de Paco e fuzila.)

TONHO

Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas.

(Paco vai caindo devagar. Tonho fica algum tempo em silêncio, depois começa a rir e vai pegando as coisas de Paco.)

TONHO

Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! (Toca a gaita e dança.) Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas!

(Pega as bugigangas e sai dançando.) (Pano fecha.)

F I M

(MARCOS, Dois perdidos numa noite suja 1979, 92).

No filme, a ideia da arma é mantida, mas a cena é alterada para um outro caminho em que se verifica a humilhação de Tonho em relação a Paco. Tonho, por sua vez, no entanto, não se torna violento a ponto de se tornar um assassino, apenas chora enquanto ordena que Paco tire sua própria roupa e diga em voz alta que seu nome é Rita. Por fim, após Tonho confessar sempre ter tido uma atração por Paco, vai embora levando consigo o que foi roubado e deixa Paco sozinho a chamar por ele.

É possível reconhecer, dessa maneira, as diversas transformações que a narrativa original sofreu por parte da adaptação cinematográfica, mas assim como sugere em sua dissertação Poliana Lacerda da Silva, essa versão não deixa de transpor para o ecrã o

universo elaborado pelo dramaturgo: “Em suma, apesar de o filme levar o texto de Plínio Marcos para outra realidade, não deixou de mostrar o submundo para o qual o dramaturgo queria chamar a atenção em 1966. Joffily demonstrou a realidade de muitos imigrantes brasileiros que chegam aos Estados Unidos com o sonho americano, mas não conseguem alcançar o tão sonhado objetivo de prosperar, de ter uma vida melhor economicamente. Foi mantida a ideia original da peça de expor a condição social dos marginalizados e denunciar as consequências de uma sociedade capitalista”. (P. L. SILVA 2012, 161).

8. A análise a partir das descobertas durante o processo de adaptação da obra “O espectador”

“De qualquer ângulo que a abordemos, a peça de teatro, clássica ou contemporânea, é irrevogavelmente defendida por seu texto. Este só poderia ser “adaptado” se renunciássemos à obra original para substituí-la por uma outra, talvez superior, mas que já não é a peça”.

(BAZIN 1991, 130)

A seguir, será possível conhecer um breve resumo da proposta fílmica de “O espectador”, além dos desafios e conceitos teóricos, que de acordo com o que foi vivenciado, se mostraram importantes para a realização deste projeto.

Ao longo deste processo de adaptação foi possível perceber e analisar diferentes conceitos. Efetivamente, tal tarefa se mostrou como um desafio vivido duplamente, já que até a chegada do mestrado, a escrita para o cinema e a adaptação de uma linguagem para outra não haviam sido experimentadas por este autor. Talvez seja por isso, que tanto o entusiasmo, quanto o receio, tenham andando entrelaçados. Assim, ao mesmo tempo que cada descoberta do universo prático e teórico do cinema instigavam a escrita, as mesmas descobertas causavam a preocupação em relação aos desafios que se apresentavam, pois mais do que conhecer uma nova teoria, seria preciso aprender uma nova forma de escrita.

8.1. Sinopse do filme “O espectador”

“O teatro tem dessas coisas, você vem, senta nessa cadeira em frente a essa caixa preta e de repente... Algo de inexplicável e único acontece. Sempre foi muito difícil voltar para casa. Queria ficar aqui, não ir para nenhum outro lugar.”

(FREITAS 2015, 12)

Augusto é um homem brasileiro de 35 anos, que vive em Portugal com sua mãe Inês e a cadela Clarinha. Além de servir e suportar diariamente o menosprezo de sua mãe, Augusto trabalha em um escritório de contabilidade que detesta. Seu único prazer está em ir frequentemente ao teatro, onde ele consegue esquecer de seus problemas e entregar-se a uma forte sensação de êxtase.

É num espetáculo que acaba atraído pelo ator David, com quem tem um envolvimento sexual. Para além do prazer carnal, David faz Augusto perceber o quão incrível pode ser estar de frente para o público e receber aplausos entusiasmados.

Augusto supervaloriza a relação e acaba tornando-se inconveniente. David acaba por perder o interesse e afasta-se. Já em casa, depois de mais uma sucessão de fracassos e rejeições, Augusto, num acesso de fúria, deita fora o convite da estreia que ganhou de David e fica à procura de alguma solução para o seu desespero. Surge ao seu lado a cadela Clarinha, que traz em sua boca o convite. Augusto é impulsionado a ir atrás da única coisa que o faz feliz.

Dia de estreia. No camarim, atores e encenador estão preparados para o início da peça, até que são surpreendidos pela entrada de Augusto. David e Augusto discutem. Primeiro sinal sonoro para o início da sessão. David afasta-se e vai em direção à coxia do palco. Segundo sinal. Os atores estão posicionados e respiram juntos para manterem a calma. Terceiro sinal. No palco um foco de luz é aceso. David prepara-se para entrar em cena e ao dar o primeiro passo, uma mão segura seu braço. É Augusto, que olha firme nos olhos de David e diz não estar ali por David, mas sim por ele mesmo. Augusto avança e invade o palco, sob os olhares incrédulos do elenco.

Inês, a mãe de Augusto, está sentada a ver TV. Sente-se incomodada por Augusto não ter aparecido para trazer-lhe a refeição e vai até o seu quarto. Lá ela encontra indícios sobre o paradeiro do filho.

Augusto já está no palco e, mesmo inseguro e inexperiente, dá início à sua performance. Nos bastidores, atores e encenador estão desesperados a planear como salvar o espetáculo. Augusto apresenta algumas cenas baseado nos espetáculos que viu, mas os aplausos não acontecem. A plateia apática faz Augusto querer desistir. Mas ao ouvir o rressonar de uma senhora na plateia, ele revolta-se e decide questionar a conduta do público. Augusto fala de sua vida e as expectativas que havia criado para aquele momento. Nos bastidores o encenador pede que os atores entrem e improvisem situações que convençam o louco deixar o palco.

O primeiro a tentar é David, mas Augusto recusa. David dá início a uma disputa física, que começa em uma perseguição e evolui para uma luta. David procura dominar Augusto sem sucesso. O constrangimento torna-se insuportável para David. Olham-se intensamente, até que os outros atores entram para improvisar. Buscam convencer Augusto a deixar o palco de diversas maneiras, mudam várias vezes de cena, para

ludibriá-lo. Augusto acaba por divertir-se. Quanto mais improvisações fazem, mais Augusto se sente confiante como ator.

Estão completamente derrotados, e Heloisa, uma das atrizes da peça, pede que os atores a ajudem, quer arrastar o maluco para fora do palco, mas David se nega. Pede que o deixem terminar o que veio fazer e improvisa uma saída. Os outros atores, mesmo contrariados, acompanham-no. Augusto está novamente só no palco. Vira-se para a plateia e decide que é hora de acabar com a apresentação e colher os frutos. O público continua sem se aperceber.

Um espectador começa a questionar a qualidade do espetáculo e mesmo com os pedidos de Augusto para que ele não atrapalhe, o homem levanta-se com sua mulher e decide deixar o teatro. Augusto desespera-se e suplica para que ele não saia. Mas não adianta: o homem parece irredutível e convida o público todo para sair com ele. Nos bastidores elenco e encenador estão desesperados.

Augusto, transtornado, implora e humilha-se. O espectador acha graça e aproxima-se da porta de saída. Antes que ele toque na porta, Augusto chama a sua atenção. O homem vira-se e Augusto tem uma faca em sua mão. Augusto aproveita a atenção do público, diz seu último texto e move com violência o braço que segura a faca em direção ao seu pescoço. As luzes do teatro se apagam. O teatro permanece em silêncio por um tempo, até que são ouvidas as entusiasmadas palmas.

É um outro dia, novos espectadores procuram seus lugares na plateia. Primeiro sinal sonoro para início da sessão. No camarim, vemos apenas o elenco de mãos dadas, enquanto falam a oração do ator. Segundo sinal. Nos bastidores do palco, a respiração de um dos atores deixa clara a sua ansiedade, suas mãos abrem e fecham constantemente, até que são confortadas pelo toque de outro ator. Augusto olha para o lado e encontra os olhos de David que sorri. Ele brinca que vai avançar, mas Augusto segura seu braço e ambos se divertem. Visivelmente incomodada, Heloisa chama a atenção dos dois. Confere se Augusto não esqueceu-se do bilhete e da faca. Terceiro sinal. A luz que surge no palco invade os bastidores. Os atores se posicionam e respiram juntos. Augusto enxuga algumas lágrimas de emoção e adentra ao palco.

8.2. Uma nova abordagem sobre Tempo e Espaço na adaptação do texto “O espectador”.

“Um filme pode criar o próprio tempo e espaço, para se adequar a qualquer situação particular de narrativa. (...)Tempo e espaço podem ser eliminados, recriados e apresentados de maneira que ajude o público a compreender o enredo. Um filme pode ir a qualquer lugar no tempo e no espaço, a qualquer momento”.

(MASCELLI 2010, 80)

Nesta dramaturgia em específico, tudo acontece no tempo presente a que o público assiste ao espetáculo. Da mesma forma, o momento no qual ocorre a situação é o tempo presente de todas os espectadores sentados na plateia.

Adaptar o texto teatral para o cinema trouxe a possibilidade de reorganizar o tempo da história apresentado no monólogo. Nesse sentido, acontecimentos do passado, que na peça eram apenas relatados pelo protagonista, no argumento são mostrados em ordem cronológica.

Houve a decisão de expandir o tempo e o espaço da história, de maneira que não seria somente mostrado o que acontece no teatro, mas sim, os acontecimentos antes daquele dia em questão. Mudanças que conduziram a descoberta de novos significados para a narrativa da personagem central. (HUTCHEON 2013, 34). Portanto, ao se vislumbrar a infinidade de possibilidades que a versão cinematográfica poderia oferecer à história, foi possível criar um tempo próprio para a versão filmica.

Em consequência, torna-se possível apresentar espaços que não existiam no texto teatral. O cinema não sofre das limitações temporais e espaciais do palco, o que faz com que o roteiro percorra caminhos que este texto teatral não fora capaz de seguir ou expor. Por sua vez, isto propiciou, mais uma vez, uma análise importante quanto à diferença entre as duas artes. Como explicado por Silva: “Enquanto o teatro (através do palco) tem a capacidade de colocar diante do espectador um universo conciso espacialmente, com potencial mais simbólico, tornando a relação conflituosa da historia mais latente, o cinema (através de sua distensão espaço-temporal e da flexibilização do olhar) tem o poder de diluir os personagens na experiência cotidiana, transformando a concisão espacial do teatro em coloquialismo estrutural no cinema”. (M. V. SILVA 2007, 43).

Desta forma, debruçar-se sobre a diferença de tempo e espaço, desde a versão original para a adaptação, foi ter a possibilidade de vislumbrar e percorrer caminhos da escrita, que não haviam sido vivenciados anteriormente. Não estava, logo, apenas nos diálogos a condução da narrativa, mas, também, na própria descrição de lugares. Esta característica se desvela nas palavras de Mendes: “(...) a dimensão espaço nunca se perde, porque o cinema mostra, antes de mais, espaços. O cinema conta mostrando – é essa a primeira coisa que o distingue de uma narrativa por palavras”. (MENDES 2003, 66).

As alterações que se mostraram necessárias no tempo e espaço, assim, iam ao encontro da busca da verossimilhança no cinema, para que, nesta nova linguagem, as ações da personagem, assim como o andamento da narrativa, fossem plausíveis, prováveis e/ou semelhantes à verdade, na forma como apresentados, proporcionando um possível entendimento e identificação por parte dos futuros espectadores.

8.3. Personagens da dramaturgia para o guião: o surgimento e a ressignificação, a partir da adaptação.

“Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinharias do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos.”

(BRAIT 1985, 52)

No monólogo “O espectador” existe apenas uma personagem que se apresenta em frente ao público. Ela conta aos espectadores suas experiências familiares, profissionais e sociais, além de representar cenas de espetáculos que foram significativos para ela. Entretanto, ao pensar na adaptação para cinema, percebeu-se a necessidade em criar outras personagens na narrativa fílmica, que antes eram apenas citadas na peça por Augusto ou mesmo personagens criadas exclusivamente para o guião.

Uma das personagens criadas é a Senhora Inês que, na peça, é apenas tratada como mãe de Augusto e, se constitui em uma lembrança triste em sua vida. Assim, a ideia da mãe, na peça, passa a ser transportada para o roteiro cinematográfico de forma expandida. Por conta disso, Inês ganha características e formas de agir e traz, a partir das suas ações,

uma tensão na relação, o que contribui na busca de uma possível identificação do público para com o drama das personagens. Tal possibilidade é explicada nas palavras de Hutcheon, quando cita Murray Smith: “Os personagens, é claro, também podem ser transportados de um texto a outro, e, a rigor, conforme alega Murray Smith, são cruciais aos efeitos retóricos e estéticos de textos narrativos e performativos, pois engajam a imaginação dos receptores através do que ele chama de reconhecimento, alinhamento e aliança”. (HUTCHEON 2013, 33).

Algumas personagens que ganham maior destaque e função no guião, são, entre outros, o encenador e a produtora. Surgem na história e trazem ritmo, humor e novidades para as cenas que já existiam, assim como a criação de novas cenas, ou, como explicado por Todorov, novas intrigas. (TODOROV 2006, 123).

Dentre os profissionais da Cia Teatral é preciso destacar *David*, que passa a ser uma referência sentimental importante para a personagem central do filme, uma vez que o romance é supervalorizado por Augusto, e foi criado exclusivamente para o guião. No texto teatral, a abordagem deste tema, como relacionamento amoroso, é posto de outra forma, sem ter um indivíduo concreto, apenas relatos de situações e referências de textos que Augusto havia assistido no Teatro.

Assim, David ganha corpo e voz e passa a desempenhar um papel importante, uma vez que é a partir da relação com ele que Augusto sente o ímpeto de tomar o teatro para si. Ao mesmo tempo, David faz Augusto amar ainda mais o palco. O desinteresse do ator em relacionar-se com Augusto faz Augusto partir para uma aventura arriscada e sem volta.

Logo, não só os personagens criados, mas os já existentes que foram rearranjados, deram um impulso para a história e foram agentes importantes no entendimento e aprofundamento da personagem principal. Neste caso, as ações das outras personagens parecem ter sido responsáveis em ampliar o campo de visão que se tinha sobre o protagonista pois, a cada ação dirigida a ele, surgia uma reação que desvelava ainda mais o universo psicológico de Augusto.

8.4. A descoberta de um “novo” protagonista

“A criação de um personagem pode ser descrita como sendo o abandono de todas as certezas.”

(BRAIT 1985, 72)

Com o decorrer da escrita, algumas novas ações e cenas, traziam surpresa e até mesmo receio. Estava a fugir do texto original? Poderia estar a avançar em um caminho que colocasse tudo a perder, no que dissesse respeito ao foco da história original?

Mendes explica a necessidade da criação de novas cenas para o protagonista, o quão importante pode ser mostrar momentos de interiorização da personagem, desvelá-la para o público, proporcionar o entendimento acerca de suas motivações para as decisões tomadas por ele: “Na prática, isso significa que é muitas vezes necessário criar mais cenas para o protagonista, tornar mais compreensível o sentido da sua acção, dar mais importância a momentos de interiorização necessários para entendermos de que depende a formação das suas decisões, etc... Significa também que, onde subsistem cenas que pouco nos ajudam a identificar-nos com o personagem (positiva ou negativamente), ou a seguir o fio da meada através dele, é preciso substituí-las por outras que cumpram mais eficazmente os objectivos acima referidos”. (MENDES 2003, 132).

Sem medo de equívocos e sem receio de ter de voltar e reescrever novas cenas, pois a liberdade da escrita parece proporcionar descobertas constantes, foi preciso avançar porque a história deste “novo Augusto”, queria avançar. Mesmo em situações que parecem sem saída, quando sua personagem se mete em um emaranhado de problemas e que o autor parece não ter mais imaginação suficiente para resolver tais questões, talvez seja neste momento em que haja necessidade de deixá-lo ir. Proporcionar um caminho criativo que faça, em meio à verossimilhança, avançar a narrativa. Só conhecendo cada vez mais a personagem, será possível torná-la “real”. Nas palavras de Deleuze: “É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo”. (DELEUZE 2007, 185).

Uma das peças-chave nesta nova perspectiva foi descobrir como transferir para o roteiro, uma espécie de universo paralelo existente na cabeça do protagonista, pois, no monólogo, ele tanto fala com o público sobre sua vida e o presente, como se entrega em

um sutil delírio. O desafio foi de tornar esse estado íntimo da personagem, em algo identificado como plausível pelos espectadores.

Neste contexto, trazer o inconsciente/sonho para a narrativa acentuou a profundidade com que Augusto vivencia, deseja e sofre com certas coisas em sua cabeça.

Segundo Campbell, este conceito de inconsciente, seja através do sonho, ou em plena luz do dia, é um local que possui toda a espécie de fantasia, pensamentos que, muitas vezes o sujeito não gostaria que viessem a tona: “O inconsciente envia toda espécie de fantasias, seres estranhos, terrores e imagens ilusórias à mente seja por meio dos sonhos, em plena luz do dia ou nos estados de demência; [...] Nelas há não apenas um tesouro, mas também perigosos gênios: as forças psicológicas inconvenientes ou objeto de nossa resistência, que não pensamos em integrar - ou não nos atrevemos a fazê-lo à nossa vida”. (CAMPBELL 1997, 6).

Por outro lado, é preciso imaginar de que forma torna-se possível mostrar o que é sentido e vivenciado pela personagem, sem que ele precise dizer oralmente ao público. A personagem não possui mais o caráter de “narrador”, é agora um agente a serviço do seu destino, construído a cada ação que Augusto, ou outras personagens executam, assim como cada acontecimento, cada detalhe visual e sonoro descrito no guião.

Para ser possível esta transformação, as falas da personagem são alargadas, no que diz respeito ao sentido delas. Assim, o que Augusto diz passa por um processo de expansão de sentido, para se descobrirem as minúcias que cada palavra contém, e com isso, trocar o dizer pela ação, pois segundo Mendes: “A ação do protagonista é a chave simples de entrada num universo narrativo mais complexo. E este universo narrativo mais complexo gera o labirinto do *plot* onde ele, o protagonista, funcionará do princípio ao fim do texto, como *passé-partout*, como chave-mestra”. (MENDES 2003, 13).

Durante a adaptação das falas existentes no monólogo, para as ações no argumento cinematográfico, entendeu-se a importância em refletir sobre como tornar esta história verossímil no cinema. Diferente de textos como o romance e o conto que comunicam a partir da descrição, o texto dramático tem como finalidade a encenação teatral, utilizando-se das falas e gestual dos atores, para comunicar ao público a dimensão psíquica das personagens e o desenrolar da dramaturgia cênica. Pode-se ainda dizer que o Teatro não faz nenhuma questão de esconder o uso do simbólico na criação de uma ilusão, pelo contrário, em muitos casos faz questão de deixar claro ao espectador o uso

deste recurso, reforçando ao público de que ele está num teatro, e, como afirma Carrière: “O teatro é baseado na ilusão, e não faz o menor segredo disso. Em vez de tentar esconder o fato, ele frequentemente o proclama, sai gritando pelos telhados. Estamos no teatro, as luzes se apagam, estamos prestes a ver atores. Aqui não há enganação! E, deste artifício abertamente reconhecido, a verdade ou vai emergir ou vai se esconder em sua toca.” (CARRIÈRE 2015, 64).

Sendo uma das preocupações desta adaptação e pesquisa, a de manter a relação entre espectadores e a história, tornou-se importante, então, analisar quais ferramentas da narrativa poderiam propiciar, ou ao menos abrir espaço, para que o espectador de cinema também pudesse vir a ter uma forte identificação com a história e o personagem central. Assim, mesmo com divergências entre teóricos do cinema, sobre a relação do real com a arte cinematográfica, neste processo de escrita torna-se importante usar o conceito de verossimilhança como ferramenta na busca de uma representação do real, ou ainda, de algo crível ao espectador. Mesmo que este real seja calcado no contexto desta narrativa, para que, através desta ferramenta, o espectador possa sentir-se acolhido pela história e com isso, construir uma identificação com a personagem e o contexto por ela vivido. Desta maneira, se pretende valer-se não só da convenção ou acordo pré-estabelecido com o público da peça central, mas das possibilidades de uso da verossimilhança apropriada à esta adaptação filmica.

Nas palavras de Aristóteles, existe sempre a necessidade de uma narrativa verossímil, seja para a sucessão de acontecimentos, como para as ações e palavras da personagem: “Tanto na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é mister ater-se sempre à necessidade e à verossimilhança, de modo que a personagem, em suas palavras e ações, esteja em conformidade com o necessário e o verossímil, e que o mesmo aconteça na sucessão dos acontecimentos.” (ARISTÓTELES 2005, 58).

A busca da verossimilhança não está subordinada a narrativa de situações unicamente possíveis, mas sim, ao que possa parecer plausível, pois, mesmo nas situações mais fantásticas e inusitadas, é possível haver verossimilhança naquele universo criado pelo autor, já que como dito por Aristóteles: “...deve-se preferir o impossível crível ao possível incrível”. (ARISTÓTELES 2005, 93).

A partir da escrita do guião e a busca de uma verossimilhança, o homem capaz de instalar uma bomba no teatro e sequestrar atores e público deu lugar a um homem mais sensível, que, numa ânsia delirante de protagonismo, invade o palco de forma

improvisada e sem a crueldade anterior, tendo apenas o desejo de, finalmente, ser visto, ouvido e admirado.

Eis que surge, então, um novo Augusto, ou talvez, um Augusto que vai ao encontro da verossimilhança desta proposta. Isto porque não foram apenas criadas cenas novas, personagens novas, mas o próprio protagonista tornou-se outra pessoa. Dessa maneira, Augusto passou a ser mais tangível no guião do que era na peça de teatro. Enquanto, no texto teatral, o que sabíamos de Augusto era o que ele falava, na adaptação fílmica, tanto as novas cenas, como as outras personagens, auxiliaram na criação das ações do protagonista. Algo que além de mover a personagem para o seu destino, deixou a personagem mais concreta e mais complexa.

9. Conclusão

“As obras de arte são, por assim dizer, criadas por um processo orgânico; quer boas, quer más, elas são organismos vivos com seu próprio sistema circulatório, que não deve ser perturbado”.

(TARKOVSKI 1998, 145)

Ao longo da escrita do guião “O espectador”, bem como da pesquisa feita a partir de estudos sobre teatro, cinema, adaptação, espectador, escrita e personagem, questões que pareceram importantes para este projeto puderam ser analisadas e em alguns casos, se não respondidas completamente, puderam servir como balizas ou marcadores de aproximação para se chegar à proposta motivadora do presente projeto. Assim, o desafio inicial fora sem dúvida a escrita no formato cinematográfico, pois a cada nova cena era nítido que muito do texto original, deveria ser modificado e ampliado.

Contudo, debruçar-se sobre a obra original permitiu fazer surgir novas cenas e entendimentos. E as novas cenas proporcionaram outras descobertas sobre a já existente personagem Augusto. Um caminho de mão dupla, onde a análise do texto antigo e o ato criativo de escrita da adaptação, ressignificam e reorganizam a personagem. Confesso que em experiências anteriores como dramaturgo não havia a busca consciente por uma verossimilhança na dramaturgia. Talvez pudesse estar contida no andamento da escrita, acerca de uma coerência para com o que era proposto em cada fala, mas não há a lembrança de se ter que parar uma escrita para perceber se o que estava lá era verossímil ou não. Especula-se, agora, entretanto, que afora a intimidade com a arte teatral e a ideia de concessão entre público e espetáculo, este processo dava-se de uma maneira mais natural e orgânica, pois estava centrada na relação do ator com o espectador, ou seja, estava na encenação da obra e não na escrita do texto.

A partir deste trabalho de adaptação pode-se perceber a importância que a busca pela verossimilhança teve para esta escrita fílmica. Foi, portanto, nessa preocupação de obter um guião que comunicasse também ao espectador do cinema que a busca pela verossimilhança fez com que houvesse o entendimento que a identificação poderia estar na forma verossímil de como é revelada a personagem principal ainda na escrita. Sendo assim, a alteração de estruturas importantes como tempo e ação, ou a criação de novos personagens e cenas, foram imprescindíveis para este trabalho criativo, pois quanto mais a busca pela verossimilhança avançava, mais se conhecia da história e mais se conhecia

deste “novo Augusto”. O Augusto na proposta cinematográfica, pode ser considerado “outro”. Este novo Augusto desvelou-se de outra forma, mais ingênuo, mais sonhador, mais sensível e menos violento. A personagem acabou por tomar medidas diferentes e sentir de maneiras diferentes, mas sem deixar de desejar o Teatro. Acredita-se que ao mostrar o que acontecia na vida dele, antes do que era mostrado no texto teatral, o guião pode caminhar com outro ritmo, bem como para um outro desfecho.

Depois de tantas alterações e mudanças, é preciso confessar que a preocupação estava no fato de estar a criar uma nova proposta, com sua individualidade; e que isso pudesse não ser mais uma adaptação. Mas eis que ao longo da pesquisa pode-se entender, como defendido por alguns dos teóricos consultados, que a transposição de uma linguagem para outra, trata-se justamente da construção de uma nova obra, com características próprias, até mesmo com ponto de vista diferente e que mesmo assim, não deixa de ser uma adaptação e também uma obra original.

Não existe, neste trabalho, a pretensão de garantir o entendimento completo e amplo acerca da adaptação, da relação do público para com o cinema, nem de ter total garantia de que este guião esteja completamente verossímil e definido. Acredita-se sim, que tenha sido encontrado um caminho para continuar a escrita e os estudos. Penso que a partir de agora, estarei mais consciente de questões que podem permear meu trabalho enquanto escritor e artista, pois foi através deste processo de ativar uma espécie de lupa criativa, que pude perceber o quanto uma história pode nos surpreender e nos levar a caminhos que pareciam conhecidos, mas que na prática, podem ser ricos e surpreendentes, quando transformada em uma outra linguagem.

Por fim, é interessante dizer que este trabalho é permeado pela transformação. Não só a transformação da história de um monólogo em um argumento de cinema, mas também como a transformação de uma personagem principal que parece ter “escolhido” o seu caminho para a versão fílmica, bem como a transformação deste escritor, que passa a ver a escrita de uma maneira mais ampla e instigante, pronto a aventurar-se cada vez mais nesta jornada do escritor, ou ainda, nesta jornada do herói.

Apresentam-se nos anexos I e II a componente prática da adaptação da peça de teatro para a linguagem cinematográfica e o processo que o autor percorreu para alcançar o produto final.

10. Referências Bibliográficas

Bibliografia

- ARISTÓTELES. 2005. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret.
- AUMONT, Jacques, e e outros. 2009. *A estética do filme*. Campinas: Papirus .
- AZEVEDO, Sônia Machado de. 2002. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva.
- BAZIN, André. 1991. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- BRAIT, Beth. 1985. *A personagem*. São Paulo: Ática S.A.
- BURNIER, Luís Otávio. 2001. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Unicamp.
- CACCIAGLIA, Mário. 1986. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- CAMPBELL, Joseph. 1997. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Pensamento.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. 2015. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- DELEUZE, Gilles. 2007. *A imagem-tempo: cinema II*. São Paulo: Brasiliense.
- FREITAS, Daniel. 2015. “O espectador.” Rio de Janeiro, 24 de Março.
- GALERY, Maria Clara Versiani. 2004. “Considerações em torno do espectador, do olhar e da representação do feminino.” *Fragmentos*, 1 de 1: 53-60.
- GROTOWSKI, Jerzy. 1987. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- HUTCHEON, Linda. 2013. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC.
2002. *Dois perdidos numa noite suja*. Direção: José JOFFILY.
- LUIZ, Thiago Marques. 2019. “A transposição de Romeu e Julieta para o cinema pela Turma da Mônica.” *Notas sobre Literatura, Leitura e Linguagens*, 154-164.
https://www.researchgate.net/publication/311767095_A_TRANSPOSICA_O_DE_ROMEU_E_JULIETA_PARA_O_CINEMA_PELA_TURMA_DA_MONICA.
- MACHADO, Arlindo. 1997. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus.
- MAGALDI, Sábado. 1966. “Dois perdidos, um achado.” www.pliniomarcos.com. Acesso em Abril de 2020. <https://www.pliniomarcos.com/criticas/2perdidos-sp-sabato.htm>.

- MARCOS, Plínio. 1979. *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo: Global.
- . 1968. “Escrevo para incomodar.” *www.almanaque.folha.uol.com.br*. 19 de Março. Acesso em Abril de 2020. http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19mar1968.htm.
- MARTIN, Marcel. 2005. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro.
- MASCELLI, Joseph V. 2010. *Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem*. São Paulo: Summus Editorial.
- MATTOS, Carlos Alberto. 2003. “Dois perdidos numa noite suja.” *www.criticos.com.br*. 4 de Abril. Acesso em Abril de 2020. <http://criticos.com.br/?p=247>.
- MENDES, João Maria. 2003. *Conta lá – notas sobre alguns modelos de narrativa*. Lisboa: UAL.
- MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. 2011. “Teatro e cinema: uma perspectiva histórica.” *Artcultura*, jul-dez: 23-34.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. 1985. “Fenomenologias do cinema.” *Revista de Comunicação e Linguagens*, Março: 61-112.
- NICOLL, Allardyce. 1937. *Film and theatre*. Vol. 3. New York: Thomas Y. Cromwell Company.
- PAVIS, P. 1999. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- ROBINE, Jean-Jacques. 2003. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. 2013. *Ler o Teatro contemporâneo*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís. 2000. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de las adaptaciones*. Barcelona: Paidós.
- SARRAZAC, Jean Pierre. 2005. “A oficina de escrita dramática.” *Educação & Realidade*, julho - dezembro: 203-215.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. 2007. “Entre Mimese e Diegese: A construção da cena na adaptação de Closer.” *www.livrosgratis.com.br*. Acesso em Março de 2020. <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp060272.pdf>.
- SILVA, Poliana Lacerda da. 2012. “Engajamento, rebeldia e marginalidade em Dois perdidos numa noite suja de Plínio Marcos.” *www.repositorio.ufu.br*. Acesso em Abril de 2020. <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16413/1/d.pdf>.
- TARKOVSKI, Andrei. 1998. *Esculpir o tempo*. Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes.

- TODOROV, Tzvetan a. 2006. *As estruturas narrativas*. Vol. 4. São Paulo: Perspectiva.
- VOGLER, Christopher. 2006. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. , 2006. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- XAVIER, Ismael. 2003. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. Edição: Itaú Cultural. São Paulo: Senac.
- . 2005. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Vol. 3. São Paulo: Paz e Terra.

Internet

- MAGALDI, Sábado. 1966. “Dois perdidos, um achado.” *www.pliniomarcos.com*. Acesso em Abril de 2020. <<https://www.pliniomarcos.com/criticas/2perdidos-sp-sabato.htm>>
- MAGALDI, Sábado – *Dois perdidos, um achado*. In Plínio Marcos site oficial. 1966. [Consult. em 22/04/2020]. Disponível no url: <<https://www.pliniomarcos.com/criticas/2perdidos-sp-sabato.htm> >
- MARCOS, Plínio - *Escrevo para incomodar*. In Folha de São Paulo. 1968. [Consult. 20/04/2020]. Disponível no url: <http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19mar1968.htm>
- MATTOS, Carlos Alberto. (2003) – Dois perdidos numa noite suja. Consultado em 22/04/2020. Disponível no url: <<http://criticos.com.br/?p=247>>
- SILVA, Marcel Vieira Barreto - *Entre Mimese e Diegese: A construção da cena na adaptação de Closer*. In Livros Gratis. 2007. [Consult. em 19/03/2020]. Disponível no url: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp060272.pdf>>
- SILVA, Poliana Lacerda da. (2012) - *Engajamento, rebeldia e marginalidade em Dois perdidos numa noite suja de Plínio Marcos*. 2012. [Consult. em 22/04/2020]. Disponível no url: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16413/1/d.pdf>>

Filmografia

- JOFFILY, José. (2002) *Dois perdidos numa noite suja*.

Anexos

- Anexo I – Elementos da escrita narrativa
- Anexo II – Argumento do primeiro ato filme “O espectador”
- Anexo III – Peça “O espectador”