

## **A ADAPTAÇÃO TEATRAL: EFEITOS DE SENTIDO DA OBRA LITERÁRIA NO TEXTO DRAMÁTICO.**

Nome aluno: Maria Clara da Costa Lopes

Nome Orientador: Cristine Fickelscherer de Mattos

Apoio: PIBIC Mackpesquisa

### **RESUMO**

Essa pesquisa tem como propósito um estudo intermediário entre a literatura e o teatro. Analisa, através da literatura comparada e da arte teatral, como se desenvolveu a adaptação da peça de teatro, um musical cômico-fantástico, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a partir do romance de mesmo nome de Machado de Assis. Para tal, considera os conceitos teatrais brechtianos, bem como as definições da carnavalização literária e do gênero cômico-fantástico em relação à obra machadiana. Da mesma forma, investiga a adaptação do meio livro para outro meio – o teatro - pela ótica teórico-conceitual dos estudos intermediários. Como uma parte essencial da adaptação, considera-se também o processo de roteirização. A análise comparativa entre os dois meios, contextualiza-se, de forma sucinta, através da história do teatro assim como da história do teatro musical no Brasil. Os resultados da pesquisa mostram a importância de expandir o estudo das obras literárias em seus diálogos com outros meios e, também, a relevância de refletir sobre os efeitos de sentido da obra literária no texto dramático.

**Palavras-chave:** adaptação teatral, intermedialidade, Machado de Assis

### **ABSTRACT**

This paper aims at studying an intermediality between literature and theatre. It analyzes, through comparative literature and theatrical art, how the adaptation of the comic-fantastic musical play developed *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, from the novel of the same name by Machado de Assis. It considers brechtian theatrical concepts as well as the definitions of literary carnivalization and the comic-fantastic genre in relation to the Machado de Assis' work. Likewise, it investigates the adaptation of the half book to another medium - theater - from the theoretical-conceptual perspective of intermedia studies. As an essential part of adaptation is also considered the scripting process. The comparative analysis between the two media is contextualized, succinctly, through the history of theater as well as the history of musical theater in Brazil. The results of the research show the importance of expanding the study of literary works in their dialogues with other media and the relevance of reflecting on the meaning effects of literary work on the dramatic text.

**Keywords:** theatrical adaptation, intermediality, Machado de Assis

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo estudar a adaptação teatral e os efeitos de sentido da obra literária no texto dramático, ou seja, o processo de transposição do texto narrativo para o texto teatral, através do exemplo da adaptação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, para a montagem homônima teatral cômico-musical, em forma de monólogo, realizada por Regina Galdino em São Paulo em 2017.

A pesquisa buscará compreender as relações entre a expressão romanesca e a expressão dramática e o modo como uma obra não teatral é transformada em um texto dramático com o intuito de ser encenada, bem como estudará o processo de roteirização, uma vez que, para criar um roteiro a partir de um livro, é necessário levar em conta quais elementos irão ser suprimidos ou mantidos para que o efeito de sentido permaneça.

O trabalho também questiona a respeito da possibilidade de manutenção desses efeitos de sentido - de um texto literário romanesco, como a obra escolhida -, no âmbito teatral, uma vez que neste há mais aberturas à interpretação (em relação à intervenção para a montagem, à atuação do ator e à resposta presencial do público, por exemplo), ambiguidades e complexidades próprias do gênero dramático. Dessa maneira, estudar uma obra adaptada para uma outra linguagem, de outro meio, exige considerações sobre as transformações necessárias. Portanto, reflexões em torno da fidelidade total do novo texto teatral para com o original romanesco não fazem parte desta pesquisa.

Este trabalho tem a intenção de contribuir com os estudos sobre o texto teatral como estímulo e orientação para uma maior inclusão desse gênero na formação letrada, visto que conteúdos dedicados à dramaturgia ocupam, em geral, pouco espaço nos programas de graduação em Letras. Além disso, o trabalho comparativo de obras literárias com outros meios e linguagens, que vem sendo amplamente adotado em escolas de educação básica por meio da abordagem de adaptações cinematográficas de romances, carece ainda da inclusão das adaptações teatrais. Os processos críticos sobre adaptação costumam dedicar-se mais frequentemente ao cinema e ou às artes plásticas (especialmente pela via da ilustração) e só raras vezes, ao teatro. O trabalho também pretende enriquecer os estudos comparativos em literatura que, muitas vezes, são feitos sem a devida consideração sobre as linguagens e os meios diferentes envolvidos e, também, em relação à linguagem audiovisual, que é uma área de conhecimento que vem crescendo nos últimos anos e está cada vez mais ganhando espaço para trabalhar de maneira interdisciplinar, por isso, a necessidade de um estudante de Letras se envolver em tal área.

Cabe destacar que esta pesquisa se inspira na proposição analítica de Marcella Iole da Costa, no artigo “*Memórias Póstumas de Brás Cuba: do livro ao palco*” (COSTA, 2019),

mas pretende enriquecê-la e aprofundá-la, apontando elementos outros, para alcançar conclusões que contribuam para os estudos comparativos e intermediários bem como para o âmbito didático. Em relação aos referenciais teóricos e críticos, o trabalho irá se basear em diversas contribuições. No que diz respeito ao livro, será considerada a teoria geral do romance, tendo em conta LUKACS (2000). No que respeita à especificidade do gênero dramático, ter-se-á como base ROSENFELD (2000). Tais fundamentos teóricos fornecerão embasamento para a análise e a comparação do funcionamento dos aspectos envolvidos na comunicação em um e outro meio - no livro e no palco - para a produção de seus efeitos de sentido.

Tendo em vista que a peça de teatro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* seguiu a linha do teatro brechtiano - como consta da declaração da roteirista da peça -, o trabalho irá tratar sobre as considerações do teatro épico de Brecht. Considerações sobre a teoria do teatro musical (CARDOSO, A.B.; FERNANDES, A.J.; CARDOSO-FILHO, C, 2016) também fazem parte da pesquisa por se tratar de uma adaptação para um gênero dramático cômico-musical, bem como a teoria da adaptação de HUTCHEON (2011). Estudos da intermedialidade (CLÜVER, 2006) integram esse embasamento teórico.

## **2. A RELAÇÃO DO LIVRO *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* COM O TEATRO BRECHTIANO**

O romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é conhecido por “romper com a quarta parede” durante o processo de narração, visto que, o narrador, o personagem Brás Cubas, está constantemente invocando o leitor para o que está sendo contado. O conceito de “quarta-parede” foi assim introduzido por Diderot:

Então, caso façais uma composição, ou caso representeis, pensai no espectador apenas como se este não existisse. Imaginai, na borda do teatro, uma enorme parede que vos separe da plateia; representai como se a cortina não se levantasse (DIDEROT, 1757 *Apud* BORIE, 2004, p.167)

Pensando nisso, a autora da adaptação teatral, Regina Galdino, resolveu basear-se na teoria do teatro de Brecht, por haver nele, durante a encenação dos espetáculos, uma ênfase nesse mesmo elemento constantemente presente na obra de Machado: a quebra da quarta parede teatral nos momentos em que o ator se dirige à plateia.

Ao assistir à peça resultante da adaptação, é possível perceber que o ator está diretamente voltado para a plateia, dela se aproxima e com ela dialoga. É importante ressaltar que há mudanças da terminologia para aqueles que acompanham a narrativa, pois enquanto no livro, o narrador diz “leitor”, na peça, o narrador diz “espectador”. Em ambos os casos,

contudo, vemos o personagem dirigir-se não a outro personagem, mas ao receptor da obra. Tal característica foi descrita por Brecht em *Estudos sobre o teatro*:

O palco principiou a “narrar”. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador.

[...]

A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público, da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público (BRECHT, 2005, p. 66 e 104).

Apesar do tempo decorrido desde as proposições de Brecht, o teatro mais conhecido, ainda hoje, tem como base o modelo das tragédias gregas, no qual há a presença de um herói ou de uma heroína, ou seja, um personagem que garante que o ato heroico ocorra na narrativa de maneira apartada do público. Essa dramaturgia traz para o público a sensação de que eles estão observando uma cena que tem por objetivo ser o mais realista possível, entretanto, sem qualquer possibilidade de comunicação com aqueles que a encenam.

No teatro moderno, diferentemente da encenação grega em teatros abertos ou anfiteatros, a peça é apresentada com a utilização de um recurso: um ambiente que possui três paredes (o fundo do palco e as duas laterais) e a quarta seria a barreira imaginária entre o palco e o público, ou seja, um umbral que permite aos espectadores apenas observar o que está sendo transmitido, vedando-lhes a possibilidade de qualquer interação com o que está sendo encenado. No teatro tradicional, herdeiro da tradição grega, a interação com o público só é possível por meio do coro, que faz papel de mediador entre os atores e a plateia, e que pode conversar com ambos. O personagem, no entanto, nunca se dirige ao espectador.

Em seu livro teórico, Brecht, ao criticar o teatro tradicional, diz: “O contato entre o público e o palco fica, habitualmente, na empatia”. (BRECHT, 2005, p. 78). Em outras palavras, o teatro brechtiano traz como um elemento importante o discurso da encenação com os espectadores. De acordo com Fernando Peixoto, em *O que é teatro*:

Brecht recusa o espetáculo como hipnose ou anestesia: o espectador deve conservar-se intelectualmente ativo, capaz de assumir diante do que lhe é mostrado a única atitude cientificamente correta – a postura crítica. (PEIXOTO, 1992, p. 110)

Compreender essas questões sobre a teoria do teatro de Brecht é importante para perceber a importância de certos elementos na transposição do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o palco. Os ideais dessa teoria influenciaram muito o teatro contemporâneo e estão fortemente presentes na adaptação aqui estudada.

Ao analisar o texto original do romance, é possível perceber que o narrador - o narrador-defunto - interrompe a narração com certa frequência para introduzir comentários que promovem a inclusão crítica do leitor na história. Percebendo a importância dessa

particularidade em Machado de Assis, a peça de teatro resultante do processo de adaptação segue essa mesma linha, só que aqui interagindo com o que é próprio da comunicação teatral, seguindo os modos do teatro brechtiano.

Em suma, é conferida ao espectador oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social e a cena é representada como uma cena histórica. O espectador passará a ter possibilidade de estabelecer comparações, no domínio do comportamento humano. De um prisma estético, isto significa que o “gesto” social dos atores adquire importância especial. A arte tem, pois, de cultivar o “gesto”. (BRECHT, 2005, p. 228).

Escolher para a adaptação um espetáculo que se configura como cômico-musical também pode ser visto como uma opção por uma linha dramática brechtiana, pois nela confere-se à música papel importante no processo de narrar uma história. Segundo Brecht, “A música-gesto é uma música que confere, na prática, ao ator a possibilidade de representar determinados “gestos” essenciais” (BRECHT, 2005, p. 229) que fazem o público envolver-se ainda mais com o espetáculo e, também, como na obra de Machado há uma pluralidade dos gêneros entre mesclados<sup>1</sup>. Através da música foi possível à adaptação, com uma mistura de gêneros musicais, manter as muitas diversificações da obra machadiana no palco.

### 3. A CARNAVALIZAÇÃO DA LITERATURA DE MACHADO E O GÊNERO CÔMICO-FANTÁSTICO

O teórico Mikhail Bakhtin define a carnavalização como inversão de papéis em que há uma quebra das barreiras hierárquicas, sociais e ideológicas de uma determinada sociedade. Segundo Bakhtin (1997), a carnavalização da literatura se configura com características paródicas que transpõem o espírito carnavalesco para a arte. Com isso, acaba por ser “uma forma flexível de visão artística, uma espécie de princípio holístico que permite descobrir o novo e o inédito” (SOERENSEN, 2005, p. 320).

Conforme Bakhtin (1997), as particularidades principais do carnaval se dão pela sua forma única em revelar de maneira inusitada os aspectos minuciosos da realidade cotidiana. Tal característica coincide com o que é feito na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na qual o defunto autor expõe, de maneira direta, irônica e não raro sarcástica, os detalhes da sua vida e da sociedade da época em que viveu, pois, por estar morto, advoga para si o direito de julgá-los da maneira como lhe convém.

---

<sup>1</sup> “Os principais atributos da literatura cômico-fantástica, modernamente valorizada pelos estudos de Mikhail Bakhtin sobre Rebelais e Dostoiévski, são: [...] o uso em contraste de gêneros intercalados – p. ex., de cartas ou novelas – embutidos na obra global (como as historietas de Marcela, de D. Plácida, do Vilaça e do almocreve, nas *Memórias Póstumas*)” (MERQUIOR, 1972, p.66-).

Há uma relação com o gênero em que a obra está inserida e a carnavalização da literatura, segundo o autor Facioli: “Brás Cubas é um representante moderno do gênero cômico-fantástico. Esta é a linhagem a que efetivamente pertence o livro” (FACIOLI, 2002, p. 66). Ou seja, estando filiada a esse gênero, é natural, como na maioria dos textos assim classificados, que a paródia esteja muito presente nessa obra machadiana. Merquior (2011) justifica que, no cômico-fantástico, inexistente qualquer distância entre a figuração dos personagens e suas ações, e há uma forte mistura do sério e do cômico que gera a abordagem satírica de certos pressupostos cruciais para a percepção do universo ficcional: a realidade, o homem, a própria existência etc. Essa mistura justapõe a autonomia da obra, em relação à verossimilhança, a justificativas por meio da presença de aspectos da psique dos personagens (como o delírio de Brás Cubas).

#### **4. A IMPORTÂNCIA DOS ESTUDOS INTERMIDIÁTICOS PARA A ADAPTAÇÃO**

Ao estudar o processo de adaptação, é necessário entender a área que estuda essa relação entre duas ou mais mídias, ou seja, a intermedialidade. Os estudos intermidiáticos são de grande importância por analisar o consenso por parte da recepção do público quando um livro é transposto para o teatro, ou seja, por levar em conta o tipo de recepção e, com isso, considerar a sua influência na maneira como os receptores em geral compreendem.

A intermedialidade, por estar intrinsecamente associada aos estudos comparados, permite também a associação com a literatura comparada para uma abordagem da adaptação sob uma perspectiva mais crítica. Segundo Claus Clüver, um dos precursores dos estudos intermidiáticos, é possível conectar a relação entre meios à “Literatura Comparada [que] tem tradicionalmente a tarefa de se ocupar, sobretudo, das relações textuais” (CLÜVER, 2006, p.65).

Quando a literatura encontra o teatro – ou qualquer que seja a mídia para a qual aquela é transposta – há a tendência, por parte do público, em fazer a comparação entre as duas sob um juízo de valor subjetivo, acompanhada de argumentos, tais como: “Mas o livro é muito melhor que o filme” ou “A peça de teatro é muito mais interessante que o romance”. Diferentemente dessas comparações, cotejar literatura com outro meio tendo em conta a perspectiva teórica da Intermedialidade e da Literatura Comparada, não envolve juízos de valor, mas a percepção dos processos próprios de cada linguagem na articulação do conteúdo.

##### **4.1 O CONCEITO DE ADAPTAÇÃO E O PROCESSO DE ROTEIRIZAÇÃO.**

A adaptação tem como definição a transposição de um meio para o outro, o que envolve, inevitavelmente uma transformação.

O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de *adaptação*, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para ópera, conto de fadas para o balé etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos dos diálogos, personagens, enredo, situações, ponto de vista etc.) (CLÜVER, 2006, p. 65).

Dessa forma, o processo de adaptar pressupõe adequar ou fazer as mudanças e os ajustes necessários, para que assim possa ocorrer a melhor adequação ao novo meio. No caso da adaptação de um romance para o teatro, é preciso considerar que haverá o processo de roteirização e isso gerará mudanças, uma vez que produzir um livro não é a mesma coisa que produzir um roteiro. E, em essência, ao montar um roteiro, esse deverá repercutir (embora, não repetir) o original romanesco.

O roteiro teatral é uma história contada cenicamente, isto é, em imagens e sons (falas e trilhas, sonoplastia), colocada sob a perspectiva da estrutura dramática, uma vez que lida com o que é externo: visto e ouvido. O romance, por sua vez, aborda sobre a vida interna do personagem, ou seja, o modo como o personagem se coloca diante do que vê e ouve. O roteiro, então, precisa preocupar-se em como transportar a perspectiva do personagem para o que é visto e ouvido, buscando produzir no público um efeito de sentido com o mesmo impacto.

O livro é apenas o ponto de partida para o que há de ser o roteiro, podendo manter textos iguais aos do original, uma vez que essa função não é obrigatória. Isto é, o roteiro é baseado nas necessidades do meio teatro, daquilo que o espetáculo exige no momento de transpor a história para o telespectador. O trabalho do roteirista é estudar o material literário – no caso, o romance – para que possa interpretar a mensagem e definir seu conflito fundamental.

Quando se trata de uma peça de teatro, o roteiro é, justamente, o texto teatral a orientar a montagem cênica. Faz-se necessário, pois, conhecer um pouco da linguagem do teatro e suas características. No roteiro do teatro encontram-se o desenrolar da história, os personagens e seus atributos, a descrição dos atos e das cenas, as indicações cênicas da peça e as rubricas.

## 4.2 O ROTEIRO DE TEATRO

A peça de teatro começa no roteiro, que é escrito de uma forma diferenciada de um romance, conto ou qualquer outro tipo de escrito, e este só é bem escrito quando há o

conhecimento da sua estrutura. Ou seja, no caso da dramaturgia, para escrever um excelente roteiro, é preciso ter o desempenho de tal técnica.

“É necessário que a pessoa tenha assistido a um espetáculo teatral pelo menos uma vez, e que leia alguns roteiros, para que tenha a noção completa do que é escrever uma peça, e sobretudo para compreender as limitações a que o teatro está sujeito, se comparado a outros meios de produção artística como a literatura e o cinema, e também, o potencial dessa forma rica de expressão artística” (COBRA, 2006, p. 50).

É importante destacar a diferença entre o texto teatral e o roteiro da montagem. O texto teatral se caracteriza pela sua publicação em livro já como texto dramático, que depois, para ser encenado, precisa gerar um roteiro de montagem. Assim, no caso da adaptação de um romance para os palcos, o texto teatral não se faz necessário e produz-se diretamente o roteiro da montagem.

Uma peça de teatro é dividida em atos e cenas. Para fins de elucidação, convém dizer que o ato teatral é um conjunto de cenas ligas pela mesma linha temática, ou seja, são como os capítulos de um livro, mesmo que em um espetáculo não haja tantos atos como há capítulos em livros. O intervalo entre um ato e outro faz parte da estratégia do teatro, a fim de dar ao espectador uma pausa, uma vez que peças teatrais costumam ser extensas. Em relação às cenas, importante dizer que são divididas de acordo com o número de personagens envolvidos na trama e que estão em ação (o movimento de entrada e saída de um e outro ator no palco). É importante pontuar sobre o cerne ou medula de uma peça de teatro presente no roteiro, que são os diálogos entre os personagens. Mas isso não é tudo: através das rubricas e das indicações, há determinações indispensáveis para a realização do drama e a orientação dos atores e da equipe técnica sobre cada cena da representação (COBRA, 2006).

As rubricas, também denominadas como “indicações de cenas” e “indicações de regência”, tem como função detalhar o que acontece em cada cena, ou seja, indicar se trata de um ambiente interior ou exterior, dia ou noite, o tempo da história etc., uma vez que tais detalhes importam à equipe técnica. As rubricas são, também, de grande importância porque são o ponto de união entre os diálogos e as cenas, isto é, descrevem os posicionamentos que os personagens devem mostrar. Em uma classificação minuciosa, as rubricas se dividem em “macro rubricas” e “micro rubricas”, sendo que a última, se divide em “rubrica objetiva” e “rubrica subjetiva”. A “macro rubrica”, também chamada de “vista”, é escrita em itálico ou maiúsculas, e tem como função apenas a orientação da ação cênica ou a representação do ator. A respeito da “micro rubrica objetiva”, podemos dizer que é aquela em que há a referência sobre a movimentação dos atores, ou seja, há uma descrição precisa dos movimentos, gestos e posições, por exemplo. Em relação à “micro rubrica subjetiva”, refere-se a indicações emocionais dos personagens e ao tom dos diálogos e das falas, sendo esta



de grande importância aos atores. Todavia, é importante destacar que as obras de teatro, em geral, trazem menos rubricas que os roteiros de montagem (COBRA, 2006). Para compreender melhor a linguagem teatral em suas especificidades, faz-se necessário conhecer um pouco de seu percurso histórico.

## 5. BREVE HISTÓRIA DO TEATRO

O nascimento do teatro teve seu marco no início da Grécia Antiga, por volta do século VI a.C., através dos rituais realizados pelos seguidores de Dionísio, o deus da natureza e da fertilidade. O “ditirambo”, ou seja, o canto e o ritual em louvor a Dionísio, era uma canção, dançada e coreografada, ao som de flautas, que narrava os fatos da vida do deus e durava vários dias.

Devido à evolução desses rituais surgiu o teatro na Grécia Antiga, que se desenvolveu e originou os gêneros tragédia e comédia. A tragédia foi o primeiro gênero estudado e pormenorizado por Aristóteles:

“O primado da Poética de Aristóteles na teoria do teatro, bem como na teoria literária, é incontestável. A Poética não apenas é a primeira obra significativa na tradição como os seus conceitos principais e linhas de argumentação influenciaram persistentemente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos” (CARLSON, 1997, p.13).

O foco principal da tragédia é tratar sobre as relações entre os homens com as forças superiores, para que possa apresentar e demonstrar a questão da vulnerabilidade humana. A tragédia grega seguia três pontos conhecidos como as *três unidades*, ou seja, a ação (que é o princípio, o meio e o fim da narrativa), o tempo e o espaço.

O drama da tragédia apresenta o espetáculo de um ser humano se esfacelando contra obstáculos insuperáveis. A Tragédia é um confronto necessariamente destinado à derrota do herói, porque a vontade individual humana é lançada contra forças opostas maiores que ela. Portanto, a tragédia desperta compaixão, porque o herói não pode vencer (COBRA, 2006, p. 55).

A comédia não trata sobre as narrativas dos heróis, mas de homens comuns, vivendo no tempo presente cotidiano. Embora mantenha várias características do teatro trágico, dele se diferencia, pois

Uma comédia é uma peça humorística na qual os atores dominam a ação. A comédia pura é o mais raro de todos os tipos de drama. Na comédia, a ação precisa não somente ser possível e plausível, mas precisa ser um resultado necessário da natureza ingênua do personagem (COBRA, 2006, p 55).

A adaptação de um romance para uma montagem cômica-musical exige que consideremos o gênero musical.

## 5.1 BREVE HISTÓRIA DO TEATRO MUSICAL

O teatro musical, tal como o nome indica, é um teatro que emprega a mistura de música e dança para encenar uma história, geralmente, com canções do estilo popular em suas performances. O aparecimento desse tipo de representação teatral se deu pela evolução do homem, das artes e das vanguardas artísticas e intelectuais.

Não há registros de quando ou onde exatamente se originou o teatro musical. Entretanto, é possível encontrar relatos de que na Grécia Antiga havia peças de teatros com canções realizadas em homenagem aos deuses. No Brasil, o teatro musical se originou por volta do século XIX, quando ocorreu o espetáculo *Surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes no Teatro Ginásio no Rio de Janeiro (CARDOSO, A.B.; FERNANDES, A.J.; CARDOSO-FILHO, C, 2016).

É importante considerar que, no Brasil, o teatro musical chegou com o “Teatro de Revista”, que serviu para estreitar na dramaturgia, nomes como Virginia Lane e Carmen Verônica. Mesmo com a grande influência do teatro de revista, as características do musical em território nacional foram sendo substituídas por outros nomes ainda mais famosos a exemplo dos da *Broadway* por volta da década de 60 (CARDOSO, A.B.; FERNANDES, A.J.; CARDOSO-FILHO, C, 2016).

Apesar do grande número de musicais internacionais que têm sido performados no país desde então, vale ressaltar que há um grande repertório de musicais brasileiros. Compositores renomados participaram da criação de musicais clássicos, tais como Chico Buarque e Vinicius de Moraes. E, além disso, o gênero tem sido utilizado para contar a biografia de músicos e intérpretes, tais como o musical sobre Tim Maia, *Tim Maia, Vale Tudo: o Musical*, sobre a cantora Elis Regina, *Elis Regina, o Musical*, entre outros. Esse tipo de performance tem sido utilizado também de maneira qualitativa para encenar obras literárias, como a montagem estudada no presente trabalho.

## 6. A ADAPTAÇÃO

Apresentado o embasamento teórico deste trabalho e comentada a linguagem do meio teatral, bem como o processo de roteirização, neste item será exposto como se deu a realização da adaptação do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o palco no musical cômico-fantástico realizada em 2017.

Ao estudar uma transposição intermediária de uma obra literária para outra mídia, há muitos elementos que devem ser levados em consideração durante a análise. Devido à exiguidade do trabalho proposto, teremos como foco principal três aspectos: a adaptação textual, a criação de músicas e o roteiro.

O projeto de adaptação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o teatro foi escrito e dirigido por Regina Galdino. Trata-se de um monólogo musical e humorístico por ela concebido e encenado pela primeira vez em 1998, na cidade de São Paulo, quando foi aclamado por crítica e público, além de ganhar diversos prêmios. A peça de teatro voltou aos palcos em julho de 2017 e esteve em cartaz até março de 2019. O trabalho foi realizado no teatro Eva Herz no bairro da Bela Vista, zona central da capital paulista.

Em relação à adaptação textual, a autora enfatiza que o objetivo da peça não era escolar, ou seja, não tinha como finalidade simplificar ou facilitar com intenções pedagógicas, com o intuito de aumentar a compreensão do texto original para o público de jovens adultos. Todas as alterações, fossem elas acréscimos ou supressões ao texto, tinham por objetivo manter a viabilidade da peça.

Ao escrever o roteiro pela primeira vez, a autora produziu uma adaptação de todo o romance que totalizaria cinco horas de espetáculo, o que o tornaria inviável, principalmente por ter optado por um monólogo musical. É importante esclarecer que a peça esteve em cartaz pela primeira vez em 1998, época anterior à ascensão do gênero musical no Brasil.

Uma vez constatada a impossibilidade de adaptar toda a obra, foi necessário fazer recortes do texto original, ou seja, eliminar trechos que não comprometeriam os efeitos de sentido da história para a montagem teatral. Dessa forma, ao fazer a análise do roteiro, pode-se perceber que há vários trechos do texto original que foram suprimidos e alguns novos foram inseridos. Como aponta Costa (2019, p. 151), os trechos da peça que se referem à personagem Marcela são um amálgama de fragmentos e informações extraídos do romance e se restringem a um único parágrafo. Para aprofundar esse apontamento, indicamos o texto original para melhor examinar o efeito ocasionado pela supressão das partes em negrito.

No musical, o texto proferido pelo ator assim se apresenta:

Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar. Vamos a 1822, data da nossa independência política, e do meu primeiro cativo pessoal. Tinha dezessete anos; punha-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. Como ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino. Uma... uma...uma dama me cativou: Marcela, amiga de dinheiro e de rapazes, a “linda Marcela” (GALDINO, 2017, p.13).

No romance, encontramos o mesmo conteúdo apresentado diversamente. No início do capítulo 13, lemos (em negrito, as partes do romance suprimidas na peça):

Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, **contar, dar cacholetas, apanhá-las, e ir fazer diabruras, ora nos morros, ora nas praias, onde quer que fosse propício a ociosos** (ASSIS, 2011, p 20; grifo nosso).

Embora o narrador-defunto proponha “um salto por cima da escola”, depois do mencionado trecho, há uma detalhada descrição de como era a vida na escola para, só na conclusão do capítulo, o “salto” se completar e a narração passar à adolescência com “**Vamos de um salto a 1822, data da nossa independência política, e do meu primeiro cativo pessoal**” (ASSIS, 2011, p. 21), seguido pelo começo do próximo capítulo com:

Tinha dezessete anos; pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. **Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula.** Como ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino (ASSIS, 2011, p. 21; grifo nosso).

Note-se que, embora as partes suprimidas não sejam grandes e haja uma procura pela coesão entre as partes mantidas, a supressão alteram o campo de significação da palavra “salto”, pois no romance adquire um sentido de “voo panorâmico” sobre o tema da escola, enquanto na peça, indica a ideia de “mudar de assunto”. A parte extraída do começo do capítulo seguinte acrescenta à ambiguidade da aparência de Brás Cubas (“não se distinguia bem”) o sentido de impostura, pois reúne à idade e à ideia de “forcejar” uma ironia que sugere fingimento. A parte que se segue, igualmente suprimida, reforça a ideia de uma imagem externa e artificial, adotada pelo personagem com o respaldo do poder monetário, que está consciente de que é o fato de ser abastado que o faz atraente para as moças: **“Sim, eu era esse garção bonito, airoso, abastado; e facilmente se imagina que mais de uma dama inclinou diante de mim a fronte pensativa, ou levantou para mim os olhos cobiçosos”** (ASSIS, 2011, p. 21; grifo nosso). A ausência desse trecho atenua o cinismo do personagem na obra teatral. A figura da personagem Marcela, mencionada em seguida, surge tingida de interesse sem o contraponto do cinismo de Brás Cubas e sem a ironia de mais uma parte suprimida, que declara ser o livro “castíssimo”:

**De todas porém a que me cativou logo foi uma... uma... não sei se diga; este livro é casto, ao menos na intenção; na intenção é castíssimo. Mas vá lá; ou se há de dizer tudo ou nada. A que me cativou foi uma dama espanhola. Marcela, a "linda Marcela", como lhe chamavam os rapazes do tempo. E tinham razão os rapazes. Era filha de um hortelão das Astúrias; disse-mo ela mesma, num dia de sinceridade, porque a opinião aceita é que nascera de um letrado de Madrid, vítima da invasão francesa, ferido, encarcerado, espingardeado, quando ela tinha apenas doze anos. Cosas de España. Quem quer que fosse, porém, o pai, letrado ou hortelão, a verdade é que Marcela não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código. Era boa moça, lépida, sem escrúpulos,**

**um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas; luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes** (ASSIS, 2011, p. 22; grifo nosso).

A ironia fina de Machado, na voz de um personagem cínico como Brás Cubas, acaba por ressaltar as questões sociais que determinam a imagem de Marcela na sociedade: por não ter berço e ser de origem incerta, resta-lhe só a beleza, com o que se insinua sua forma de ganhar a vida. Na peça, deferentemente, como a questão social não está referida, Marcela surge mais estereotipada como uma mulher interesseira.

As supressões praticadas pela adaptação, contudo, mantiveram o foco na figura de Brás Cubas e na estética geral de Machado, elementos que, como apontado, pela proximidade com o teatro brechtiano e com o uso da carnavalização por meio da mistura de estilos musicais, conseguiram manter importantes fatores da estética do autor.

No que se refere à personagem Virgília, alterações foram também praticadas pela adaptação: não há no roteiro do espetáculo a sua descrição como há no livro. Foi suprimido também o momento do primeiro beijo de Brás Cubas quando ela era sua amante. A demonstração de que o personagem se apaixona pela mulher em questão é feita através de uma valsa, sendo, dessa forma, sintetizado em um momento de música. A escolha de valsa para as partes narrativas que tratam dos relacionamentos amorosos com as duas mulheres indica a utilização da linguagem cênica como componente expressivo, uma vez que a valsa está culturalmente associada a situações e temas românticos no balé, na ópera e em ritos sociais como o casamento e o baile de debutantes. Contudo, como esses relacionamentos não seguem os padrões sociais românticos, se desenvolvem marginalmente e não possuem finais felizes, a presença da valsa confere tom paródico aos elementos narrativos que acompanha. Os detalhes que envolvem os problemas em torno ao relacionamento proibido com Virgília foram igualmente omitidos, uma vez que, segundo a autora, diante do tempo disponível para o espetáculo, escolheu privilegiar outros detalhes da obra. Mesmo assim, em linhas gerais, a ideia de relacionamentos não convencionais e cínicos está mantida pelo recurso musical paródico.

Assim como no caso da personagem Virgília, muitos outros momentos da peça têm seus conteúdos expressos, em parte, por meio de músicas de variados gêneros, associados a diferentes estilos de dança, que, ao serem misturados, deslocam uns aos outros e conferem uma visão paródica e carnavalizada ao espetáculo musical como um todo.

Outro ponto importante a ser levado em consideração na análise da adaptação é que há um momento na obra original em que narrador personagem começa a se queixar por arrepende-se de ter decidido contar a sua história. Essa lamentação foi adaptada para a peça usando o texto na íntegra como parte do monólogo. Contudo, há as devidas alterações, uma

vez que, no romance, o personagem reclama do livro, das quantidades de capítulos para um leitor, e no teatro, o mesmo narrador comenta sobre o seu arrependimento de ter começado o espetáculo e de estar contado sua história ao espectador.

A autora da peça também comenta sobre a questão do humanismo mencionado na obra, filosofia empregada pelo personagem Quincas Borba que se contrapõe ao positivismo. Tal assunto não poderia deixar de estar no espetáculo, segundo Galdino, uma vez que os conceitos dessa filosofia contribuem para o entendimento da própria mensagem do romance. A roteirização escolheu de forma estratégica a inserção desse elemento que, associado à história e à personalidade do protagonista deveria contar com uma percepção já estabelecida do espectador sobre o perfil de Brás Cubas, mas deveria evitar ser redundante em relação a ela. Assim, a montagem precisou do roteiro para estabelecer o momento certo em que inserir esse conteúdo, assim como para indicar a forma como o ator deveria fazê-lo, uma vez que não poderia contar, como no livro, com a explicação de outro personagem, visto ser o espetáculo um monólogo.

## 7. CONCLUSÃO

*“Creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação” – Brecht, B.*

O gênero dramático, mesmo possuindo representantes aclamados, não recebe nos ambientes de ensino espaço igual ao dedicado ao gênero lírico e aos gêneros narrativos herdeiros do épico. Assim sendo, essa pesquisa teve por objetivo contribuir com os estudos sobre o texto teatral nas salas de aula da graduação, seja como estímulo à inclusão desse gênero, seja como reflexão sobre os contrastes de sua estrutura com a de outros modos textuais. As reflexões sobre os gêneros, linguagens e meios aporta o benefício de estimular a reflexão analítica e aprofundar a interpretação dos textos por meio do contraste.

Ao analisar o processo de adaptação de um texto literário para o texto dramático, pode-se perceber, como no caso aqui estudado, que diversas modificações são feitas com vistas à possibilidade de uma boa montagem cênica, ou seja, para que um bom espetáculo seja realizado. A ideia da adaptação deve levar em conta, para além dos benefícios da análise comparativa, também a compreensão de que ao adaptar uma obra, especialmente um texto consagrado, como o de Machado, os efeitos de sentido junto aos espectadores que inevitavelmente acionarão informações prévias sobre a obra de maneira intertextual. Foi possível perceber que o ajustamento de um sistema de comunicação para outro considerou os intertextos intrínsecos. Essa consideração fica patente no caso da presença daquilo que a

crítica chama de “quebra da quarta parede” nas famosas obras de Machado – como explicado -, quando seus narradores se dirigem, nomeadamente, à “leitora”. O público, conhecendo esse traço característico da prosa machadiana, reconhece como aceitável e apropriado o estilo brechtiano de romper com o espaço ficcional do palco e dirigir-se à plateia.

O objetivo principal de todo o trabalho era compreender como os efeitos de sentido se mantêm ao fazer a transposição de uma obra literária para um texto dramático. Ao realizar a devida análise, foi possível perceber que ao serem mantidas as partes principais como um todo do romance, a peça de teatro conseguiu estabelecer uma verossimilhança com o texto original, a despeito de supressões necessárias que estabelecem ênfases e nuances diferentes. A escolha de transformar a história em um musical contribuiu para que a ironia geral machadiana fosse mantida, através da manutenção de linhas gerais do enredo, da quebra da quarta parede, do jogo de mistura de gêneros musicais – importante para manter o viés do cômico-fantástico - e a distribuição estratégica dos conteúdos por meio do planejamento do roteiro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, M. 1839-1908. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 30.ed. São Paulo: Ática, 2011.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. 2.ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética teatral: textos de Platão a Bertolt Brecht**. Tradução de Helena Barbas. 2ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. 2. ed. Trad. Fiama Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CARDOSO, A.B.; FERNANDES, A.J.; CARDOSO-FILHO, C. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.16 – n.1, 2016, p. 29-44. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/42982/21532> Acesso em: 26/04/2020.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Unesp, 1997.
- CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / intermedia. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 14, p. 10-41, dez. 2006. ISSN 2317-2096.

COBRA, Rubem Queiroz. **Teatro Pedagógico**. 2006. Disponível em: <http://www.cobra.pages.nom.br/teatropedag.html> Acesso em: 02/05/2000.

COSTA, Marcela Iole da. Memórias Póstumas de Brás Cubas: do livro ao palco. **Cadernos de Pós Graduação em Letras**, São Paulo, v.19, n. 3, p. 145-154, set./dez/ 2019. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/12651/10411> Acesso em: 30/05/2019.

FACIOLI, V.A. **Um defunto estrambótico**. São Paulo: Nankin, 2002.

GALDINO, R. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**: roteiro / adaptação teatral para musical cômico-fantástico da obra de Machado de Assis. São Paulo: manuscrito, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Um teoria da adaptação**. 2.ed. Tradução de: André Cechinel. Santa Catarina: UfSC, 2011.

LUKACS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 8, p. 12-20, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. O Romance Carnavalesco de Machado. In: ASSIS, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 30.ed. São Paulo: Ática, 2011, p. 3-7.

PEIXOTO, Fernando. **O Que é Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980 (Coleção Primeiros Passos, 10).

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SOERENSEN, Claudiana. **A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin**. *Revista Travessias*, Cascavel, vol 5, no 1, p. 318-331, 2001. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/4370/3889#:~:text=O%20riso%20liberta%20de%20tudo,import%C3%A2ncia%20destinada%20ao%20m%C3%A9dico%20escritor>. Acesso em: 10/03/2020

#### **Contatos:**

e-mail aluno: mclaracostalopes@gmail.com

e-mail orientador: cristine.mattos@mackenzie.br