INSTITUTO FEDERAL DE
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FLUMINENSE
Campus Campos-Centro

Curso Licenciatura em Letras (Português-Literaturas de Língua Portuguesa)

ERICK WAGNER DE AZEVEDO
GILDO HENRIQUE DE AZEREDO
WESLEY DE SOUSA BARRETO

GUARDOU O LIVRO E FOI A TEATRO:
Os desafios da dramaturgia nas adaptações literárias

Campos dos Goytacazes, RJ
Fevereiro 2014

INSTITUTO FEDERAL DE
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FLUMINENSE
Campus Campos-Centro

Curso Licenciatura em Letras (Português-Literaturas de Língua Portuguesa)

GILDO HENRIQUE DE AZEREDO

GUARDOU O LIVRO E FOI A TEATRO:
Os desafios da dramaturgia nas adaptações literárias

Trabalho apresentado à Professora Hélia Coelho Mello Cunha, da disciplina Leitura e Produção Textual II, da turma do segundo período do Curso de Licenciatura em Letras (Português-Literaturas de Língua Portuguesa).

Campos dos Goytacazes, RJ
Fevereiro 2014

Nas operações da
imaginação humana,
a adaptação é a norma,
não a exceção.

Hutcheon

RESUMO

O ser humano é um espectador em potencial a espera de uma história, que tanto pode vir a ser de domínio público por meio da memória social quanto constituir-se em romances, novelas e contos. Se o dramaturgo quiser adaptá-la para o teatro, deverá considerar os aspectos dramáticos desse transporte sem perder o diálogo com a obra original. Quando se lê um livro, o leitor viaja só, enquanto uma plateia realiza uma viagem coletiva nessa representação que se dá com economia de meios e com as unidades de ação, tempo e espaço limitados ao palco, em algumas horas, se tanto. Este trabalho tem como objetivo analisar aspectos do fazer teatral com relação a obras literárias, com revisão de literatura específica previamente selecionada e que estabelecem diálogos entre diferentes gêneros discursivos, concluindo pela multiplicidade de vozes que advêm do caráter polifônico desse transporte.

Palavras-chave: Adaptação teatral. Gênero dramático. Palco. Diálogo. Discurso.

ABSTRACT

The human being is a potential spectator waiting for a story, which can either become public domain through social memory or form themselves into novels, novellas and short stories.. If the playwright want to adapt it to the theater, should consider the dramatic aspects of transport without losing the dialogue with the original work. When reading a book the reader travels alone, while an audience performs a collective trip in that representation is with economy of means and units of action, limited time and space on stage in a few hours, if that. This work aims to analyze aspects of theatrical make concerning literary works, with the literature review previously selected and establishing dialogues between different speech genres, concluding for the multiplicity of voices that come from polyphonic character of such transport.

Keywords: Theatrical adaptation. Dramatic Genre. Stage. Dialogue. Discourse.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....6

GUARDOU O LIVRO E FOI AO TEATRO:
os desafios da dramaturgia nas adaptações literários.....7

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....13

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....14

REFERÊNCIAS DE MEIOS ELETRÔNICOS.....15

ANEXO A: Capa e última página do romance "*The ousiders*".....17

ANEXO B: Fragmento da peça "*MARGINAIS: nada que é dourado permanece*".....18

INTRODUÇÃO

O encargo de se levar aos palcos ideias alheias requer cuidados que permeiam entre a imitação de um mundo coerente repleto de possibilidades e necessidades e a intertextualidade proporcionada por um diálogo absorvido e transformado de outros textos, em concepções que põem em jogo olhares múltiplos, carregados de ações dramáticas com concentração e supressão de excessos, haja vista que a representação desse novo mundo mantém as unidades de ação e tempo num só lugar, com economia de meios, eliminando as superficialidades próprias da literatura em benefício da estética.

O objetivo deste ensaio é abordar aspectos do fazer teatral com relação a adaptações de obras apropriadas de outrem, destacando preocupações inerentes ao gênero dramático, seja apontando equívocos e acertos que podem resultar desse transporte, seja referenciando gêneros textuais por domínios discursivos que migram de dimensões por necessidades e exigências sociais e históricas de cada comunidade, com um recorte sobre suas influências nas práticas comunicativas da interação entre os homens.

Justificamos nosso texto ao situá-lo no campo das Letras, uma vez que todos os que se arvoram nos misteres da pena são potenciais escritores que necessitam conhecer técnicas de concisão e de síntese que exigem o abandono de adornos em benefício da ação, considerando que a imaginação criadora deve dar ênfase a situações simbólicas que tragam ao público um grande espelho que o refletirá em seu imaginário.

Considerando relevantes sobre os aspectos a abordar que, de maneira geral, englobam questões de toda ordem – haja vista que a arte e a cultura são fatos intrínsecos da vida humana –, buscamos levantar algumas questões sobre apropriações de obras conhecidas ou não do público-alvo, ao mesmo tempo em que, apesar de considerarmos a literatura como condensadora de verdades históricas, pontuamos o caráter de "viagem coletiva" desse novo universo, quando os gêneros literários se fundem em ação dramática de ritmo acelerado; nessa arte de transferência por meio da intertextualidade, momento em que destacamos aspectos da dramaturgia e das adaptações em si, expondo as razões de se levar ao palco o que é próprio do livro, evidenciando contextos mais amplos que podem advir dessa empreitada, concluindo com uma análise de um texto adaptado.

Orientados por conceitos-chave do filósofo e pensador russo Bakhtin e do grego Aristóteles; apoiados em roteiristas como o norte-americano Syd Field e os brasileiros Henrique Tavares e Carla Faour; críticos e ensaístas como o português Alberto Pimenta e o francês Patrice Pavis; e complementados pelo pensamento de professores de literatura como Helena Parente Cunha e Analice Martins, utilizamo-nos de uma entrevista de Paulo Rogério Lopes, premiado dramaturgo brasileiro a Beth Lopes, professora de Artes Cênicas da USP, sobre o fazer teatral contemporâneo, direcionando nossos esforços na revisão de uma literatura específica que pudesse contemplar o tema proposto, no sentido de comparar os gêneros comunicativos envolvidos no processo dessa articulação.

GUARDOU O LIVRO E FOI AO TEATRO: os desafios da dramaturgia nas adaptações literárias

Em workshop de dramaturgia promovido pelo SESI Cultural Rio, os autores Henrique Tavares e Carla Faour, roteiristas da Rede Globo de Televisão, com o fim de orientar aspirantes na arte de escrever para teatro, iniciam os trabalhos destacando que o ser humano sempre será um espectador a espera de uma história, "*porque somos curiosos, queremos conhecer o desconhecido, experimentar sensações, nos divertir, nos emocionar e entender como a vida é*" (TAVARES e FAOUR, 2013). É o homem interagindo com a natureza e a sociedade ao seu redor, surpreendente, imprevisível e inesgotável. E a dupla de escritores passa a relacionar uma série de histórias que podem ter início numa biografia ou em eventos que ocorrem na vida de qualquer um: boatos de periferia, uma lenda urbana ou rural, enfim, recortes de toda ordem, um diálogo constante da vida do outro pelas janelas do imaginário de todos os que, ávidos de realizações, buscam um reflexo axiológico *"frente a uma certa realidade vivida e valorada – que realiza essa transposição de um plano de valores para outro plano de valores, organizando um novo mundo (por assim dizer) e sustentando essa nova unidade*" como cita FARACO (*in* BRAIT, 2013, p. 39) ao dissertar sobre "Autor e autoria" nos conceitos de Bakhtin.

Mas, e se tais histórias já foram contadas? E se já são de domínio público ou conhecidas de parcela da população por meio de qualquer gênero discursivo? Neste ponto, considerando-as já aprisionadas em literatura, como uma forma de se perpetuarem na eternidade, encontramos no próprio Bakhtin a resposta a este questionamento, pois:

> (...) a prosa é uma potencialidade que se manifesta como fenômeno de mediação, que age por contaminação, migrando de uma dimensão a outra... (...) o romance surge como um gênero de possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de gêneros.(MACHADO in BRAIT, 2013, p. 153).

O próprio Shakespeare foi um grande adaptador, pois se apropriava de fatos históricos, competições e lendas e transformava em algo vivo. Segundo Paulo Rogério Lopes, premiado dramaturgo e diretor brasileiro, o livro é matéria-prima para transformar em algo de que se queira falar como marca autoral. "*Não é transferir, você tem que recriar. Se apropriar... Isso é meu agora. Posso fazer o que eu quiser com ela... Só assim você vai ter uma autoria*", disse o adaptador para o teatro de "Piratas do Tietê", história em quadrinhos de Laerte, em entrevista a Beth Lopes, professora de Artes Cênicas da USP[1].

---

[1] Entrevista publicada pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP). *Adaptação de obras literárias para teatro foi tema de debate do 'InteligênciaPontoCom' no Sesi-SP.* Disponível em http://www.fiesp.com.br/noticias/a-adaptacao-de-obras-literarias-para-o-teatro-foi-tema-de-debate-do-inteligenciapontocom-no-sesi-sp/. Acessada em 25/01/2014.

Desnecessário se faz comparar gêneros textuais por domínios discursivos e suas modalidades, sobretudo porque sua variação se dá pelas necessidades e exigências sociais e históricas de cada comunidade e, ainda, por práticas ou rotinas comunicativas institucionalizadas e instauradoras de relações de poder, conforme nos aponta MARCUSCHI (2008). Ao analisar a letra da música do Grupo Diga How, "Quem lê, viaja", observamos na máxima popular usada no próprio título o resumo de todas as vantagens que as especificidades das produções literárias nos oferecem, como as expressas no trecho: "*Percorrer com os olhos, conhecer, interpretar, estudar, decifrar, perceber./Preparar suas malas, você já pode embarcar./ Com o seu livro na mão a viagem vai começar*"[2].

Bem de acordo com Analice Martins, que diz em seu ensaio "Literatura para quê?" que "a*o recriar as experiências subjetivas ou coletivas, a literatura fissura o sentido único com o qual se fundam determinadas verdades históricas"* (MARTINS, 2008), um sujeito narrador se distancia do objeto, que é o mundo apresentado nos romances, nas novelas e nos contos e mesmo na lírica, quando há a fusão desse sujeito com o objeto, a partir do não-distanciamento. Mas, o fato é que tal universo recriado por esses autores incide apenas e tão somente no outro individualmente, e, mesmo que todos tenham acesso à obra, "viajam" em completa solidão, pois o diálogo neste caso se dá no campo das ideias do leitor, que muitas vezes tem visão limitada dos caminhos a seguir, provocando confusão nesse jogo de deslocameto.

No teatro, a obra dramática economiza meios, devido ao fator tempo, já que a duração da peça se limita a algumas horas, se tanto. Se na "*ação épica ou romanesca se expande no espaço e no tempo, deslocando-se à vontade de um lugar para outro, de passado para o futuro; a dramática acontece no palco, no momento da representação, coagida a uma seleção de lances num ritmo acelerado*", conforme nos aponta Helena Parente Cunha em seu "Os gêneros literários" (1979). E o ofício da adaptação teatral como ato criativo é uma arte de transferência: trabalha com uma linguagem que se desloca para outra; transforma as palavras para a forma do diálogo, do monólogo ou as deixa na forma narrativa, produzindo ficções entre as linguagens, contatos de uma linguagem com outras. Como lembra a própria Beth Rocha, "*o livro vira um filme, o filme vira um livro, o filme vira um texto de teatro, a crônica de jornal se transforma numa novela e as histórias de vida ganham representação de teatro performático*".

Aí está a intertextualidade reivindicada por Bakhtin, uma das primeiras palavras de sua lavra a ganhar prestígio no Ocidente. E as adaptações são exemplos de realçar sua definição de que o discurso literário "*não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras... (...) um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto*" (KRISTEVA *in* BRAIT, 2013, p. 163).

---

[2] Letra completa disponível em http://multishow.globo.com/musica/diga-how/quem-le-viaja/. Acessado em 25/01/2014.

Neste ponto destacamos alguns aspectos da dramaturgia, reportando-nos ao termo mimese, que é traduzido como imitação e suscita controvertidas interpretações sobre os dois maiores sistemas filosóficos gregos: o platônico e o aristotélico. Se para Platão, a imitação não constitui um processo revelador da verdade, Aristóteles, em sua "Arte Poética", considera-a um instrumento válido, pois, a partir dela se "*cria um mundo coerente em que os acontecimentos são representados na sua universalidade, segundo a lei da probabilidade ou da necessidade*", conforme sustenta Vítor Manuel de Aguiar e Silva em sua "Teoria da literatura" (1976). Nas palavras do próprio Aristóteles em relação a meios, objetos e maneiras, "*a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto*" (ARISTÓTELES, 2003). Sobre obras adaptadas para teatro, assim se expressou Alberto Pimenta, escritor e ensaísta português:

> As adaptações têm uma existência longa, um lugar quantitativa e qualitativamente importante e são, em si, um problema constantemente aberto. (...) o Dramático, que pela essência contém a ação pura e pela aparência a enforma, constrói-se sobre a realidade vivida e se expressa em uma realidade vivida, e, em tal caso, a imaginação criadora existe apenas como processo de ligação e de condensação ou vive no momento das soluções simbólicas. (PIMENTA, 1959, p. 17).

Um dos roteiristas mais prestigiados, o norte-americano Syd Field, descreveu o fazer teatral em seu famoso livro "Manual do Roteiro", sublinhando que tal ação ocorre no palco, onde a plateia torna-se a quarta parede, espreitando as vidas dos personagens. Eles falam sobre suas esperanças e sonhos, passado e planos futuros, discutem suas necessidades e desejos, medos e conflitos. "*Neste caso, a ação da peça ocorre na linguagem da ação dramática que é falada, em palavras*" (FIELD, 2001, p. 11). Convém lembrar que o termo "drama" vem do grego e significa "ação", abarcando uma série de narrativas no âmbito da prosa em que haja conflito ou atrito; mas "dramaturgo", do grego "*dramatourgós*" significa apenas autor de peças de teatro.

Diferentemente da Grécia Antiga, quando os textos eram caracterizados pela tragédia ou pela comédia, hoje os gêneros se sobrepõem: "(...) *uma peça pode emocionar ou divertir ou fazer as duas coisas ao mesmo tempo. A atual produção cultural e sua vertiginosa mistura de linguagens e estilos, torna a definição de uma obra cada vez mais difícil e imprecisa.*" (TAVARES e FAOUR, 2013, p. 6). E para isso, uma adaptação deve conter alguns elementos, além da história: a narrativa – que pode ser contada de várias maneiras –, o ponto de partida, o tema, a trama principal, as subtramas, os incidentes ou gatilhos, os personagens com seus perfis, as cenas e os diálogos. E o adaptador não deve se esquecer de confeccionar a "escaleta", que é o esquema estrutural, o esqueleto do texto, contendo a síntese de cada cena, lembrando-se sempre de que a base do teatro é o drama e para is-

-so deve estabelecer os elementos norteadores da narrativa: apresentação, desenvolvimento, clímax e solução, mantendo o ritmo cênico que tem por objetivo chegar ao desfecho da história, dirigindo a atenção do espectador por meio da tensão, que é a essência do dramático.

A transposição de textos literários para o palco, a televisão ou o cinema não é um fato novo, sofrendo transformações devido às exigências do novo meio em que será veiculado. Para o francês Patrice Davis, crítico e estudioso de teatro, considerando a encenação do teatro contemporâneo, o que está em questão é "pôr em jogo, não em cena", quando a adaptação de uma obra literária deve permitir um diálogo com o outro – o homem revelando-se no homem – , norteando possibilidades a partir de sua visão, uma apropriação que faz da história:

> Adaptação é empregada frequentemente no sentido de tradução ou de transposição mais ou menos fiel. Trata-se então de uma tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários à sua realização... (...) é uma recriação, que a transferência das formas de um gênero para outro nunca é inocente, e sim que ela implica produção de sentido. (PAVIS, 1996, pg. 10).

Mas, por que adaptar uma obra? Por que pessoas vão ao teatro ou ao cinema; ou veem telenovela? Por que, mesmo já tendo lido o romance, a novela, o conto, criam expectativas à espera de que aquela história ultrapasse as barreiras das páginas e vá para outros planos de expressão, outras esferas da comunicação, implicando mudança de gênero e, consequentemente, de estilo? Porque envolve o espectador na nova realidade em formação e que, agora perceberá sua materialização, num mesmo espaço, em curto tempo, interagindo com imagens, sons e palavras e realizando a "viagem coletiva"; não à deriva, mas a caminho de um porto seguro: partícipe do mundo do outro, tão igual ao seu, um enfrentamento com múltiplas interações responsivas. Na falta desse argumento, poderíamos apenas nos reportar ao fato com que Paulo Rogério Lopes inicia sua entrevista na USP sobre suas adaptações. Ele cita que em sua pequena cidade não havia muitos livros na biblioteca pública e contar as histórias por meio do teatro foi a maneira que encontrou para levar cultura à sua gente,

Apesar de não se poder traçar limites absolutos para a cultura, o transporte do livro para a encenação requer critérios que não podem passar despercebidos do dramaturgo. Há coisas que não funcionam nessa forma de comunicação artística. Como no exemplo citado em tal entrevista:

> A Capitu fala algumas coisas no Dom Casmurro que não vão ficar legal no palco. Antes de mais nada você tem que ser um ladrão... Qual o ponto de vista de que vou partir pra contar essa obra? Por que é que

> estou contando e quem vai contar? Se eu ficar escravo dela, vai ficar muito chato... Devo transformar ela numa linguagem que é muito frágil que é a do palco. Na literatura eu posso executar uma carpintaria que a frase vai ficar marcada na memória pra sempre. Mas, no palco a gente diz "isso está muito literatura".[3]

Teatro é ação e, numa visão globalizante dramática, deve voltar-se para o que vai acontecer e instigar a ação para o final. E "*a preocupação com o desfecho determina que as partes se relacionem entre si e com o todo, numa interdependência em que nada funciona isoladamente. (...) Staiger denomina tensão a essência dramática*". (PARENTE, 1979). Por isso o dramaturgo deve ressaltar nas rubricas as ações, gestos e características da cena que contribuam para o entendimento dos episódios estritamente necessários à trama, eliminando superficialidades literárias, tendo em mente que o palco é a representação do mundo na construção do conhecimento, diante do qual o espectador assiste ao desenvolvimento da ação de maneira dramática, com concentração e supressão de excessos, mantendo a unidade de ação, lugar e tempo, por meio de diálogos emoldurados por nós, peripécias e reconhecimentos até chegar ao clímax, ponto culminante do espetáculo, a partir do qual não se deve tardar em concluir a história.

Neste ponto é mister buscar o entendimento de questões relacionadas à prosa comunicativa pós-romance, já que este, em destaque de gênero maior da cultura letrada, surgiu como possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de gêneros, haja vista o espaço polissêmico que encerra. E como o teatro é arte viva que segue o passo-a-passo da história da humanidade, voltamos a Bakhtin que diz em "Estética da criação verbal" que "*o autor é um prisioneiro de sua época, de sua contemporaneidade. As épocas posteriores o liberam desta prisão*" (BAKHTIN, 2003) e, assim, a linguagem teatral é sempre uma imagem criada do ponto de vista de outra linguagem, uma dialogia de linguagens, pois os gêneros discursivos criam elos entre os elementos heterogêneos culturais.

Para ilustrar essa transferência, citamos o exemplo do livro *The Outsiders*, da norte-americana Susan E. Hinton, adaptado para o cinema por Francis Ford Coppola em 1983, e recentemente para o teatro brasileiro. Sua *storyline* pode ser descrita como a história de gangues de rua em Oklahoma nos anos 1960, com bairros divididos entre ricos e pobres, onde impera a violência e o preconceito contra mexicanos. O dramaturgo, ao deslocar a trama para o Brasil, buscou o cenário ideal para fixar o entorno da ação, definindo Brasília como o lugar onde ainda existia divisão geográfica entre ricos e pobres: Asa Sul e Núcleo Bandeirante no início do governo militar (1965).

---

[3] Disponível em http://www.fiesp.com.br/noticias/a-adaptacao-de-obras-literarias-para-o-teatro-foi-tema--de-debate-do-inteligenciapontocom-no-sesi-sp/. Acessado em 25/01/2014.

Se compararmos a página final do romance (Anexo A) com o texto final da peça teatral (Anexo B), verificamos que o adaptador buscou a catarse, aquele conceito de Aristóteles: purgação, a corajosa assunção da dor e da fatalidade que marcam a trajetória do homem, em vez de acentuar o ato trivial de se escrever num diário o dia-a-dia de um, como faz a autora. Ao falar do outro, fala de todos e de cada um, que se transfere para o palco e se vê ali como participante da grande comunidade de brasileiros, na constituição da conciência e construção do mundo na perspectiva de ver "*a mim mesmo com os olhos do mundo – estou possuído pelo outro*" (FARACO in BRAIT, p. 43). Como diriam alguns entusiastas, foi um "soco no estômago". Aí está o grande desafio: emocionar coletivamente - os que não "viajam" sós.

Podemos perceber ainda no Anexo B o trecho inicial, as rubricas e elementos não textuais que transmitem a todos os envolvidos no espetáculo qual deve ser o clímax pretendido. Observa-se que, ao trazer o texto da autora norte-americana para junto do público brasileiro, o autor da adaptação apropriou-se da ideia e buscou o diálogo com a plateia por meio da ressignificação, ao falar de problemas tão comuns como preconceito, a construção de um sonho, da sociedade, da liberdade, da justiça, além de "mexer na ferida" da educação, e sobre a icônica cena em que o índio Galdino Jesus dos Santos é queimado vivo numa praça do Distrito Federal. Adaptar é desafiar. Em admirável síntese, Alberto Pimenta, nos brinda com essas palavras:

> O teatro é a realização artística mais sublimemente próxima da vida e da sua realidade, mas como a vida e a sua realidade hão de ser sempre funções da subjetividade, da época, das escolas e dos conceitos morais, isto é, interpretações, o teatro tem de ser sempre uma contínua adaptação, ou, então, propositada desadaptação, o que em si contém a mesma atitude básica de dependência de uma realidade atual. (PIMENTA, 1959).

Assim, ainda utilizando conceitos-chave de Bakhtin e seu Círculo[4], podemos vislumbrar o aspecto da polifonia nas adaptações literárias: a multiplicidade de vozes que, orientadas para fins diversos, se apresentam libertas do centro único – incorporadas na intencionalidade do autor original em sua literatura –, rompendo barreiras e estabelecendo não apenas a comunicação de pessoas colocadas face a face, mas em relação ao diálogo no sentido amplo de condição dialógica da linguagem como conceito fomentador e organizador da reflexão, pois tanto na vida quanto no teatro uma parte será a explicitada; outra será sempre presumida e compreenderá valores comuns para os membros de uma comunidade.

---

[4] Grupo de estudiosos russos da Universidade de São Petersburgo, na Rússia, criado em 1911-12. Eram intelectuais ligados por interesses comuns de cunho científico e filosófico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao abordarmos os aspectos do fazer teatral com relação a adaptações literárias, após revisão da literatura específica selecionada – mesclando campos do saber direcionados aos gêneros discursivos com ensaios sobre a arte dramática –, como ponto de partida buscamos localizar o homem-plateia à espera de uma história que reflita sua visão de mundo, sob a óptica do surpreendente, do imprevisível e do inesgotável.

A partir daí, verificamos a questão do trabalho com obras de domínio público e/ou publicadas em livros, quando utilizamos uma entrevista com autoridades sobre os caminhos contemporâneos das adaptações teatrais, momento em que fizemos um recorte sobre elementos da imitação próprios da dramaturgia que se diferenciam da literatura: uma transferência que se dá no novo meio em que a história é veiculada.

Sobre o porquê de se adaptar um texto para teatro, encontramos respostas óbvias que se firmam na materialização de um grande espelho onde as unidades de ação, espaço e tempo se apresentam em tensão, levando a plateia a uma viagem coletiva promovida pela perfeita interação atores-diálogo-espectador, desde que o dramaturgo não se perca em superficialidades puramente literárias.

Por fim, comparamos o final de um romance norte-americano com sua adaptação para os palcos brasileiros, verificando que seu autor buscou o diálogo com a plateia ao falar de problemas comuns em desfile: realização artística tão próxima da realidade orientada para uma reflexão.

Saímos desse trabalho com a certeza da validade de nossa proposta inicial, da oportunidade de nossas pesquisas e, sobretudo, pelo acerto que fizemos ao delimitarmos o tema escolhido, pois, reforçando conceitos discursivos, analisamos e concluímos pela propriedade de se apreender conteúdos de livros e fazê-los migrar para outra esfera comunicativa, mesmo que suas histórias sejam conhecidas, estimulando o espectador a guardar o livro e ir ao teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de.*Teoria da literatura*. 1ª ed. Brasileira. São Paulo: Martins Fontes,1976.

ARISTOTELES. *Arte poética*. São Paulo: Edit. Martin Claret, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CUNHA, Helene Parente. *Os gêneros literários*. *In* PORTELLA, Eduardo (org). *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Edit. Tempo Brasileiro, 1979.

FARACO, Carlos Alberto. *Autor e autoria*. *In* BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: conceitos--chave*. 5ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Contexto, 2013. 224 p.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. 222 p.

HENRIQUE, Gildo. *Marginais: nada que é dourado permanece*. Texto teatral. Adaptação do romance "*The outsiders*", de Susan E. Hinton.

HINTON, Susan E. *Vidas sem rumo: The ousiders*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Saraiva, 2011. 288 p.

HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Adaptação.* Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. Critique. Revue générale de publications*. Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967, pp. 438-65. *In Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Contexto, 2012. 264 p.

MACHADO, Irene. *Gêneros discursivos*. *In* BRAIT, Beth (org), *Bakhtin: conceitos--chave*. 5ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Contexto, 2013. 224 p.

MARCUSCHI, L.A. *Gêneros Textuais no Ensino de Língua*. In: *Produção Textual, Análise de Gêneros e Compreensão*. São Paulo: Parábola. Editorial, 2008.

PAVIS, Patrice. "*Adaptação*". *In Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

TAVARES, Henrique e FAOUR, Carla. *Workshop de dramaturgia*. Apostila distribuída aos participantes pelo SESI/Campos, 2013.

REFERÊNCIAS DE MEIOS ELETRÔNICOS

MORAES, Dulce. *Adaptação de obras literárias para teatro foi tema de debate do 'InteligênciaPontoCom' no Sesi-SP.* Disponível em http://www.fiesp.com.br/noticias/a-adaptacao-de-obras-literarias-para-o-teatro-foi-tema-de-debate-do-inteligenciapontocom-no--sesi-sp/. Acessado em 25/01/2014.

MARTINS, Analice. *Literatura para quê? XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências . 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil.* Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/009/ANALICE_MARTINS.pdf.Acessado em 27/01/2014.

PIMENTA, Alberto. *Teatro e o problema das adaptações*. Companha. Artes - Letras - Ciências. Suplemento do nº 266 do "litoral". Novembro de 1959, Ano I, nº 3. p. 17, 18 e 19. Disponível em http://www.prof2000.pt/users/avcultur/companha/pg003090.htm. Acessado em 25/01/2014.

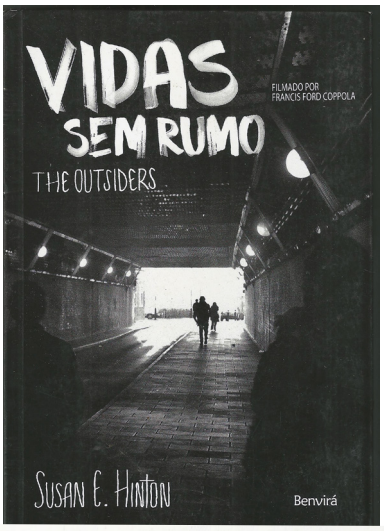
OBRA CITADA:

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Disponível em http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm08.pdf. Acessado em 25/01/2014.

ANEXOS

ANEXO A

Capa e última página do romance "The ousiders".



— Bom, hummm... não menos que cinco páginas. — Estava com voz de sono. Eu tinha esquecido que já era tarde da noite.

— Pode ser maior?

— Claro, Ponyboy, do tamanho que você quiser.

— Obrigado — eu disse, e desliguei.

Sentei, peguei a caneta e pensei durante um minuto. Lembrando. Lembrando um garoto bonito, bronzeado, com um riso atrevido, brigão. De um cara durão, de cabelo branco de tão louro, com um cigarro naboca e riso amargo no rosto duro. Lembrando — e dessa vez não doeu — de um garoto de 16 anos, quieto, de aspecto vencido, cujo cabelo estava precisando urgentemente de um barbeiro, com olhos negros e expressão amedrontada. Uma semana tinha cabado com os três. Resolvi que eu podia dizer às pessoas, começando pelo meu professor de inglês. Fiquei pensando uma pá de tempo na melhor maneira de começar a composição, como começar a escrever sobre um lance que era importante para mim. E comecei assim: "Quando saí do escuro do cinema para a claridade da rua só tinha duas coisa na cabeça: Paul Newman e descolar uma carona para casa...".

ANEXO B

Fragmento da peça "*MARGINAIS: nada que é dourado permanece*". Capa e página inicial.

Adaptação do romance *The Outsiders*, de Susan E. Hinton.
Texto de Gildo Henrique.

MARGINAIS

Tendo como pano de fundo a construção de Brasília, no início do período militar, na segunda metade da década de 1960, quando a Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital) ainda recrutava mão de obra de todas as partes do Brasil, principalmente do Nordeste e de São Paulo, todos envolvidos em trabalhos pioneiros em todos os setores de serviços. Uma época em que operários se amontoavam em galpões ou em vilas improvisadas, enquanto funcionários dos três poderes, banqueiros e ricos comerciantes se instalavam em bairros onde a qualidade de vida era um contraste com a miséria periférica.

Assim era formado o que hoje conhecemos como Núcleo Bandeirante, antes chamada de Cidade Livre, porque não eram necessários projetos para as casas e a aglomeração era favorecida com a isenção de impostos, mas não se davam títulos de propriedade. Logo o lugar ficou marcado como um centro de marginais, com brigas de rua frequentes.

Enquanto isso, a juventude da classe média e rica se divertia em clubes considerados "Classe A" e viviam em confortáveis apartamentos ou mansões próximas ao Lago Paranoá. Mas esses "filhinhos de papai" provocavam os pobres que chegavam à nova capital em busca de concretizar velhos sonhos. Este é o tema desta peça.

Os livres são os moradores da Cidade Livre e os sulistas são os da Asa Sul. Os três irmãos órfãos da história são candangos vindos da periferia de São Paulo, enquanto outros personagens do grupo são oriundos de outras regiões do país.

O produtor e o diretor do espetáculo deverão observar a coerência histórica com relação ao guarda-roupa, objetos cênicos, música e o sotaque dos personagens, a fim de maior aproximação com a realidade da época.

O autor.

ANEXO B (continuação)

Fragmento da peça "*MARGINAIS: nada que é dourado permanece*".
Cena final.

Jimmy (limpa os olhos, pega o telefone e disca) – Professor, aqui é o Jimmy Olsen. Aquela redação... isso, a composição... é para ter quantas folhas?... Cinco folhas... Só? Pode ser maior?... Obrigado.

(Vai até a mesa, pega um caderno e um lápis. Pousa o bico do lápis no papel. Olha pra cima e, em vez de escrever, vai falando com uma reflexão, olhando a esmo.)

"Era uma vez três irmãos, e grandes amigos... e Naldinho... e Cabelo e outros mais. Centenas de garotos vivendo nas áreas mais pobres da nova capital do Brasil.

(Abandona a mesa, caderno e lápis e vai ao centro do palco. Câmbio de luz. Foco só no rosto de Jimmy.)

"Garotos de olhos pretos que se assustam com as próprias sombras. Centenas de garotos que, talvez, olhassem pores do sol e estrelas e quisessem coisas melhores. Garotos maus e durões que odiavam o mundo, e agora era tarde demais para dizer a eles que ainda havia coisas boas por aí. Alguém devia ajudar, dizer a eles que era tarde demais. Alguém devia contar o lado deles na história. Talvez, assim, as pessoas compreendessem melhor aqueles garotos e não julgassem tão rapidamente um cara pela roupa que usa, pela cor de sua pele, por sua origem. Nossos pais vieram para o coração do Brasil, para construir um sonho, uma sociedade mais justa, moderna: um país onde haja justiça e liberdade, muitas escolas, ensino de qualidade e onde os filhinhos de papai nunca venham a queimar índios em paradas de ônibus e parem de humilhar os que vivem à margem da vida. Essas vidas sem rumo..."

(O foco no rosto de Jimmy vai apagando em resistência. Entra o trecho final da canção "*Céu de Brasília*" de Toninho Horta e Fernando brandt:)

...Nada existe como o azul sem manchas do céu do Planalto Central, e o horizonte imenso aberto sugerindo mil direções...

Fim