

MARIA LUISA PRETTO PEREIRA

O JOGO DA REINVENÇÃO NO TEXTO E NO FILME *A DONA DA HISTÓRIA*

CURITIBA

2010

MARIA LUISA PRETTO PEREIRA

O JOGO DA REINVENÇÃO NO TEXTO E NO FILME *A DONA DA HISTÓRIA*

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientador: Prof^a Dr^a Anna Stegh Camati

CURITIBA

2010

TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA LUISA PRETTO PEREIRA

O JOGO DA REINVENÇÃO NO TEXTO E NO FILME *A DONA DA HISTÓRIA*

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora Prof^a Dr^a Anna Stegh Camati – UNIANDRADE

Prof^a Dr^a Sandra Fischer – UTP

Prof^a Dr^a Brunilda T. Reichmann – UNIANDRADE

Curitiba, 30 de julho de 2010.

Aos meus queridos e inesquecíveis pais (em
memória), pelo amor, coragem e
desprendimento com que se empenharam
na luta cotidiana, para que eu pudesse ser
quem sou e continuar vencendo novas
etapas da vida.

Ao meu esposo Frutuoso e às minhas filhas
Ana Claudia, Ana Cristina, Ana Elisa e Ana
Lucia, pelo carinho, apoio, incentivo e
compreensão nessa caminhada que me
abriu novos horizontes e mostrou o quanto
ainda sou capaz. Esteja com vocês minha
homenagem e agradecimento, sempre,
mesmo depois de transcender o meu tempo.

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Anna Stegh Camati, meu agradecimento por seu incentivo constante, orientação, dedicação, respeito e confiança que deposita naqueles que lhe são confiados. Seu conhecimento e sabedoria permanecem gravados no coração e na memória de seus orientandos.

À Profª Drª Sandra Fischer, agradeço por ter participado da minha banca de qualificação e por suas sugestões que enriqueceram este trabalho.

À Profª Drª Brunilda T. Reichman, que, com especial carinho, paciência e alegria, juntamente com seu profundo saber, nos mostrou caminhos e conhecimentos novos nas suas tão proveitosas aulas. Agradeço também pela cuidadosa leitura do meu trabalho e pelas contribuições oferecidas no exame de qualificação.

À Profª Drª Mail Marques de Azevedo, nossa querida professora, com sua dedicação e carinho como mestra, aliada à notável sabedoria de vida, passava além de conhecimentos, incentivo para que continuássemos a caminhada.

À Profª Drª Naira Nascimento, mesmo tão jovem, portadora de um profundo conhecimento, com seu dedicado e eficiente trabalho foi presença marcante no nosso crescimento.

À Profa. Ana Maria Cordeiro Vogt, diretora da UNIANDRADE, presença amiga e incentivadora em todos os momentos, não nos deixava ver dificuldades e abria possibilidades de buscas.

Ao Colégio Militar de Curitiba, instituição onde sempre encontrei apoio e incentivo para alcançar meus objetivos de aperfeiçoamento profissional, expresso meus agradecimentos voltados, principalmente, à pessoa do Coronel Luiz Quintino Martins de Figueiredo, de quem sempre recebi incondicional apoio.

Às queridas amigas Maria Terezinha Knabben, Rosana Aparecida Ribeiro Santos e Renilda Mara Florêncio, companheiras, sempre presentes ao apoio irrestrito na caminhada lado a lado, serei sempre agradecida.

Como seria impossível enumerar todos aqueles que, desprendidamente, durante esta jornada me receberam, me deram a mão e me ajudaram a chegar a este momento, principalmente aos meus queridos amigos e colegas, eu gostaria de expressar aqui a minha gratidão e reconhecimento.

Não importa o que o passado fez de mim;

importa o que eu farei do que o passado fez de mim.

Jean-Paul Sartre

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	1
1 A TRAJETÓRIA DE JOÃO FALCÃO NO CENÁRIO ARTÍSTICO BRASILEIRO	
1.1 JOÃO FALCÃO: ENCENADOR, ROTEIRISTA E DRAMATURGO	8
1.2 O NASCIMENTO E O DESTINO DA PEÇA <i>A DONA DA HISTÓRIA</i>	15
2 DRAMATURGIA E MEMÓRIA	
2.1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE OS MECANISMOS DA MEMÓRIA	19
2.2 A PEÇA MEMORIALÍSTICA NO CONTEXTO DAS LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA	21 22
2.3 A DRAMATURGIA DA MEMÓRIA NA CENA BRASILEIRA	
3 A <i>DONA DA HISTÓRIA</i>: O TEXTO DE JOÃO FALCÃO	
3.1 AS MATRIZES ESTÉTICAS MEMORIALÍSTICAS: JOÃO FALCÃO CRIA SEUS PRECURSORES	28
3.2 TEMPO CRONOLÓGICO E PSICOLÓGICO	29
3.3 INTERTEXTUALIDADES ALUSÓRIAS	36
3.4 AS PEQUENAS CRUELDADES DO DIA A DIA	41
4 A REPRESENTAÇÃO DO AUTOR NO JOGO MEMORIALÍSTICO	
4.1 A PROCURA DO BOM COMEÇO E DAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS	48
4.2 DO DESEJO DE SER PROTAGONISTA POR MEIO DA REINVENÇÃO DE SI MESMA	55

4.3 A DESCONSTRUÇÃO DA VISÃO ROMÂNTICA	58
5 A DONA DA HISTÓRIA, FILME DIRIGIDO POR DANIEL FILHO	
5.1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO	62
5.2 O PROCESSO DA ADAPTAÇÃO DO FILME: CONCEPÇÃO E RECEPÇÃO	66
5.3 O DIÁLOGO INTERMIDIÁTICO ENTRE O TEXTO E O FILME	75
5.4 ALUSÕES NO TEXTO FÍLMICO	97
5.5 O ACRÉSCIMO DA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-CULTURAL	102
5.6 A CRIAÇÃO DO FINAL FELIZ	107
CONCLUSÃO	114
REFERÊNCIAS	120

RESUMO

Esta dissertação analisa a peça, *A dona da história* (1999), de João Falcão, e a adaptação fílmica homônima (2004), com direção de Daniel Filho. As especificidades do texto, dentre elas as técnicas da dramaturgia de memória, as intertextualidades alusórias, o uso de máscaras na vida cotidiana e o jogo metalingüístico são discutidos à luz dos postulados teóricos de Henri Bergson, Samuel Beckett, Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi, Erving Goffman, Typhaine Samoyault e Linda Hutcheon. Em busca de autoconhecimento e autoafirmação, a personagem transita entre o passado, o presente e o futuro no espaço da mente, o único lugar onde a fusão destas temporalidades é possível. Para apresentar esse diálogo memorialístico, o dramaturgo se vale do artifício da personagem bipartida, representada por duas atrizes em cena. Além disso, Falcão insere no texto uma autora-narradora que pretende escrever a sua história, ao mesmo tempo em que reflete sobre o processo de construtividade textual. A justaposição de dois pontos de vista completamente opostos cria molduras irônicas que desconstroem a visão romântica, restaurada na adaptação fílmica da peça. O diálogo entre as duas mídias é fundamentado pelos críticos Gérard Genette, Robert Stam, Randal Johnson e Ismail Xavier.

PALAVRAS-CHAVE: João Falcão. *A dona da história*. Dramaturgia de memória. Metalinguagem. Daniel Filho. Adaptação fílmica.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the play, *A dona da história* (1999), by João Falcão, and the homonymous film adaptation (2004), directed by Daniel Filho. The specificities of the text, among them the techniques of the memory play, the allusive intertextualities, the masks we use in everyday life and the metalinguistic game are discussed in the light of the theoretical perspectives of Henri Bergson, Samuel Beckett, Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi, Erving Goffman, Typhaine Samoyault and Linda Hutcheon. In search of self-knowledge and self-affirmation, the character freely moves from past to present and future in the only place where the fusion of these temporalities is possible: the mind. To present the memorialistic dialogue, the dramatist makes use of the artifice of the split character, represented by two actresses on stage. Furthermore, Falcão inserts an author-narrator into the text who intends to write her story while she reflects on the processes of textual construction. The juxtaposition of two diametrically opposed viewpoints creates ironic frames which deconstruct the romantic vision, later restored by the film adaptation. The dialogue between the two media is highlighted by the critical concepts of Gérard Genette, Robert Stam, Randal Johnson and Ismail Xavier.

KEYWORDS: João Falcão. *A dona da história*. Memory play. Metalanguage. Daniel Filho. Film adaptation.

INTRODUÇÃO

A peça *A dona da história* (1999), de João Falcão, é uma variante da adaptação para o palco das técnicas experimentais do fluxo da consciência; uma mulher de 50 anos dialoga com sua versão mais jovem sobre o rumo que sua vida poderia ter tomado, caso tivesse feito escolhas diferentes.

Como a criação artística não se produz a partir do vazio e toda obra é sintetizada a partir de modelos (ELIOT, 1989, p. 39), Falcão se apropria de práticas discursivas que traduzem os mecanismos da memória em estratégias de construtividade textual e as recria para a cena. Objetiva-se, neste trabalho, mostrar de que maneira o dramaturgo brasileiro cria seus precursores e enriquece o legado desenvolvido por autores da tradição das literaturas de língua inglesa. Além disso, um diálogo será estabelecido, entre o texto teatral e a adaptação da peça para o cinema, à luz de influentes críticos como Gérard Genette, Robert Stam e Ismail Xavier.

Em 2004, o texto de João Falcão foi adaptado para a grande tela pelo diretor, ator e produtor de cinema e televisão Daniel Filho, que assim se referiu à obra:

A idéia que me fascinou da peça original do João Falcão era o encontro da mesma pessoa em etapas diferentes de sua vida. Dezoito e 55 anos. Explosão dos hormônios e reposição hormonal. Na peça, este aspecto era subliminar, não existia vida fora do pensamento das duas protagonistas. Únicos personagens no palco. (R 5-6)¹

¹ Todas as citações do roteiro fílmico de *A dona da história*, de Daniel Filho, reproduzido em um dos volumes da Coleção Aplauso da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo que consta das referências bibliográficas desta dissertação, serão indicadas pela letra R e o número da(s) página(s) entre parênteses.

Pela sua característica de mídia fílmica, o cinema trabalha com a adaptação do texto teatral através da expansão, deslocamento de cenas, reconfiguração de falas, mudanças de ênfase e/ou inserção de diferentes óticas. Em *A dona da história*, Daniel Filho cria novos personagens e enredos secundários, desloca falas, redimensiona outras, e ambienta a narrativa na praia de Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro. Além disso, situa o relato memorialístico da mulher jovem no contexto histórico da década de 1960.

No processo da revisão bibliográfica sobre *A dona da história*, uma única fonte foi localizada, ou seja, a obra *O jogo do ilimitado: dissolução dos limites de tempo e espaço na dramaturgia de João Falcão*, de Luiz Felipe Botelho Paes Barreto, que analisa três peças do dramaturgo, a saber: *Uma noite na lua*, *A dona da história* e *A máquina* (adaptação do romance de Adriana Falcão).

Barreto examina a peça *A dona da história*, a partir da fotocópia do texto escrito por Falcão para a primeira apresentação no Rio de Janeiro, em 1998, cujo teor sofreu modificações na versão publicada em livro pela Editora Objetiva em 1999. Na passagem de uma versão para a outra, foram feitas pequenas alterações textuais e mudanças na indicação das falas das personagens. Na versão de 1998, as falas da personagem bipartida são assinaladas por *Mais Velha* e *Mais Nova* e as falas simultâneas são especificadas por *As Duas*. Na versão editada em livro, de 1999, para identificar as falas, o autor usa parágrafo e travessão antes da fala da mais jovem e parágrafo e ausência de travessão quando a fala é enunciada pela mulher madura. Para exemplificar ambos os casos, seguem, abaixo, fragmentos dos textos de 1998 e de 1999, respectivamente:

MAIS VELHA

Um dia eu tinha vinte anos e tudo o que eu queria era viver uma história. Eu queria um dia ter uma história pra contar. E toda a hora eu ficava pensando:

AS DUAS

Como é que será essa história? Quando é que ela vai começar? E quando é que eu vou contar essa história? E como é que eu vou ser quando eu contar?

MAIS VELHA

Quando eu tinha vinte anos eu gostava de imaginar como é que eu seria no futuro. No dia em que eu ia contar a história da minha vida.

MAIS NOVA

Um dia eu tinha vinte anos e tudo que eu queria era viver uma história. Eu queria, um dia, ter uma história pra contar.

MAIS VELHA

Mas isso era apenas uma introdução. Eu precisava de um começo. Alguma coisa assim...

MAIS NOVA

Um começo.

MAIS VELHA

Um começo. (FALCÃO citado em BARRETO, 2007, p. 146)

Um dia eu tinha vinte anos e tudo o que eu queria era viver uma história pra um dia ter uma história pra contar. E toda hora eu pensava:

– E essa história? Como é que ela vai começar?

Eu gostava de imaginar como eu seria no futuro no dia que iria contar a história da minha vida.

– Um dia eu tinha vinte anos e tudo o que eu queria era viver uma história pra um dia ter uma história pra contar.

Mas isso era apenas uma introdução. História tem que ter começo. E começar não é fácil. (FALCÃO, 1999, p. 8)²

Para análise das peças *Uma noite na lua*, *A dona da história* e *A máquina*, Barreto utiliza o conceito de *cronotopo*, desenvolvido por Mikhail Bakhtin, para descrever o jogo espaço-temporal que o autor promove. De acordo com Barreto, o espaço-tempo da *Mais Nova* poderá ser aproximado do *cronotopo da megalomania*, caracterizado por espaços amplos e tempos rápidos. Para a jovem da história, as possibilidades estão relacionadas a amplos espaços e tudo o que neles existe está à sua disposição. Suas condutas são apaixonadas e românticas; ela acredita que não há necessidade de fazer reflexões sobre suas ações, e sua percepção superficial lhe dá as respostas imediatas (BARRETO, 2007, p. 141-142).

Ainda, de acordo com Barreto, o espaço-tempo da *Mais velha* está vinculado ao *cronotopo minimalista*. Ela não tem pressa, o tempo é mais lento, seu olhar agora é mais atento, cuidadoso, tornou-se mais reflexiva. Suas palavras são pensadas, refletem o conhecimento que a experiência dos anos vividos lhe concedeu. A ansiedade e a curiosidade juvenil passaram e ela se volta para as recordações do passado. A amplidão do mundo, agora, reduziu-se a um espaço limitado. As recordações felizes se tornaram lembranças, às vezes melancólicas. Ela percebe que tudo mudou gradativamente. Na mulher madura transparece o desencanto com a vida, num jogo de oposição feito pelo autor, com o discurso da mulher jovem (BARRETO, 2007, p. 143).

Barreto conclui que as duas instâncias espaço-temporais, vinculadas à personagem, dão origem a uma terceira situação, decorrente das influências mútuas

² Daqui em diante, todas as citações da peça *A dona da história*, publicada em livro que consta das referências bibliográficas, serão indicadas apenas pelo número da(s) página(s) entre parênteses.

que acontecem entre os dois espaços e temporalidades. Analisa a repercussão desta terceira situação no comportamento da mulher jovem que se encontra com a mulher que será; e da mulher madura que junto à jovem retoma as lembranças daquela que ela foi. Denomina essa terceira condição espaço-temporal de *cronotopo do encontro* que seria uma sobreposição dos tempos presentes da *Mais Nova* e da *Mais Velha*: “[...] na peça, o único modo de acessar o passado e o futuro enquanto ação é fazer com que, de algum modo, estes se tornem presentes” (BARRETO, 2007, p. 144, 148).

Pretende-se analisar a peça *A dona da história* sob um outro viés nesta dissertação, utilizando a abordagem da dramaturgia da memória desenvolvida por autores das literaturas de língua inglesa.

A dissertação se compõe de cinco capítulos: os quatro primeiros estão voltados para o texto, *A dona da história*, e o quinto é dedicado ao filme homônimo, idealizado por Daniel Filho e sua equipe, e ao diálogo entre a peça teatral e o filme.

O primeiro capítulo, “A trajetória artística de João Falcão no cenário artístico brasileiro”, trata do caminho percorrido pelo autor em sua carreira artística e dos processos de criação de suas obras.

As perspectivas teóricas que irão nortear o desenvolvimento da dissertação são apresentadas no segundo capítulo, intitulado “Dramaturgia e memória”. Discutem-se as teorizações de Henri Bergson, Marcel Proust, Samuel Beckett, Maurice Halbwachs e Ecléa Bosi sobre os mecanismos da mente, escritos que serviram de base para a criação da técnica do fluxo da consciência na literatura. O capítulo também aborda diversos aspectos da estética da dramaturgia de memória nas literaturas de língua inglesa e na literatura brasileira.

No terceiro capítulo, “*A dona da história*: o texto de João Falcão,” debruçamo-nos sobre as técnicas memorialísticas e outros mecanismos de construtividade textual utilizados por João Falcão, dentre elas a manipulação temporal, as diferentes maneiras de sentir a passagem do tempo, as intersecções da memória voluntária e involuntária, as dimensões intertextuais, dentre outros. Para finalizar o capítulo, tecemos reflexões sobre as máscaras sociais, fundamentando a análise nas considerações teóricas de Erving Goffman.

No quarto capítulo, “A representação do autor no jogo memorialístico”, as dimensões metalinguísticas da peça são examinadas à luz dos preceitos teóricos de Linda Hutcheon (REICHMANN, 2006, p. 333-247). João Falcão insere no texto uma autora-narradora que pretende escrever a sua história, ao mesmo tempo em que reflete sobre o processo de contar a história. A justaposição de dois pontos de vista completamente opostos, o da mulher mais jovem e o da mais velha, é o artifício irônico usado pelo dramaturgo para desconstruir a visão romântica, sintetizada pela jovem a partir dos modelos do romance sentimental de massa, dos filmes musicais e das novelas que exercem influência sobre a juventude.

No quinto e último capítulo, intitulado “*A dona da história*, filme dirigido por Daniel Filho”, o trabalho volta-se para a adaptação que Daniel Filho realizou na travessia da peça para o filme homônimo. Esse capítulo, subdividido em cinco itens, trata do diálogo intermediário entre o texto-fonte e o filme. Após algumas considerações críticas sobre os processos de adaptação fílmica na contemporaneidade – teorizadas por Gérard Genette, Robert Stam e Ismail Xavier –, diferentes aspectos da transposição de *A dona da história* para o cinema são analisados, dentre eles: a concepção e a recepção do filme, o diálogo entre as duas mídias por meio de cenas selecionadas, as alusões midiáticas que enriquecem o

texto fílmico, o acréscimo da contextualização histórico-cultural e a criação do final feliz para satisfazer as exigências do público que consome os produtos da indústria cultural.

1 A TRAJETÓRIA DE JOÃO FALCÃO NO CENÁRIO ARTÍSTICO BRASILEIRO

1.1 JOÃO FALCÃO: ENCENADOR, ROTEIRISTA E DRAMATURGO

João Barreto Falcão Neto³ nasceu em Tiúma, no município de São Lourenço da Mata, PE, em 20 de setembro de 1958. Sua mãe era dona de casa e seu pai médico que atendia o pessoal da região dos engenhos deslocando-se com charrete. Entre os afazeres, a mãe cuidava dos doze filhos, dos quais João era o penúltimo. Até os 13 anos, João Falcão viveu numa usina de cana, no sertão pernambucano. Hoje faz questão de apontar as influências do passado sertanejo em sua obra, sobretudo no humor, e em seu estilo de vida.

Próxima a Recife, Tiúma era, na época da sua infância, uma vila situada entre os canaviais. Sediava uma usina de cana de açúcar – que existe até hoje – e abrigava os trabalhadores e seus familiares. Lugar pequeno, seguro, bem mantido e organizado, onde todos se conheciam. “Se o clima, a paisagem natural e as festividades populares marcavam a passagem das épocas, as mudanças no cenário cotidiano eram quase imperceptíveis, ou mesmo, inexistentes: o tempo parecia andar mais devagar – ou de um modo diferente – daquele que se percebia em outros lugares” (BARRETO, 2007, p. 85-86). Foi naquele lugar que João teve seus primeiros encontros com o teatro – através das participações teatrais natalinas, montadas pelas freiras que atendiam a região – e com o cinema, no Cine Rex, pequeno cinema local cujas películas exibidas eram chanchadas, *westerns*, musicais e dramas.

Cursou o primário na região em que morava e o ginásio em Recife, da mesma forma que seus irmãos. Sua mãe os levava de Kombi até a capital, em uma

³ Os detalhes biográficos e informações a respeito do processo de criação do autor foram pesquisados na própria peça, objeto do meu estudo, no livro onde foi publicado o roteiro fílmico, em alguns *sites* da *internet* e no estudo de Barreto anteriormente mencionado.

viagem que durava cerca de uma hora. Quando se mudaram para Recife, deu continuidade aos estudos e, ainda na adolescência, teve seu interesse artístico despertado pela música – o que o levou a formar uma banda e a compor – e pelo desenho. Seguindo, ingressou no curso de Edificações na Escola Técnica Federal de Pernambuco e, posteriormente, na Faculdade de Arquitetura da UFPE, onde, na fila da matrícula, se encontrou pela primeira vez com Adriana, com quem se casaria no final dos anos 80.

Artista sem fronteiras, premiado e reconhecido nacionalmente pela crítica, João Falcão não se liga a conceitos que engessam a criação. Para ele, não importa se um novo trabalho é feito para teatro, televisão, música ou cinema. Dramaturgo, encenador e roteirista de cinema e televisão, além de compositor, ele se destaca entre os artistas mais prestigiados de sua geração.

Há anos ele deixou o Recife para se dedicar à universalidade de um tipo de arte que se faz com inquietação e ousadia. Avesso a burocracias, para ele o mais importante é a possibilidade de experimentar, na busca de linguagens cada vez mais simples do ponto de vista da comunicação e sofisticadas quanto ao acabamento e ao conteúdo que expressam.

Embora não assuma uma posição definida sobre o texto, cria diálogos simples, mas com muita vivacidade. Tem uma maneira própria para criar e dirigir suas obras. Utiliza-se do processo colaborativo para conseguir como resultado uma dramaturgia em processo. O texto vai sendo construído durante o desenrolar dos ensaios e admite a participação dos atores nessa construção. Para renovar seu trabalho, busca constantemente novos atores que se enquadrem nas personagens por ele criadas, como também oferece aos outros artistas espaços para crescerem.

Sua primeira experiência com o teatro aconteceu quando ainda era estudante, em Recife. Em 1979, na faculdade, um grupo de estudantes, colegas seus, resolveu montar *Flicts*, de Ziraldo. Como a peça estava sem diretor, convidaram João para desempenhar a tarefa. Ele aceitou e gostou da experiência. Tanto que esse seu gosto o direcionou para as atividades do teatro, tendo deixado seu curso de Arquitetura.

Iniciou sua carreira em Recife, com as peças que escreveu, e dirigiu *Xilique Peba Piriquito Xique*, em 1982, e *Um Pequenino Grão de Areia*, em 1983. Ainda nesse início, tentou a vida no Rio de Janeiro, mas devido às dificuldades de sobrevivência retornou para Recife. Nesses tempos seu trabalho era múltiplo na montagem das peças; além de se envolver com a produção, decidia sobre cenário, iluminação, trilha sonora, enfim, todos os elementos necessários para que a produção desse certo. Desde o início, João Falcão deixou transparecer as capacidades diversas de que era dotado. Criativo, inquieto empreendedor, direcionou-se em certo tempo para a publicidade que, além de ser financeiramente melhor, pela possibilidade de expansão criativa que a área lhe oferecia, abria caminhos para chegar onde sonhava: televisão e, na sequência, cinema.

No período de dez anos, João Falcão escreveu e dirigiu cerca de dez peças e fez centenas de comerciais para a TV. Suas apresentações, em Recife, ofereciam garantia de teatro lotado. Convidado por Guel Arraes, ele mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1994, para integrar a equipe dos redatores do programa *Brasil Especial* da TV Globo. Nessa conjuntura, adaptou para a TV contos como *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido, *O homem que sabia javanês*, de Lima Barreto, *Suburbano Coração*, de Naum Alves de Souza, e o *Engraçado arrependido*, de Monteiro Lobato.

Mesmo com seu trabalho na TV, Falcão continuou com o teatro. Sua primeira peça montada no Rio de Janeiro, em 1995, foi *A ver estrelas*, peça infantil. Na sequência, em parceria com Guel Arraes, tendo como protagonista Marco Nanini, montou *O burguês fidalgo*, peça de Molière, que logo foi rebatizada para *O burguês ridículo*, espetáculo que obteve grande sucesso junto ao público. Fez outros trabalhos com Guel Arraes, tais como a série *Comédia da vida privada* (1994/1997), a minissérie *O auto da Compadecida* (1999), inovadoras por reunirem elementos de linguagem da televisão e do teatro. Guel Arraes decidiu editar *O auto da Compadecida* para o cinema, com a participação de Falcão, tendo sido seu primeiro ensaio para essa mídia.

A montagem, em 1998, das obras *A dona da história* e *Uma noite na lua*, de sua autoria, lhe valeram o prêmio Shell de melhor autor e o prêmio Sharp de melhor espetáculo, respectivamente. Foram peças de sucesso que lhe deram o reconhecimento definitivo. Para o monólogo *Uma noite na lua*, convidou o ator Marco Nanini, com quem havia trabalhado algumas vezes. “Quis fazer um espetáculo para encher os olhos. [...] Sempre gostei de provocar sensações. A peça é sobre o pensamento de uma pessoa e o cenário é como se fosse a mente do personagem” (BARRETO, 2007, p. 93). Sobre esta peça, Macksen Luiz, crítico do *Jornal do Brasil*, escreve:

É na simplicidade com que se apropria de um jogo narrativo engenhoso, e na forma poética como despeja a carga amorosa sobre o vaivém daquilo que conta, que o texto de João Falcão provoca um envolvimento quase encantatório, capaz de tirar do derramamento romântico uma seiva que o impregna de realidade. (BARRETO, p. 93)

Em 1999, iniciou o projeto para levar ao palco o romance *A máquina*, de Adriana Falcão, sua mulher, com estreia em 2000. O texto fala das pessoas que

partem em busca do reconhecimento do seu trabalho, tendo com isso que deixar sua terra. Ainda em 2000, dirigiu novamente Marieta Severo em *Quem tem medo de Virginia Woolf*, de Edward Albee. Em 2001, escreveu, em parceria com Adriana, e dirigiu *Cambaio*, texto produzido a pedido de Chico Buarque de Hollanda, que musicou essa peça. Em 2002, reprisou a peça *Mamãe não pode saber*, que havia sido sucesso em Recife nos seus primeiros tempos. Em 2003, criou para o programa *Fantástico*, da TV Globo, o quadro *Homem objeto*, com interpretações somente de elenco masculino, que encenava também os papéis femininos. Ficou no ar pouco mais de um mês. Na sequência, veio a série *Sexo frágil* (2004/2005), que partiu da idéia do programa anterior, permaneceu no ar por duas temporadas e ocupou o espaço de *Os normais*, que durante três anos seguidos foi líder de audiência.

João contou em uma entrevista que, desde criança, era cinemeiro e que com o passar dos tempos guardou em si o grande sonho de fazer um filme. Essa aspiração se concretiza em 2008, no momento em que adapta do teatro para o cinema, o romance de Adriana Falcão *A máquina*. Fez mudanças importantes no roteiro, e a obra foi totalmente rodada em cenário montado dentro do estúdio. Essa experiência o empolgou e, na sequência, levou para a tela grande mais uma produção teatral, *Fica comigo esta noite*, outro sucesso da sua carreira.

Escreve para o teatro desde 1980. Nessa caminhada, muitos sucessos como autor, ator e diretor foram acumulados, mas confirma que começou a ser visto a partir do momento em que iniciou seu trabalho na rede Globo. É um autodidata em sua maneira de fazer teatro, pois sempre disse que queria tirar o teatro brasileiro da timidez em que se encontrava e proporcionar-lhe novas experiências. Afirma que o teatro compete com meios poderosos como a televisão e que a violência urbana cria contradições de qualidade que precisam ser enfrentadas.

João Falcão teve a sua consagração com *A dona da história*, posteriormente transformada em livro, cujo texto é ilustrado com fotos de encenações, referências à construção do texto, depoimentos de Falcão e das atrizes Marieta Severo e Andréa Beltrão, protagonistas da peça.

Em 2008, João Falcão estreia o musical *Divina Elizeth*, que conta a história da vida da cantora Elizeth Cardoso. Para interpretar as várias facetas da cantora, foram convidadas cinco atrizes que interpretam fatos marcantes da carreira da artista.

No cinema, destacou-se como autor do roteiro dos filmes *Quer tapioca com manteiga freguesa?* (1985); *O coronel e o lobisomem* (2005); *Fica comigo esta noite* (2006 b). Participou ainda na produção do roteiro do filme *A dona da história* para o cinema brasileiro com direção de Daniel Filho.

Em sua obra *O jogo do ilimitado: dissolução dos limites de tempo e espaço na dramaturgia de João Falcão*, Luís Felipe Barreto expõe de maneira muito clara a forma como João Falcão cria seus textos praticamente no palco:

Anos antes já tinha ouvido comentários sobre como havia sido criada a peça *Mamãe não pode saber*, histórias sobre ensaios feitos com esboços do que viria a ser aquela obra, em circunstâncias nas quais os atores nunca sabiam exatamente o que iria acontecer a cada dia, num processo de escritura finalizado ao mesmo tempo em que a peça era levada ao palco. Apesar de fascinante – e talvez até por isso mesmo – não era uma idéia que me deixava confortável, habituado que estava com uma *práxis* de construção teatral onde a criação do texto e da encenação tinham que acontecer em momentos diferentes. Apenas durante o processo de criação de *A Máquina* pude compreender melhor a provocação, o significado e a importância daquela outra maneira de se *inventar* uma peça. (BARRETO, 2007, p. 101)

Barreto explica que João Falcão lida muito bem com essa participação que pode ser chamada de tecelagem ou trama dos fios que comporão o tecido da peça

concluída. Isso não lhe traz dificuldade, antes, sim, lhe é um desafio que o leva prosseguir, valorizando cada um e cada faceta de acréscimo. Essa maneira de criar uma peça não se funda no casual e no que não é permanente. Ele tem larga bagagem de conhecimento e experiência, entende a participação de cada um e sabe como ajustá-la no todo. Nas palavras de grandes atores como Marieta Severo e Marco Nanini, essa forma de conduzir os ensaios e a criação do espetáculo – em que muitas vezes o final é feito no dia da apresentação, podendo ser mudado outras tantas vezes – é “estimulante”, “maravilhoso”. Falcão assim se expressa a esse respeito: “Escrever e dirigir são atividades complementares e, muitas vezes, escrevo cenas que nascem de uma necessidade da direção. Em geral, escrevo muitas cenas durante os ensaios, ou mesmo durante as filmagens” (FALCÃO citado em BARRETO, 2007, p. 103).

Foi desse recurso que João Falcão se valeu também para construir o texto de *A dona da história*. Ambas as atrizes, Marieta Severo e Andréa Beltrão, tiveram participação ativa na construção da peça, o que fez com que as duas se sentissem mais integradas e um pouco donas desse texto. Em um dos depoimentos que constam nas margens do texto teatral, Marieta Severo estabelece um paralelo entre a interferência do acaso que acontece na peça e sua própria vida:

Quando revejo a minha história, sinto bem mais a presença do acaso do que da escolha. Eu estudava no Instituto de Educação, ia ser professora. No meu segundo ano de curso, o Instituto de Educação mudou para um prédio em frente ao Teatro Tablado. Um dia fui acompanhar uma amiga que estava indo fazer um teste no teatro, e na ocasião o diretor resolveu que também queria fazer um teste comigo. Foi assim que entrei para o teatro, foi no teatro que conheci o Chico, tive minhas filhas, meus netos. Se não tivesse atravessado aquela rua, a minha vida teria sido completamente diferente. (p. 31)

Ao fazer teatro, João Falcão deixa o processo estático, aquele que já está pronto, para trabalhar com a criação dinâmica. Nessa criação, o fluir de outras ideias acontece, mas de maneira equilibrada, sem perder o direcionamento do texto. O importante é que facilita o surgimento e participação de novos pensamentos, fugindo dos pré-conceitos e das imagens já produzidas.

1.2 O NASCIMENTO E O DESTINO DA PEÇA *A DONA DA HISTÓRIA*

A dona da história surgiu como resultado de um pedido feito pelas atrizes Marieta Severo e Andréa Beltrão, uma noite, após assistirem a um espetáculo de João Falcão. Elas queriam uma peça, algo que fosse diferente do gênero relação entre amigas, família ou casal. O autor aceitou o desafio, mas, como ele mesmo diz, “duas mulheres eram tudo o que eu tinha de concreto e essas primeiras palavras permaneceram as únicas durante muito tempo” (p.7). O interessante é que as atrizes começaram a ensaiar o texto enquanto o escritor escrevia a peça. Os ensaios não iniciaram com o roteiro pronto. A peça surgia gradativamente, à medida que os ensaios aconteciam. Ao que parece, estava difícil para escrever algo que fugisse do gênero comum, cotidiano. Ele mesmo assim se expressa:

O tempo corria solto e a peça teimava em não aparecer na minha cabeça. O teatro marcado e a peça sem começo. Notícia no jornal, patrocínio fechado e o texto da peça? Imaginava o dia da estréia, a platéia lotada, e as duas mulheres no palco sem texto para falar. Não podia imaginar que estaria vivendo um momento que, tempos depois, viraria assunto da minha próxima peça, *Uma Noite na Lua*. (p.10)

Iniciaram os ensaios faltando mais da metade do texto e assim prosseguiram por um bom tempo. Cada vez que chegavam novas páginas do texto, as atrizes

diziam que “eram sempre dias de pequenos sustos, grandes reflexões, muito cafezinho, bolacha e *cream-cheese*” (p. 27).

João Falcão seguia no caminho da concretização de um texto que as atrizes pudessem levar à frente em seus ensaios e que, logo, fosse concluído para que o trabalho fluísse. Ao mesmo tempo, no entanto, continuava emaranhado na construção da obra e no que repassava à dupla:

Andréa imagina o futuro ou Marieta o passado? Queria que as duas coisas fossem verdade, mas queria também que uma fosse apenas sua imaginação. Falava para Marieta que o presente da história era ela e para Andréa dizia a mesma coisa. Com isso me vi inúmeras vezes em situações embaraçosas, tentando explicar o aparentemente inexplicável. Por outro lado, não posso negar, adorava estar entre aquelas duas mulheres, no papel de Don Juan que entrega definitivamente o coração a cada um de seus amores. (p. 46)

Assim prosseguia e frequentemente, por conta das modificações do autor nos intervalos dos ensaios, as atrizes precisavam mudar as falas que já estavam decoradas.

Muitas vezes eu aproveitava a hora do lanche para reescrever determinados trechos da peça. As atrizes tinham que decorar novas falas e esquecer outras que já estavam na cabeça. Se refaziam do impacto da novidade recortando e colando pedaços de textos, despedindo-se do que ia pro lixo.

Posso imaginar o que passava por aquelas cabeças: será que um dia ele termina esse texto? (p. 98)

Ainda no dia da estreia João Falcão chegou às atrizes com novas mudanças, mas disse que iria deixá-las à vontade para inserirem ou não as modificações. Elas modificaram. O autor continuou mexendo na peça antes dos ensaios das outras apresentações. Ele mesmo assim se expressou quando se referiu às modificações inseridas no texto:

Depois que a peça estreou eu cumpri o prometido e parei de mexer no texto. Por um bom tempo. Só voltei a fazer isso e a propor novidades doze meses depois, já no final da temporada do Rio. Em seguida veio a estréia em São Paulo, teríamos que ensaiar de qualquer maneira, então eu aproveitei e mexi um pouco mais. Agora, tentando arrumar a peça pro livro, mexi mais um pouquinho, e parece que nunca mais vou parar de mexer nessa história. (p. 115)

As atrizes haviam absorvido o texto e a história e amavam suas personagens. No dia da estreia os três – o autor e as duas atrizes – estavam preocupados com a recepção da peça pelo público:

A platéia deveria aplaudir para a peça continuar, mas se isso não acontecesse combinamos improvisar um diálogo que girasse em torno da demora do público em aplaudir. Nosso receio era que o público simplesmente não entrasse no jogo e a cena se estendesse até o infinito. Isso nunca aconteceu. Ao contrário, muitas vezes a platéia interrompe a cena com aplausos antes do final da cena. Quando isso acontece, Marieta e Andréa deixam de dizer umas duas falinhas. Só quem conhece o ofício sabe a dor de perder duas falinhas. A sorte é que nesse caso a dor vem acompanhada de aplausos, assovios e gritos de bravo. (p. 90)

A dona da história, que deu certo e consagrou-se como uma das apresentações de destaque da temporada, em 1999 foi transformada em livro. Nas margens do texto foram inseridos depoimentos do autor e das atrizes que numa composição entrosada completam o texto, além de fotos do espetáculo. Apesar de Adriana Falcão acreditar que há muito sobre ela no texto, há muito mais referências sobre Andréa Beltrão e Marieta Severo que, efetivamente, participaram da escritura da peça que foi sendo criada, praticamente no palco, durante os ensaios, segundo depoimentos registrados nas margens do texto.

Na época, o espetáculo teve uma assistência de mais de cem mil pessoas e recebeu o *prêmio Sharp de melhor espetáculo de 1998*. A peça foi traduzida para o espanhol, francês, inglês e hebraico e recebeu propostas de montagem em Nova

York, Buenos Aires, Paris, Barcelona e Tel Aviv e, em 2004, foi adaptada para o cinema por Daniel Filho.

2 DRAMATURGIA E MEMÓRIA

2.1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE OS MECANISMOS DA MEMÓRIA

Em sua obra *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics* (1946), Henri Bergson enfatiza dois modos de cognição: a consciência intelectual que capta a aparência do objeto, e a consciência intuitiva-instintiva, capaz de penetrar na essência do objeto. Ele argumenta, ainda, que nossos pensamentos e sentimentos do momento são modificados pela memória dos acontecimentos do passado e que, por sua vez, interferirão no futuro, uma vez que passado, presente e futuro coexistem na mente do indivíduo (CAMATI, 2005, p. 35). As imagens produzidas pela memória podem não ser verdadeiras e se apresentarem como uma falsa realidade. É provável que sofram modificações, acréscimos e subtrações, que são artimanhas da memória, tendo em vista o interesse daquele que a evoca, além de sofrerem a influência dos acontecimentos presentes.

Em seu ensaio, intitulado *Proust* (1965), no qual analisa as experimentações a respeito dos mecanismos da memória sintetizados por Marcel Proust, na obra *Em busca do tempo perdido*, Samuel Beckett discute os conceitos de memória voluntária e involuntária. O dramaturgo irlandês afirma que “A memória voluntária é processada no intelecto, que devido à sua tendência utilitária não tem valor como instrumento de evocação e provê uma imagem tão distante do real quanto o mito de nossa imaginação ou a caricatura fornecida pela percepção direta” (BECKETT, 2003, p. 12-13).

Beckett argumenta, ainda, que a memória voluntária nos transporta a um passado monocromático:

As imagens que escolhe são tão arbitrárias quanto as escolhidas pela imaginação e igualmente distantes da realidade. Sua ação é comparada por Proust à de virar as páginas de um álbum de fotografias. O material que fornece não contém nada do

passado; uma vez removida nossa ansiedade e nosso oportunismo, não passa de uma projeção uniforme e enevoada – isto é, nada. Não há grande diferença, diz Proust, entre a memória de um sonho e a memória da realidade. (BECKETT, 2003, p. 32)

A respeito da memória involuntária que se processa espontaneamente, sendo uma espécie de consciência intuitiva-instintiva da qual também fala Bergson, Beckett faz as seguintes colocações:

A memória involuntária é explosiva [...] porque subtrai o útil, o oportuno, o acidental [...] Mas a memória involuntária é um mágico rebelde e não se deixa importunar. Escolhe seu próprio tempo e lugar para a operação do milagre. Não sei quantas vezes este milagre reaparece em Proust. Acho que doze ou treze. Mas a primeira – o famoso episódio da *madeleine* embebida em chá – justificaria a asserção de que seu livro é todo ele um monumento à memória involuntária e a epopéia de sua atuação. O mundo inteiro de Proust sai de uma taça de chá e não apenas Combray e sua infância. (BECKETT, 2003, p. 33)

Para Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (2006), os processos memorialísticos não dependem apenas da memória individual, mas dos “quadros sociais da memória”. A memória não depende apenas da subjetividade, mas dos meios com os quais o indivíduo convive e se relaciona. Assim, a família, escola, grupos sociais e de trabalho serão os grandes interferentes no reavivar da memória do indivíduo. Para Halbwachs, “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Ecléa Bosi, em sua discussão sobre os mecanismos da memória, assevera que “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1995, p. 55). Embora pensemos que uma imagem lembrada da infância seja nítida e a mesma de então, isso não

acontece, pois já não somos os mesmos e ela está envolvida pelos nossos esquecimentos, vivências, idéias, valores e juízos atuais.

2.2 A PEÇA MEMORIALÍSTICA NO CONTEXTO DAS LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA

No artigo, “A memória como via de mão dupla: violências do cotidiano em *Wit: Jornada de um poema*, de Margaret Edson”, Charlott E. Leviski destaca uma vasta gama de técnicas dramáticas criadas a partir dos escritos teóricos sobre os mecanismos da memória que foram pensados por filósofos, psicólogos e sociólogos, mencionados no subcapítulo anterior, tais como:

[...] *flashforward*, *flashback*, memória voluntária e involuntária, epifania, conexões simultâneas de presente e passado, focalizações múltiplas, intrusão de elementos desencadeadores de associações da mente, manejo e fragmentação do tempo, entre outras [...]. (LEVISKI, 2005, p.68)

Na tradição da dramaturgia estadunidense, Tennessee Williams e Arthur Miller são considerados os criadores da dramaturgia da memória. Em um artigo intitulado *Duas peças de memória*, no qual analisa e comenta as obras *À margem da vida* (1944), de Tennessee Williams, e *Depois da queda* (1964), de Arthur Miller, Paul T. Nolan cunhou o termo “peça memorialística”, que bem define o gênero de texto teatral que trabalha com a memória. Enfatiza que essa linha de texto teatral tenta ultrapassar os limites do drama tradicional (que mostra a ação) para chegar ao cerne da ação propriamente dita, ou seja, a consciência. Segundo Nolan, “A nova peça de memória, diferentemente da peça onírica e do drama expressionista, é uma projeção da consciência e, diferentemente do drama tradicional de ação, focaliza

apenas a ação tal qual é entendida e filtrada pela mente do protagonista” (NOLAN citado em CAMATI, 2003, p. 36).

Um grande número de dramaturgos britânicos e estadunidenses, como Harold Pinter, Samuel Beckett, Sarah Kane, Edward Albee, Paula Vogel e Margaret Edson, para citar apenas alguns, realizaram experimentos que envolvem os mecanismos da memória e a justaposição de temporalidades diferentes. Em *Três mulheres altas* (1990), Albee utiliza as letras A, B, e C para representar uma personagem tripartida, ou seja, uma única mulher em três estágios diferentes de sua vida. Este artifício já havia sido criado anteriormente por Samuel Beckett, na peça *Aquela vez* (1975), porém com objetivos e resultados totalmente diferentes. O mesmo acontece com João Falcão que cria seus precursores em *A dona da história*, um tópico que será desenvolvido no próximo capítulo.

2.3 A DRAMATURGIA DE MEMÓRIA NA CENA BRASILEIRA

Jorge Andrade, escritor e dramaturgo, nome importante na tradição da dramaturgia de memória brasileira, teve como preocupação a narrativa das suas memórias em que “ele reorganiza seu passado, reorganizando o grupo social no qual surgiu, canalizando-o para suas reminiscências e textos teatrais” (ARANTES, 2001, p. 56).

Andrade estabeleceu especial relevo ao conhecimento histórico, de forma a estabelecer uma reflexão sobre o encontro história e dramaturgia. Teatralizar sua história é algo que lhe é necessário. Sua caminhada e suas raízes de homem do interior são uma constante em seu pensamento:

Então eu comecei por uma memória bem imediata e fui alargando na medida em que eu via esta família, que era a minha, se inserindo em um contexto maior. [...] Então eu acho, por exemplo, que não é possível compreender o presente se você não tem uma visão objetiva da História e do passado. Você só encontra a resposta do presente no passado, não tem outro jeito. Então o passado é importante para compreender o presente. [...] Então esta consciência de História, esta visão de História, veio não só através de uma memória familiar, mas de uma memória que foi se alargando cada vez mais pra eu compreender o homem de hoje, mas através do homem de ontem. (ANDRADE citado em ARANTES, 2001, p. 53)

Jorge Andrade é o dramaturgo brasileiro que, provavelmente, mais se empenhou em resgatar suas memórias, principalmente aquelas escondidas no labirinto da mente, para valer-se delas em sua dramaturgia:

Há muitas coisas em minha vida pedindo explicações. De muitas, lembro-me bem. Mas, são as escondidas que nos atormentam. As que ficam perdidas não sei em que imobilidade, agarradas às paredes como hera, guardadas em fundo de gavetas, de cômodas velhas, refletidas em caixilhos, esquecidas em álbuns fotográficos, escondidas dentro de nós. (ANDRADE citado em ARANTES, 2001, p. 38).

Em uma entrevista, Andrade revelou os objetivos que guiaram suas incursões memorialísticas: “Eu apenas procuro descobrir esses valores do passado, para ver até que ponto eles são culpados pelo presente que nós temos” (ANDRADE citado em ARANTES, 2001, p. 59).

Na contemporaneidade, voltar o olhar para o passado, não é exclusividade de historiadores. Nesse momento a história não pode isentar-se do estudo de outras formas de produção e divulgação de conhecimento histórico como a literatura, a pintura, a arquitetura, o cinema e outras artes.

Pode-se dizer que, para Jorge Andrade, tecer vivências do seu grupo social é torná-las memória. O exercício memorizador é construído através do texto teatral.

No entanto, está muito claro que o dramaturgo é um homem preocupado com o passado e em seus escritos tende a apoiar-se numa memória familiar que se amplia para uma consciência histórica, conforme teoriza Maurice Halbwachs, em sua obra *A memória coletiva*.

Na história da dramaturgia brasileira as representações memorialísticas começam a se multiplicar a partir das últimas décadas, mais precisamente após a reabertura democrática pelo sistema de governo militar que vigorava no país. Muitos são os dramaturgos que em suas obras trabalham com o processo memorialístico. Dentre os nomes importantes que honram essa tradição na dramaturgia brasileira, os dramaturgos Domingos de Oliveira, Naum Alves e Souza e Mauro Rasi são citados por Arantes. Esses três autores brasileiros, que tiveram destaque na década de 70, permanecem fortemente instalados no cenário da dramaturgia brasileira até hoje (ARANTES, 2010, p. 135).

Domingos José Soares de Oliveira (1936), é ator, dramaturgo e cineasta brasileiro. É autor de mais de 20 peças teatrais, produtor e diretor de vários filmes. Em 1966, produziu *Todas as mulheres do mundo*, seu primeiro longa-metragem. Frequentemente pensa sobre o tempo, uma vez que a memória está sempre à frente da sua obra, fazendo-o refletir constantemente sobre o seu trabalho de escritor da arte da dramaturgia. “Domingos de Oliveira pertence a uma geração de criadores, por que não dramaturgos, que possuem a questão da memória como objeto de preocupação e matéria-prima para seus processos criativos. Nesse caso, processar a memória é preocupar-se com o tempo” (ARANTES, 2010, p. 135).

Usa o tema da memória, também para fazer reflexões sobre a passagem do tempo, a velhice e a sua negação:

Eu me sinto um garoto de setenta anos, começando realmente, como se tivesse sete anos. A velhice é para os outros. Nada mais esquisito do que você ser chamado de senhor. Você sempre foi você, por que de repente você é senhor? [...] na verdade, o tempo é um atributo da consciência, portanto não existe. Porém existe. A degradação da vida, a morte, por exemplo, é uma prova real de que estamos dentro de um grande relógio. (OLIVEIRA citado em ARANTES, 2010, p. 136)

Apesar de ter mais de setenta anos, Oliveira não vive de lembranças dos tempos passados como se tivessem sido os melhores. Vive o presente e se vale das memórias passadas para trabalhá-las criativamente em seu presente histórico.

Segundo Arantes, Naum Alves de Souza (1942), paulista,

[...] é o que se pode chamar de 'homem de teatro', homem de múltiplas habilidades no campo do fazer teatral. [...] A dramaturgia de Naum traz o tema da memória novamente para o procênio da cena brasileira. [...] Suas três peças, intituladas *Aurora da minha vida*, *No Natal a gente vem te buscar* e *Um beijo, um abraço, um aperto de mão*, podem ser lidas como uma trilogia acerca do processamento do tema da memória. (ARANTES, 2010, p. 137-138).

Na dramatização da peça *Aurora da minha vida*, insere elementos como o *flashbacks* e um personagem narrador que remete o leitor a um tempo do passado próximo, pois relembra o período escolar do narrador. As cenas acontecem em uma sala de aula e acompanham tensões próprias do ato memorialístico de forma que o leitor/espectador acompanha toda a cena em que aparecem alunos e professor compondo um quadro teatral que está pleno de nostálgicas lembranças de um tempo escolar.

Essa é uma escola imaginária, faz parte de uma narrativa teatral; logo, é imaginada e, mesmo estando em contato com a realidade, poderá superá-la. O diretor Iacov Hillel, assim relembra:

A peça fala de uma escola que está entre a memória e a imaginação. Entre a verdade e a fantasia. Entre o passado, a realidade, e o futuro também. É uma visão romantizada, que mexe com as lembranças de cada um, com o aspecto ufanista, da brasilidade real, e de como ela é passada pelos adultos e aparece nas crianças. (HILLEL citado em ARANTES, 2010, p. 139)

Na obra de Naum Alves de Souza, a família aparece na tematização da sua dramaturgia. Em *No Natal a gente vem te buscar* é colocada a situação de uma família de classe média brasileira, na sua trajetória e desintegração. Narra a história de uma tia solteirona que, acreditando estar de volta para casa, é levada a um asilo. Passa, então, pela sua lembrança a trajetória da sua família. O enredo da peça é constituído de fragmentos de uma vida inteira.

São encontrados, na obra de Souza, vestígios de processamento da memória extraídos de leituras de Marcel Proust e Anton Tchekhov. O autor apresenta, em suas dramatizações, a ideia do surgimento da memória involuntária, ou seja, o transporte para outro tempo e espaço, através de lembranças surgidas repentinamente, devido a um estímulo involuntário da nossa memória, por acontecimentos e objetos do dia-a-dia.

Mauro Rasi (1949), dramaturgo, ainda jovem recebeu de seu pai, teatrólogo amador, o incentivo ao teatro. Em 1962, aos 13 anos, escreveu seu primeiro texto: *O duelo do caos morto*. De Bauru, onde vivia, mudou-se mais tarde para o Rio de Janeiro, mas nunca esqueceu sua terra natal cujas influências transparecem em suas obras. Arantes acredita que

Parece legítimo pensar que Rasi, também um dos dramaturgos da pós-década de 1970, considera a memória afetiva e social importante procedimento de composição/organização de sua dramaturgia. Pensando assim, é possível notar, em suas narrativas e enredos, indícios e personagens que dialogam com esse

tempo da infância e da adolescência, referências estas ora anunciadas, ora dissimuladas pelo ato da criação. (ARANTES, 2010, p. 143)

A grande referência à sua Bauru aconteceu na década de 1990, quando escreveu a peça *Pérola*, voltada ao ambiente familiar e dedicada à memória da sua mãe. Arantes argumenta que *Pérola* é uma peça memorialística que relata um tempo transfigurado pela imaginação:

A vida de uma família do interior de São Paulo – a mãe, onipresente, sonhadora, alegre, por vezes agitada e confusa – o mundo pequeno, em que uma garagem é símbolo de *status* e uma piscina a fantasia de ser a Ester Williams do lugar, são vistos com ternura, com a tristeza da distância e com humor diante de seus pequenos ridículos e acontecimentos corriqueiros. (KÜHNER citado em ARANTES, 2010, p.144)

Mauro Rasi trabalha com a memória individual e coletiva, já que ao escrever suas obras, voltadas para a sua Bauru, a memória coletiva faz parte do processo de escrituração da sua obra.

Essas obras da dramaturgia brasileira, analisadas por Arantes, tematizam não somente a memória individual, mas também a memória coletiva. Maurice Halbwachs nos diz que a memória social só existe quando é vivida pelo grupo. Quando o grupo social desaparece, ela se perde. A história se torna importante neste momento, pois lhe cabe salvar a memória dos respectivos grupos que se dissolveram ou desapareceram. É em função dessa memória social que também pode ressurgir a memória individual. Ao trabalhar com a memória do indivíduo, a dramaturgia se vale dessas duas memórias, pois elas estão interligadas.

3 A DONA DA HISTÓRIA: O TEXTO TEATRAL DE JOÃO FALCÃO

3.1 AS MATRIZES ESTÉTICAS MEMORIALÍSTICAS: JOÃO FALCÃO CRIA SEUS PRECURSORES

Como já foi dito anteriormente, João Falcão tem proximidade com as linguagens desenvolvidas por escritores das literaturas de língua inglesa, principalmente Virginia Woolf, em *Mrs. Dalloway* (1925), e Edward Albee, em *Três mulheres altas* (1990).

Em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf retrata uma mulher que aos 53 anos, após recuperar-se de uma doença, em sua primeira saída, ao falar das portas que seriam retiradas dos gonzos, é involuntariamente, surpreendida por sua memória que a transporta para a sua juventude em Bourton, quando ao abrir a janela ouvia o mesmo ranger dos gonzos ora evocados. Ela também se recorda do momento da escolha daquele que seria o seu marido, e de como estava dividida entre escolher um de seus dois pretendentes. Deveria dar preferência a Dalloway, jovem rico e integrante do parlamento inglês, de temperamento sério, sem expansividades, com um futuro seguro e promissor à frente? Ou ao outro, alegre, descontraído surpreendente em seus gestos, impetuoso, mas sem a fortuna e a carreira de Dalloway e com planos de viver na Índia? A protagonista volta ao passado e questiona as escolhas feitas anos atrás e que foram responsáveis pelo rumo que tomou a sua vida. Foram escolhas acertadas? Se tivessem sido outras a vida hoje seria melhor?

Em *Três mulheres altas*, Edward Albee consegue passar uma visão ampla, diversificada, da jornada de uma anciã que, em seu leito de morte, faz uma lembrança, sem sentimentalismos, de três fases da sua vida: do namoro e casamento às infidelidades e decepções e à decrepitude. Albee revela todas as nuances e matizes da experiência humana. O autor mostra como mudamos de

identidade e de valores à medida que passamos por novas experiências, dificuldades e obstáculos. Como nos tornamos o que somos? Quais os fatores que contribuem para isso: temperamento, caráter, destino, acaso, tempo? O autor põe a nu o processo de como nos reinventamos em diferentes estágios da vida.

Em *A dona da história*, Falcão cria uma personagem que, em determinado momento da sua maturidade, questiona as decisões que tomou quando jovem porque entende que as escolhas realizadas em sua juventude poderiam ter sido diferentes. A sua maior dúvida é se a escolha de Luís Cláudio, amor da sua juventude e seu marido atualmente, foi ou não acertada. A partir desta colocação, ela trava um diálogo com ela mesma mais jovem e resolve fazer projeções, reinventando-se em outras vidas. Por meio da memória voluntária, ela procura avaliar a escolha feita na juventude para entender o rumo que a sua história tomou no presente.

Embora os textos *A dona da história*, de João Falcão, *Três mulheres altas*, de Edward Albee, e *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, apresentem pontos de contato, eles se diferenciam tanto em relação aos conteúdos temáticos como no uso de técnicas de construtividade, elementos que são sucessivamente retomados e reinventados. Jorge Luís Borges dizia que cada escritor cria seus precursores, visto que sua criação modifica as matrizes estéticas do passado e contribui para a formação de novos paradigmas.

3.2 TEMPO CRONOLÓGICO E PSICOLÓGICO

Especular sobre tempo e espaço é algo que instiga o homem há milênios. Se buscarmos exemplos, serão encontradas reflexões sobre o tempo e o espaço na

literatura que, anteriormente, foram teorizadas em estudos filosóficos e científicos ou vice-versa.

As especulações de Isaac Newton perderam a preponderância que até então desfrutavam nos meios populares e científicos após o surgimento da teoria da relatividade formulada por Albert Einstein. Newton separava essas duas dimensões chamadas de tempo e espaço absolutos e, para ele, o espaço é a forma como a humanidade enxerga o mundo e um palco onde os fenômenos naturais acontecem sem nenhuma interferência.

Ao formular a teoria da relatividade em 1905, Einstein já deu nova conotação a essas duas dimensões, mostrando que existe uma profunda relação entre tempo e espaço e que a visão que temos sobre elas é distorcida.

As indagações sobre o tempo aumentaram em sua complexidade nos tempos da ciência moderna. Einstein dizia constantemente que “o tempo é ilusão”. Nesta área de estudos, relevam-se ainda os trabalhos do matemático Georg Bernard Riemann (Alemanha, 1826-1866) que no século XIX apresentou evidências de que

[...] a geometria euclidiana dava conta de apenas uma pequena parcela do que se entende por espaço. Seus estudos consideravam a existência de outras dimensões espaciais além das já conhecidas, provocando controvérsias no meio científico, porém contribuindo para estimular ainda mais a imaginação das pessoas naqueles anos – sobretudo a dos artistas plásticos e dos escritores. (RIEMAN citado por BARRETO, 2007, p. 36)

Sob o enfoque teatral, o tempo e o espaço são questões vistas da seguinte maneira por Jean-Pierre Ryngaert:

O espaço e o tempo são dois elementos historicamente fundadores da representação teatral que se desenrola sempre “aqui e agora” (espaço e tempo da representação) para falar geralmente de um “alhures, outrora” (espaço e tempo da

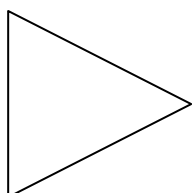
ficção). Todas as variações são possíveis a partir dessa figura básica. (RYNGAERT, 1998, p.105)

Em um olhar mais direto sobre essas especificidades no teatro, encontramos os postulados de Patrice Pavis que fala da interação do tempo/espaço, além de considerar a ação como o terceiro elemento que interage unissonamente com os outros dois:

Um não existe sem os outros dois, pois o espaço/tempo dramático, o trinômio espaço/tempo/ação, formam um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação. [...] Constitui um mundo concreto e um mundo possível no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena. (PAVIS, 2008, p. 138)

Essa explicação é ilustrada graficamente por Pavis através do desenho de um triângulo que mostra a interdependência do trinômio e a necessidade que um tem de recorrer ao outro para que possa se definir:

O tempo: manifesta-se de maneira visível no espaço.



A ação: concretiza-se em lugar e momentos dados.

O espaço: situa-se onde a ação acontece, se desenrola com uma certa duração.

Considerado em si mesmo, cada ângulo produziria uma arte que não é a do teatro.

Sem espaço, o tempo seria duração pura, música, por exemplo.

Sem tempo, o espaço seria o da pintura ou da arquitetura.

Sem tempo e sem espaço, ação não pode se desenvolver. (PAVIS, 2008, p. 140)

O mencionado trinômio se refere ao contexto integral da representação teatral: numa situação de vida real ou no seu simulacro é importante a existência integrada desses três elementos para que o drama aconteça. Para existir no mundo objetivo é preciso haver espaço, por menor que seja. Se vida é ação, como ela

acontece dentro de um espaço, é preciso que aconteça dentro de um tempo também.

Em sua obra *A análise dos espetáculos*, Pavis formula o seguinte:

[...] há dois tipos de experiência temporal, uma objetiva quantificável externa; a outra subjetiva, qualitativa e interior. O Tempo Objetivo Exterior é o tempo concebido como dado externo, mensurável e divisível: tempo matemático dos relógios, dos metrônomos, dos calendários. [...] O tempo Subjetivo Interior, este tempo é próprio de cada indivíduo, no caso de cada espectador, que vivencia intuitivamente a duração do espetáculo ou de uma atuação, sem poder, no entanto, medi-la objetivamente. (PAVIS, 2008, P. 146-147)

O tempo objetivo exterior é, para nós, o tempo cronológico, aquele tempo-hora a que estamos constantemente ligados ou dependentes, em função das nossas necessidades cotidianas de vida.

Maurice Halbwachs, em sua obra *A memória coletiva*, diz o seguinte sobre o tempo cronológico:

[...] as divisões do tempo, as durações das partidas assim fixadas, resultam de convenções e costumes, porque expressam a ordem, inevitável também, segundo a qual se sucedem as diversas fases da vida social. Durkheim não deixou de observar que, a rigor, um indivíduo isolado poderia ignorar que o tempo passa e seria incapaz de medir sua duração, mas a vida em sociedade implica em que todos os homens entram em acordo sobre tempos e durações, e conhecem muito bem as convenções de que são objeto. (2008, p. 113)

Halbwachs, na mesma obra citada anteriormente, assim se expressa, quando se refere ao tempo subjetivo ou psicológico:

[...] um período relativamente longo nos parece curto demais, quando nos sentimos pressionados e apressados, tratando-se de um trabalho, de um prazer, ou simplesmente da passagem da infância à velhice, do nascimento à morte. Ora

desejaríamos que o tempo corresse mais depressa, ora que se arrastasse ou se imobilizasse. (2008, p.113)

O texto teatral, *A dona da história*, privilegia os elementos tempo e memória para constituir-se. A personagem, num jogo memorialístico, transita entre o presente, o passado e o futuro, no único espaço onde a fusão destas três temporalidades é possível: a mente. Ela objetiva contar a sua história para descobrir, no passado, as causas dos acontecimentos no presente da sua vida.

A narrativa se desenvolve em torno de um tempo que ela considera o momento chave de tudo aquilo que aconteceu em sua vida. Esse tempo é o momento da escolha do seu futuro marido. Como mulher madura ela anda sabiamente no tempo e lugar dos acontecimentos passados e na cronologia dos acontecimentos que a trouxeram ao presente, pois já os viveu e sabe dos seus resultados. Na volta ao passado dialoga com a memória dos fatos (ou ficções?) acontecidos, ou não, em sua juventude, iniciando um jogo de projeções para reinventar-se em outras vidas. As decisões que tomará no tempo passado precisarão ser bem pensadas e bem escolhidas, pois terão repercussão no tempo futuro. Por isso para ela é crucial decidir se vai ou não ao baile com Luís Cláudio. Se for, aceitará a proposta de casamento que ele lhe fará. Se não for, seu futuro será outro. Todo esse entrelaçar de pensamentos acontece em um tempo que, para ela, transcorrerá mais depressa ou devagar e vai depender de seus estados de espírito e da imperiosidade dos seus sonhos. Suas conjeturas se encaixam na formulação de Halbwachs que nos diz que, em certos momentos, manipulamos a velocidade do tempo de acordo com os nossos interesses, conforme fica evidente na reflexão da mulher jovem abaixo:

– E toda a História do mundo, a Idade Média, a Antiguidade, a Pré-História, é tudo uma invenção criada só pra me fazer acreditar que existia alguma coisa antes de mim. [...] mas é só pro sol aparecer e iluminar o meu dia. E depois gira mais um pouquinho só pra ficar de noite e chegar a hora de eu ir ao baile.

Eu demorava horas escolhendo uma roupa que parecesse que eu tinha escolhido a primeira, e achava isso muito difícil, por isso eu demorava horas. Aos vinte anos eu... (p. 11-13)

Nesta citação percebe-se a relatividade do tempo, de como um curto espaço de tempo às vezes leva horas para passar ou, então, como as horas passam num instante dependendo da ocasião. Para ela, o tempo cronológico não vigora, ela está envolvida pela força do tempo subjetivo, sobre o qual Halbwachs diz: “Ora desejaríamos que o tempo corresse mais depressa, ora que se arrastasse ou se imobilizasse” (2006, p. 113).

O tempo não passa de acordo com o esperado, e o primeiro capítulo da sua história é encerrado para permitir o início do segundo capítulo que deveria começar com o baile, mas que também não aconteceu porque o tempo anda lentamente e não acompanha a sua vontade. Luís Cláudio estava demorando muito para chegar e ela resolveu, então, que abreviaria o tempo previsto para começar o segundo capítulo do livro da sua história. Depois é que se deu conta de que a lentidão na passagem do tempo deveu-se ao fato de ter antecipado em horas os preparativos ao que havia combinado com o namorado para irem ao baile. “E nem era culpa dele, coitado, eu é que fiquei pronta bem antes da hora” (p. 26). É a relatividade do tempo, a ação subjetiva pessoal, que entra em ação e age conforme, ou, até, contrariamente, às expectativas. Ela desejava que o tempo passasse rápido, mas ele andava muito lento e ela não conseguiria iniciar o segundo capítulo da sua história dentro do tempo previsto.

De fato, aquele tempo era bastante lento. E quando tinha festa por perto, é que as coisas pioravam. Nessa época, uma semana podia demorar mais de vinte dias, e cinco minutos às vezes demoravam a noite inteira. Isso quando o tempo não resolvia parar completamente e não havia esforço que fizesse ele andar. Passavam-se os anos e o tempo ali parado sempre no mesmo ponto até que um dia, de uma hora pra outra, voltava a passar. (p. 26-27)

Para ela não está sendo fácil entender porque as coisas nem sempre acontecem conforme se planeja, mas aos poucos ela vai se dando conta de que o acaso modifica o previsto e, ao final, as coisas não são como gostaríamos que elas fossem.

No decorrer do diálogo memorialístico, em dado momento, a jovem acha que o tempo está fora dos eixos, pois deseja que as coisas aconteçam depressa, mas ocorre o contrário: para ela o tempo anda cada vez mais lento. Tão lento que resolve parar no momento em que ela pretende iniciar o segundo capítulo da sua história. É nesse instante que a mulher madura consegue ter uma visão de que a vida havia passado muito depressa; ela nem havia observado claramente as coisas que lhe aconteceram e ela agora estava parada, aos cinquenta anos, diante dela mesma, aos vinte anos. Surpresa, se dá conta da sua situação existencial.

E parou por tanto tempo que parou por trinta anos. O justo tempo que me separa daquela menina. O corte exato que junta agora com aquela vez. E o tempo ali parado e eu na minha frente, casada com Luís Cláudio, mãe de quatro filhos, dois meninos e duas meninas. O Luís Claudinho, o Claudinho Luís, a Claudinha Luísa e a Luisinha Cláudia.

– Nossa! É assim que eu vou ser?

É assim que você vai ser. (p. 27)

Nesse contexto do encontro das duas fases – tempo presente com tempo passado – a personagem bipartida, manifesta suas dúvidas sobre as decisões de

escolha, questiona muitos fatos e, ainda, se reinventa em projeções de outras vidas. Aos poucos ela vai selecionando situações alternativas. Após esse processo de reinvenção, ela chega à conclusão de que deverá ir ao baile com Luís Cláudio, aceitar o seu amor com o pedido de casamento. E, mais, o que já aconteceu não poderá ser modificado, mas sua maneira de encarar a vida, essa sim, teria que ser mudada e isso faria toda diferença. Tanto a mulher madura como a jovem chegam à conclusão, simultaneamente, que deverão receber esse amor que bate à sua porta.

O tempo de duração dessa reflexão madura não pode ser avaliado cronologicamente, pois o espaço em que acontece é o da sua imaginação, na sua memória e, como argumenta Pavis, o tempo é “subjetivo interior” (2008, p.147).

3.3 INTERTEXTUALIDADES ALUSÓRIAS

Mikhail Bakhtin formulou a idéia de que a construção de um texto resulta de um mosaico de citações retiradas de outros textos e que todo texto resulta da absorção de outro texto, uma consideração crítica que foi retomada por inúmeros teóricos, dentre eles Julia Kristeva, Roland Barthes e Gérard Genette. A intertextualidade é troca, passagem de uma obra para a outra qual seja a troca de referências entre obras de uma mesma época, de épocas próximas ou distantes. Essa passagem poderá ser intencional ou não, e para tal não existe nacionalidade. Picasso, por exemplo, ao criar sua obra *Les demoiselles d'Avignon* (1907), precursora do cubismo⁴, no início do século XX, intertextualizou algumas figuras

⁴Cubismo, movimento artístico surgido no início do século XX, preconizava o desdobramento das formas dos objetos de tal maneira que todos os seus lados estivessem à mostra a um mesmo tempo em um plano. Essa forma de representação não tinha nenhum compromisso com a realidade do que se pretendia mostrar. Foi Pablo Picasso, pintor espanhol, que desenvolveu uma verdadeira revolução na arte ao iniciar a elaboração da estética cubista com o quadro *Les demoiselles D'Avignon* (1907). (PROENÇA, 2001, p.154-156)

femininas quando buscou em máscaras da arte africana elementos para construir sua obra. Na ocasião, havia ocorrido na França uma exposição de arte africana.

Esse caráter de revisão do jogo literário é reafirmado por Tiphaine Samoyault no capítulo “A memória da literatura”, quando argumenta que

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz re-aparecer no intertexto. Ela mostra, assim, sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, em separar esse aspecto das modalidades de sua inscrição. (SAMOYAULT, 2008, p. 47)

O autor de *A dona da história* incorporou em seu texto intertextualidades alusórias, dentre elas, elementos da letra da canção *O que será, será* (*Whatever Will be, Will be*), trilha sonora do filme *O homem que sabia demais* (1956) – produção da Paramount e direção de Alfred Hitchcock –, e referências que remetem aos filmes musicais das décadas de 50 e 60 do século XX.

A letra da canção *O que será, será* se refere às indagações que uma menina fazia à sua mãe sobre o seu futuro e ela, como não sabia responder, limitava-se a dizer: *o que será, será, aquilo que for será, o futuro não se vê, o que será, será...* Quando jovem, tornou a perguntar para a mãe e a resposta foi a mesma de antes.

O tempo passou, e ela, quando mãe recebeu dos seus filhos as mesmas perguntas que fazia à sua mãe, com as mesmas curiosidades sobre o futuro. Retornou-lhes, então, a mesma resposta: *o que será, será, aquilo que for será, o futuro não se vê, o que será, será...*

A autora-narradora, em um momento decisivo, quando, após muito se perguntar sobre como seria o início e quando começaria a sua história, da qual queria ser a protagonista, conseguiu chegar ao fim do primeiro capítulo dessa mesma história e dar início ao segundo capítulo. Embora sua realidade seja comum e monótona, ela é romântica, sonhadora e sua imaginação é influenciada pela literatura do romance sentimental de massa e pelos filmes hollywoodianos, marcados pelos finais felizes.

Toda essa euforia acontece num clima de descontração e felicidade, em seu quarto, enquanto canta e dança como se estivesse fazendo parte de um espetáculo em que ela é a artista principal. Sobre isso, ela se refere assim:

E já dentro do vestidinho, eu rodopiava em frente ao espelho e pensava, agora sim:
– Eu posso cantar uma música, ou então podem entrar os créditos.
Ou encerrar o primeiro capítulo. (p. 23)

Quando fala em créditos, percebe-se que se imagina como uma atriz de um filme musical. A vida é como um filme onde tudo é muito colorido, bonito, que conta uma história linda e no final o amor sempre termina com beijo na boca. É o mundo girando ao seu redor, existindo só para ela, pois ela é mais importante, é o centro do mundo:

– Nos filmes é sempre assim que acontece. E todos os filmes que já vi na minha vida só foram feitos para que eu pudesse vê-los um dia. (p. 13)

Constantemente está em dúvida sobre qual será o momento exato do início da sua história, mas, ao mesmo tempo, tem muita pressa, por isso o segundo capítulo dessa história já começou:

Não sei se era bem assim a letra e não lembro perfeitamente da melodia, sei que imaginava uma orquestra de cordas fazendo o acompanhamento. (p. 26)

Será
que isso é o início de uma história
que acabou de começar?
Será
que eu sou a mocinha dessa
história?
Será
que é por isso que qualquer coisa
que eu penso vira canção?
A canção que apresenta a
mocinha
no início da história
abrindo o coração
Será
que eu vou lembrar desse dia
um dia
quando esse tempo passar?
Será
que um dia lembrarei
que um dia imaginei
que um dia lembraria desse dia?
Quando será?
que eu vou lembrar desse dia?
Como será
que eu vou lembrar?
Como será
que eu vou ser nesse dia?
Quando será
que eu vou ter
uma história pra contar? (p. 24)

Pelo que se pode ler no texto, a referência é a letra da música *O que será, será*, trilha sonora do filme *O homem que sabia demais* (1956). A versão da letra para o português é de Nadir Corte Real. Segundo Tiphaine Samoyault, em sua obra *A intertextualidade*: “Em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos

[...] O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores” (SAMOYOUULT, 2008, p. 18).

Tanto na letra de *O que será, será*, trilha sonora do filme acima mencionado, quanto na do texto teatral de *A dona da história*, os questionamentos sobre a incerteza do futuro ocorrem de forma semelhante. A protagonista continua em dúvida e se pergunta, constantemente, se sua história já iniciou, quando poderá contá-la, como será o seu futuro. Imagina que seus sonhos se transformam em canção e sua vida em filme. As mesmas ansiedades e curiosidades de uma adolescente, que se evidenciam na letra da canção *O que será, será*, se repetem no devaneio da jovem que sonha ter uma vida semelhante a um filme musical.

A intertextualidade entre o texto teatral e o texto musical está muito clara no momento em que ocorre a repetição do vocábulo “será”, que nos dois casos traduzem curiosidade, dúvida, esperança e desejo de conhecer o futuro. São interrogações sem respostas imediatas que só virão com o tempo e à medida que os fatos forem acontecendo. Mas à jovem isso não faz sentido, porque as expectativas sobre o futuro e a chegada do amor romântico fazem parte dos seus desejos. É por isso que, insistentemente, ela repete: “será”? Para ocorrer a intertextualidade é desnecessária a repetição textual fiel, mas basta uma alusão com a tradução do sentido para que seja considerada. Robert Stam, em sua obra *Do texto ao intertexto*, escreve:

Pode-se considerar, portanto que o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as “séries” no interior das quais o texto individual se localiza. De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu, também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido. (STAM, 2003, p. 226)

A intertextualidade entre a canção e a peça teatral se estabelece em função do sonho da personagem ao comparar sua vida a um filme musical. Percebe-se o envolvimento da jovem com o deslumbramento que os filmes musicais de Hollywood⁵ traziam às telas dos cinemas, nas décadas de 50 e 60, contando histórias românticas, com finais felizes, alegorias, música e dança. Impressionada, ela atraía todos esses deslumbramentos para os seus sonhos de jovem espectadora da vida, que no seu entender lhe trariam muitas surpresas felizes. Por isso lhe era fácil misturar o real da sua vida com o imaginário:

E enquanto eu cantava, desarrumava e arrumava o cabelo, delineava mais ainda os olhos, forçava pra baixo a cintura do vestido, ensaiava os ombros, enfim, minha história havia virado um filme musical. [...] (p. 20)

A intertextualidade se dá tanto na produção como na reprodução da grande rede cultural de que todos participam: há filmes que fazem referência a outros filmes; quadros que dialogam com outros; propagandas que se utilizam do discurso artístico; poemas escritos com versos alheios e romances que se apropriam de formas musicais.

3.4 AS PEQUENAS CRUELDADES DO DIA-A-DIA

Quando se está diante de situações diversas, exposto à convivência com outras pessoas, quer no trabalho, vida familiar ou social, o indivíduo dirige e regula a impressão que formam a seu respeito, através do controle do seu comportamento

⁵ A história dos musicais no cinema é antiga e ocorreu em diversas épocas, de muitas maneiras, resultado, naturalmente, da evolução do gênero de filme e do contexto das épocas respectivas. A “Era de ouro dos Musicais” iniciou após a II Guerra Mundial e se estendeu até os primeiros anos da década de 60. Dentre outros podem ser citados: “Cantando na Chuva”, “O Rei e Eu”, “Cinderela em Paris”, “Gigi”, “Amor Sublime Amor”, “Mary Poppins” e a “Noviça Rebelde”.

diante da plateia presente. Ele promove uma teatralização e apresenta-se às pessoas através de diferentes fachadas/máscaras, conforme lhe convém no momento. Para Erving Goffman, “fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (2008, p. 29).

Por trás dessas fachadas se escondem os diversos “eus”, que não querem se mostrar àqueles por quem o indivíduo passa ou com quem convive. Dependendo da situação com que se defronta, escolhe a máscara que usará e com a qual fará a sua representação. E, ainda segundo Goffman, o cenário de toda essa representação é o próprio espaço onde o indivíduo convive com as demais pessoas. Em sua obra, *A representação do eu na vida cotidiana*, Goffman, citando Robert Ezra Park, explica o significado da palavra máscara:

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra “pessoa”, em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo o lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel... É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos. (2008, p. 27)

Em *A dona da história*, a autora-protagonista, quando adulta, narra ao seu “eu” jovem, acontecimentos do dia-a-dia, sobre a sua convivência com Luís Cláudio, nos tempos passados. É da sua memória que retira os fragmentos de vida que vai repassar, e esses fragmentos serão reunidos em um todo pela interseção da memória e da imaginação. Como diz Samuel Beckett, “a memória voluntária insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio – o plágio de si mesma” (2003, p. 32). Então, memorialisticamente, conta que muitas vezes não mostrou o que realmente pensava ou sentia diante de certas situações. Foi necessária a

violentação⁶ do seu “eu”, através do uso de máscaras, para esconder-se e manter o equilíbrio do casamento. Conta, ainda, que Luís Cláudio também encarou situações de violentação do “eu” para que a harmonia fosse mantida na convivência.

Narra, então, um episódio que é muito engraçado, e, na situação, os dois escondiam-se por trás das máscaras para camuflar o que sentiam e pensavam. O assunto surgiu no momento da rememoração sobre o longo tempo que o casal ficava conversando quando namorados e nos primeiros tempos de casados, e que hoje pouco ou nada conversam, talvez pela razão de que o assunto tenha se esgotado. A jovem acha inviável isso acontecer, uma vez que o assunto entre eles nunca acaba e que combinam em tudo. A mulher madura responde:

Em tudo não.

– No que é que a gente não combina?

Ele gosta de asa de galinha e você gosta de coxa.

– E não é perfeito? Ele fica com as duas asas e eu fico com as duas coxas.

É, mas e o pescoço?

– O que é que tem o pescoço?

O pescoço da galinha.

– Que galinha?

Nós dois adoramos o pescoço de galinha, e a galinha só tem um pescoço.

– Eu nunca soube que Luís Cláudio gosta de pescoço de galinha.

Eu fingia que não sabia. (p. 36-37)

Ambos, desde solteiros, apreciavam comer pescoço de galinha e o fato foi evidenciado na primeira vez em que saíram para jantar juntos:

– Foi ontem. A gente foi no Luar Luar, ele pediu galinha mas eu não estava com fome e não pedi nada. Só belisquei um pedacinho da dele.

E esse pedacinho, segundo ele, era o pescoço.

⁶ A palavra violentação é usada no texto com sentido de supressão, inibição de pensamentos, palavras e gestos pelo indivíduo quando em convivência com outros indivíduos.

– Foi por isso que ele fez uma cara.

Fez uma cara, não. Teve ódio de mim, ele disse. Ele nunca esqueceu desse dia. Ele lembra até da roupa que eu estava usando. (p. 38-39)

Ela afirmou, ainda, pelo que mostra o texto acima, que como nunca o havia visto comer pescoço de galinha, comia todos que apareciam, embora soubesse ser a parte preferida dele também. E ele nunca teve tempo para lhe falar da sua preferência tal a rapidez com que ela avançava sobre essa parte da galinha. A jovem diz que se for o caso, então, deixa todos os pescoços para ele, ao passo que a personagem madura reforça que se ele tivesse expressado o seu gosto, teria abdicado do seu ou, então, poderiam dividir o pedaço tão cobiçado. Aliás, ela havia falado isso pra ele que, em resposta, olhou para ela “[...] e falou do fundo do coração dele que se a gente tivesse sido feito um pro outro, se eu fosse o grande amor da vida dele e ele o grande amor da minha, a galinha teria dois pescoços” (p. 40-41). Agora, para resolver a situação, ela compra embalagens que vendem o frango em pedaços iguais. Compra só pescoço, mas ele não toca em nenhum e disse que desaprendeu de gostar de pescoço de galinha, pois passou o tempo todo renunciando e que o casamento é uma renúncia.

A renúncia faz parte do convívio para que o relacionamento, o desencadear desse conviver entre pessoas ou grupos, transcorra equilibradamente. O trecho da discussão entre o casal sobre o “pescoço de galinha” integra, de maneira oportuna, o texto teatral como uma metáfora que se refere às constantes dificuldades ou desacertos que ocorrem em um casamento ou em outro relacionamento de convivência, ou encontro eventual, entre as pessoas.

A atriz Andréa Beltrão assim se expressa no texto, para se referir ao fato acima narrado:

O massacre do cotidiano é um pescoção de galinha. Temos que ser muito espertos para driblar o lado mecânico da rotina. Bacana é quando um casal consegue dividir esse pescoção, para digerir melhor. Aí sim, o amor é possível, com ou sem brigas. Ruim é quando o pescoço de galinha engata na garganta e nada mais desce. (p. 39)

O relato evidencia o uso de máscaras pelas duas personagens. A mulher mascara seu gesto, através do fingimento em não saber da preferência do marido. Ele também usa máscara diante da sua dificuldade em chegar até a peça preferida uma vez que, segundo ela mesma, “[...] eu era muito rápida no bote. Eu era a rainha do bote” (p. 38).

Complementa a narrativa para a jovem, contando-lhe outro detalhe: o marido afirmava que ela sempre fora egoísta “a nível de pescoço”. Esta fala foi motivo de outro momento de discussão entre o casal, e que evidencia, novamente, o uso da máscara para ocultar o “eu” da personagem.

Na mesma etapa da vida, já madura, diante de um fato recorrente, desde a época do namoro, sobre o qual nunca tivera coragem de falar, a mulher decidiu retirar a máscara e expor ao companheiro o seu pensamento sobre o assunto. O grande problema estava no uso da expressão *a nível de* que ele, naturalmente, repetia inúmeras vezes. Aquele mesmo *a nível de* que havia e que fora enunciado na discussão sobre o pescoço da galinha. Narra para a jovem o que aconteceu:

Eu falei *a nível de*, Luís Cláudio? *A nível de*?

– Você não falou isso

Eu falei.

– Como é que você teve coragem? Eu não tenho.

Eu sei.

– Eu fico pra morrer quando ele fala *a nível de*, mas eu prefiro fingir pra mim que nem ouvi.

Eu lembro. (p. 41-42)

Ela segue contando detalhes da conversa, falando da oportunidade que lhe deu a coragem que tivera, trinta anos depois, para falar o que realmente sentia sobre o assunto. Passou todo o tempo usando máscaras para esconder sua insatisfação. Porém, no ímpeto de uma discussão, ela falou o quanto aquilo a irritava. A jovem diz, timidamente: “ – É que se eu disser alguma coisa ele pode ficar chateado, com vergonha, sei lá. Eu não tenho coragem” (p. 42).

Ela estava cansada daquela situação, sabia do efeito que o uso da máscara fazia na sua representação; em determinado momento, porém, decidiu que dispensaria o seu uso e expressaria o seu pensamento e agiria como sempre teve vontade de agir.

O ocultamento de opiniões, vontades e desejos – por meio do uso da máscara pelo indivíduo – pode ser considerado um fator de violência do “eu” na vida cotidiana. No momento em que ele se vale desse artifício está cometendo uma violência contra si mesmo. No entanto, para que haja certo equilíbrio no convívio coletivo, muitas máscaras precisam ser usadas e o desempenho se torna teatral no palco do cotidiano. Falcão usou no texto essas duas situações triviais para, metafórica e ironicamente, falar dos desacertos, desencontros e posturas a que os indivíduos se submetem ou são submetidos quando em situação de convivência.

Goffman, citando Park novamente, registra:

Em certo sentido, e na medida em que esta máscara representa concepção que formamos de nós mesmos – o papel que nos esforçamos para chegar a viver – esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final, a concepção que temos de nosso papel torna-se uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade. Estamos no mundo como indivíduos, adquirimos um caráter e nos tornamos pessoas. (GOFFMAN, 2008, p. 27)

4 A REPRESENTAÇÃO DO AUTOR NO JOGO MEMORIALÍSTICO

4.1 A PROCURA DO BOM COMEÇO E DAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

Ao inserir, em *A dona da história*, uma personagem que paralelamente quer escrever – e escreve – a sua história, João Falcão criou um texto com características metaficcionais. Assim, se configura no texto, um espelhamento da autora-narradora ficcional e de João Falcão: o dramaturgo insere no texto uma autora-narradora que pretende escrever sua história e que tem consciência dos processos de construtividade textual.

Em um texto, intitulado “O que é metaficção? *Narrativa narcisista: O paradoxo metaficcional*, de Linda Hutcheon”⁷, Brunilda T. Reichmann escreve:

A metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim da sua produção. (REICHMANN, 2006, p. 333)

Falcão introduz em seu texto uma personagem bipartida. Enquanto a jovem é sonhadora, sendo influenciada pelo romance sentimental de massa e os filmes musicais para pensar sua vida, a mulher madura, pelas experiências vividas é mais realista. São pensamentos opostos. A justaposição do pensamento romântico e anti-romântico articula o processo da ironia.

O autor vale-se da ironia na construção desse texto para narrar diversas situações vividas por essa mulher. A ironia poderá está presente no relato da maneira prosaica como a jovem conheceu Luís Cláudio; nos desentendimentos de preferências entre o casal; nos nomes que Luís Cláudio (ele) escolheu para os

⁷ O texto é uma tradução resumida, realizada por Brunilda T. Reichmann, de um livro sobre metaficção de Linda Hutcheon, intitulado *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1984), publicado na revista *Scripta Uniandrada*, n. 4 que consta da bibliografia. Ainda não foi publicada nenhuma tradução desse livro de Hutcheon no Brasil.

quatro filhos que ele (também ele) queria que tivessem; nos resultados de vida das reinvenções a que ela se propôs; no fato de ela querer ser, durante todo o tempo, a protagonista da sua história, tendo sido, na verdade, apenas coadjuvante, tanto que sequer tem nome no texto.

Em sua crise da meia idade, a protagonista de *A dona da história* considera que alguns sonhos da juventude não se realizaram e amarga o fato de não ter vivido outras experiências. Assim, nesse momento, coloca em cheque toda a sua vida passada, com as vivências decorrentes de suas escolhas.

Ela busca em sua memória lembranças passadas, acontecimentos da sua juventude. Vale destacar, no entanto, que são lembranças cuja autenticidade e integridade poderão ser questionadas, pois já chegam matizadas e modificadas pelas sucessivas vivências que a conduziram ao presente. Cabem, então, as considerações de Halbwachs, de que:

É bem verdade que em cada consciência individual as imagens e os pensamentos que resultam dos diversos ambientes que atravessamos se sucedem segundo uma ordem nova e que, neste sentido, cada um de nós tem uma história. (HALBWACHS, 2006, p. 57)

A autora-narradora revisita o seu passado e abre gavetas das quais retira peças que comporão as lembranças daquele tempo dos seus vinte anos. É muito importante para ela essa busca e o encontro desses fragmentos, pois “a lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança” (BOSI, 1995, p. 53).

Assim, estabelece, por meio de diversos planos, um jogo entre os acontecimentos lembrados e os imaginados, no instante em que se empenha na projeção de novas vidas e de novos resultados. Ela se vale das lembranças para a reconstrução gradativa da sua história, pois “se as lembranças às vezes afloram ou

emergem, quase sempre são uma tarefa, uma paciente reconstrução. Há no sujeito plena consciência de que está realizando uma tarefa. [...] Essa tarefa é um auto-aperfeiçoamento, uma reconquista” (BOSI, 1995, p. 39).

A autora-narradora decide recriar no passado novas vivências com projeções de resultados diferentes na maturidade. Para tanto, imagina a história de vida de três mulheres que, quando jovens, fizeram escolhas diversas das suas e chegaram à maturidade com outras perspectivas.

Enquanto se apronta para esperar que Luís Cláudio chegue e a leve ao baile, continua pensando e elaborando as tramas do jogo que a levará ao encontro da ponta do fio que iniciará sua história.

E lá estava eu de novo com essa história de começo na cabeça, olhando pro espelho, já esquecida do cabelo, puta da vida comigo que não deixava a minha história em paz pra começar.

– [...] Esquece essa história, limpa o juízo, responde aos primeiros instintos, pensa em outra coisa, vai, rápido!

Silêncio.

– Que silêncio.

Ruído.

– Passou um caminhão lá longe na estrada

Outro ruído.

– Esse sabiá adora cantar nessa árvore.

Outro.

– Esse cachorro adora latir pro sabiá.

Naquele tempo eu tinha um cachorro chamado Fox.

– Rex!

Rex?

[...]

No dia em que o Rex apareceu lá em casa...

– Não, eu não vou começar a minha história me lembrando do dia em que o Rex apareceu na minha casa, mas não vou mesmo. (p. 16-17)

No momento em que tentava, voluntariamente, reconstituir o passado, o ruído de um caminhão, o canto do sabiá e o latido do cão, foram os estímulos que resgataram imagens, do túnel do tempo, de um episódio acontecido aos 12 anos. Naquela ocasião, um cachorro apareceu em sua casa e ela foi brincar com ele na rua, jogando um pedaço de pau para ele apanhar. É com falta de entusiasmo que pensa:

– Se eu não tivesse jogado aquele pedaço de pau eu não teria quebrado a vidraça do quarto da mãe do seu Antônio [...] meu pai que não teria se mudado daquela casa e aí eu não teria conhecido o Luís Cláudio.

[...] que morava na minha nova rua, duas casas depois da minha. E foi o Luís Cláudio quem me convidou para ir àquele baile quando eu tinha vinte anos. (p. 18-19)

Recorda, repentinamente, um fato que acontecera há tanto tempo, sem a invocação da memória voluntária, mas sim por meio da ação da memória involuntária. Os ruídos da rua foram os desencadeadores dessa lembrança. Foi um momento de epifania o que aconteceu com ela. Só que as lembranças ressurgidas foram do seu desagrado, não pretendia contar uma história que começasse com um cachorro e um pedaço de pau e, menos ainda, com um rapaz que morava tão perto da sua casa.

Os fatos (ou ficções) rememorados são diametralmente opostos, isto é são diferentes as versões da mulher madura que lembra do acontecido e da jovem que narra o que está acontecendo ou vai acontecer. O lado jovem aos vinte anos, trazia as curiosidades e os sonhos que enlevam essa idade. Desejava viver uma história diferente, em que fosse a protagonista, que pudesse ser contada e que fosse admirada por todos. Será que conseguiria um dia começar a escrever a sua história? Uma história que valesse a pena ser vivida e contada?

As considerações teóricas de Erving Goffman contribuem para esclarecer esses desejos quando diz:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que vêem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (2008, p. 25)

Ela necessita da credibilidade das outras pessoas, que leiam a sua história para sentir que está sendo aceita e que a sua narrativa é, de fato, uma história interessante. O sentimento de importância que a impulsionava era o de ser vista e considerada por todos nesse papel que representaria quando iniciasse a escrever sua história.

Um dia eu tinha vinte anos e tudo o que eu queria era viver uma história pra um dia ter uma história pra contar. E toda hora eu pensava:

– E essa história? Como é que ela vai começar?

Eu gostava de imaginar como eu seria no futuro no dia que iria contar a história da minha vida. (p. 8)

Passou muito tempo indagando como e quando começaria a sua história. Talvez quando menos esperasse estaria começando e, se parasse de pensar, a história iniciaria. Mas uma coisa ela entendeu após essa torrente de indagações: o começo da história de uma pessoa depende dela mesma e, então, o começo da sua história estaria ao seu encargo, precisaria partir dela mesma. Diante dessa descoberta, repetiu inúmeras vezes:

– De mim.

De mim [...] (p.11)

E eu repeti aquilo tantas vezes pra mim mesma que naquele momento eu me senti o centro da história e a minha história era o centro de tudo. (p.11)

– Tudo que existe no mundo existe pra minha história acontecer. [...] E os lugares aonde eu nunca irei nunca existirão. E as pessoas que nunca passaram por minha vida nunca nascerão. [...] E o mundo começou no dia em que nasci. Eu sou o mundo e o mundo inteiro é o resto. [...]

E depois...

– Pode ser que seja hoje à noite no baile que a minha história começa. Ou será que é agora que ela está começando?

Estava tudo muito bem armado e amarrado. Uma mocinha aos vinte anos, sonhando com o futuro enquanto se apronta para ir a um baile, podia não ser o começo de história mais original do mundo mas não deixava dúvidas: era um começo.

– Agora é só eu deixar a história me levar que ela me leva pra algum lugar.

Era só eu relaxar e deixar ir. (p. 11-14)

No entremeio das divagações, lembrou-se de que começou a escolher a roupa que vestiria para ir ao baile. Nesse processo levou muito tempo, pois cada traje que pegava achava que não combinava; não conseguia encontrar nada que lhe agradasse. E assim a autora-narradora encerrou o primeiro capítulo da sua história.

O segundo capítulo, como ela mesma classifica, deveria iniciar com a chegada de Luís Cláudio e o baile. Sua ansiedade é mais rápida do que o próprio tempo, que anda lentamente diante da rapidez dos seus pensamentos e dos seus anseios. Ela tem pressa, e o tempo anda devagar. Tão devagar que parou. Parou por trinta anos, tempo que a separa daquela jovem de vinte anos e que naquele instante coloca as duas mulheres frente a frente:

– Nossa! É assim que eu vou ser?

É assim que você vai ser.

– Assim como você?

Não gostou?

– Se eu gostei?

Se achou velha?

– Não.

Me achou velha?

– Não! (p. 27-28)

Nesse instante, a autora-narradora entendeu o quão depressa havia passado a sua vida. Como chegou até este ponto sem perceber? Tudo passou tão rapidamente e ela não se deu conta. É o gatilho que desencadeia seu desejo de descobrir o que aconteceu. De que forma os fatos tomaram aquele rumo?

É a partir da memória quando jovem que ela decide recriar novas vivências com projeções de resultados diferentes na maturidade. Para tanto, imagina a história de vida de três mulheres que, na juventude, fizeram escolhas diversas das suas e chegaram na maturidade com outras perspectivas. Entendeu que a maneira de ser de nenhuma delas lhe serviria, não conseguiria se adaptar àquelas vidas.

Em *A dona da história*, a construção da imagem da escritora no texto dramático faz parte do jogo memorialístico da autora-narradora. Ela se reinventa por meio da escrita da sua história. Ao término da meditação interior, parece ter constituído um novo “eu” no processo de autoinvestigação de si mesma no qual permanecem indefinidas as fronteiras entre sonho, memória e realidade.

A autora-narradora da história tenta, por diversos caminhos, elaborar um jogo memorialístico, para poder mudar os acontecimentos da juventude e chegar à maturidade com uma vida mais interessante. Demonstra insatisfação e busca novas respostas valendo-se de auto-reinvenções. É bem provável que sua maturidade para a situação não tivesse sido atingida e sai em busca de respostas e mudanças que lhe proporcionassem uma maior satisfação com a vida. O que lhe falta, talvez, é, nas palavras de Bettelheim, saber que

uma compreensão do significado da própria vida não é subitamente adquirida numa certa idade, nem mesmo quando se alcança a maturidade cronológica. Ao

contrário, a aquisição de uma compreensão segura do que é significado da própria vida pode ou deveria ser é o que constitui a maturidade psicológica. (BETTELHEIM, 2007, p. 9)

O diálogo da personagem bipartida evolui para o ponto de afunilamento onde muita coisa que estava fora do lugar foi redimensionada. As tentativas de mudar o rumo dos acontecimentos para ver se a vida se tornaria melhor, no final foram descartadas.

Nessas reinvenções ela aparece como atriz de teatro, de grande sucesso, que já teve diversos casamentos; como uma solteirona sem perspectivas de vida, que mora sozinha e se dedica a plantas, em visitar o Jardim Botânico ou a viagens a Foz do Iguaçu; e, ainda, como esposa de Nicolau, ex-noivo da sua amiga Maria Helena, cuja maior qualidade era ser rico, para lhe oferecer uma bela mansão e as demais vantagens da riqueza financeira. Vivencia essas novas experiências em sua imaginação, embasada nos vestígios que sua memória lhe repassa. Reúne-as e as acrescenta às novas vivências construídas por ela mesma. A memória, pela passagem dos anos, sofreu modificações; por isso essas novas construções não seriam edificadas sobre o que aconteceu verdadeiramente em seu passado.

É a sua reinvenção e as diversas projeções de seus “eus” que irão contribuir para o alcance da maturidade psicológica da autora-narradora.

A jovem, após um longo monólogo/diálogo com seu “eu”, conforma-se com a sua situação e, nesse momento, declara sua intenção de abrir a porta para Luís Cláudio por quem foi apaixonada na juventude:

– É o grande amor da minha vida batendo à minha porta, você não está ouvindo?
Eu estou ouvindo. Mas é na minha porta que esse amor está batendo. (p. 115)

4.2 DO DESEJO DE SER PROTAGONISTA POR MEIO DA REINVENÇÃO DE SI MESMA

A autora-narradora desejava ser a protagonista de uma história que pudesse ser contada por ela mesma e que fosse apreciada por todos. O convite para o baile partira de um jovem que morava duas casas depois da sua e isso nada tinha de extraordinário, de romântico. E mais, se sua família não tivesse mudado de casa, hoje ela nem teria conhecido Luís Cláudio e os acontecimentos seriam outros. Será que conseguiria, um dia, começar a sua história? Uma história que valesse a pena ser vivida e contada, na qual seria personagem principal de destaque entre os demais?

Quanto mais pensava, chegava à conclusão de que sua história nada tinha de emocionante, tudo muito comum. Como poderia iniciar a história da sua vida se nada acontecia que fosse digno de ser contado? Como seria a protagonista de uma grande história? Era importante, para começar, que o aparecimento do amor em sua vida fosse diferente de todos os começos das histórias de amor, pois gostava de pensar que era a figura mais importante que existia no mundo. O mundo existia para ela e girava ao seu redor.

– [...] Eu sou o mundo e o mundo inteiro é o resto. [...] (p. 13)

Precisa assumir o papel de realce que lhe é devido: ser a protagonista de uma grande história de amor.

Os fatos não seguiram o caminho imaginado por ela. Tinha o seu lado maduro que insistia em lhe narrar acontecimentos da sua vida anos à frente que não coincidiam com os seus sonhos. A seu ver, na história que lhe estava sendo contada casaria com Luís Cláudio e, pela ação do tempo, o amor se desgastaria e deixaria de ser a protagonista da grande história de amor a que se propusera escrever e viver. E mais: embora tentasse reduzir o seu encontro com Luís Cláudio ao patamar

das coisas menos importantes, sente, ao mesmo tempo, que dentro dela alguma coisa mudou após a chegada dele à sua vida. Decidida, fala ao seu lado maduro:

– Eu vou mudar a minha vida, será que você não entendeu ainda? Meu Deus, como eu vou ser burra quando eu tiver essa idade!

Ela quer mudar tudo.

– Até que enfim!

Ela quer mudar o rumo dos acontecimentos!

– Você entendeu!

Ela quer mudar a minha vida.

– Dá licença?

Você não pode mudar uma história que já aconteceu há muito tempo. E eu não sei porque que eu estou perdendo o meu tempo com você. Até porque você nem existe mais. (p. 47-48)

Na tentativa de fugir ao que lhe está reservado, tenta reinventar-se em novas vidas, nas quais deseja ser a protagonista. Nas vidas de atriz e de mulher do Nicolau, como protagonista, teria um ótimo espaço, mas na de atendente de locadora seria a protagonista mais obscura e sem importância que poderia imaginar. Fazendo um balanço das vantagens e desvantagens da sua posição nesses novos papéis, acabou desistindo. Aquelas não eram vidas para ela.

A autora-narradora, aos poucos começa a entender que seu desejo de ser protagonista foi frustrado nos trinta anos de casamento. Ela se dá conta que nunca foi protagonista, porém uma personagem coadjuvante sem vez e sem voz. Mas, por que se tornou figurante de sua própria vida? Ela deixou-se envolver no redemoinho dos acontecimentos do dia-a-dia para viver as histórias dos seus quatro filhos e da de Luís Cláudio.

A vida dela transcorre com os acontecimentos cotidianos, corriqueiros, aborrecimentos, Luís Cláudio trabalhando, ela administrando a casa, os filhos crescendo, estudando, trabalhando, casando e saindo de casa para formar suas

famílias. Agora, aos cinquenta anos de idade, um casamento de trinta anos, de repente para e começa a questionar sua vida, hoje, como um resultado de escolhas feitas quando ainda jovem. Teriam sido aquelas escolhas as mais acertadas? Ela, que tanto desejou ser a protagonista de uma história que fosse só sua – já que, na sua imaginação, o mundo e as pessoas giravam em torno dela – constrói sua vida em função da vida dos outros.

O tempo passou célere. Mas ela nem notou. O cotidiano, a vida de rotina, os hábitos, as preocupações fizeram o tempo passar sem ser percebido. Não foi a protagonista do seu tempo; foi apenas uma coadjuvante.

4.3 A DESCONSTRUÇÃO DA VISÃO ROMÂNTICA

Sua memória continua revolvendo os acontecimentos da sua juventude. Surge-lhe com insistência a clareza do fato de o encontro com Luís Cláudio não ter sido cheio de romantismo – ideal para o começo da sua história. Por isso não acredita ser Luís Cláudio o grande amor de sua vida. Foi um encontro comum, nada emocionante.

Propõe-se, então, a reduzir as suas horas de sono, pois o melhor da sua vida poderia acontecer enquanto estivesse dormindo; o seu grande amor passaria e não conseguiria encontrá-lo. Depara-se, no entanto, com outro problema: com uma população masculina tão grande no mundo, como irá reconhecer aquele que será o seu grande amor? Como poderia iniciar a história da sua vida se nada acontecia que fosse fora do comum?

Após a parada do tempo, já no segundo capítulo da história – divisão feita pela autora-narradora – no momento em que se encontra com ela de trinta anos atrás, fala do seu amor por Luís Cláudio, do encontro deles, e que a sua história não

estava começando no dia do baile; havia começado muitos anos antes, quando naquela brincadeira de jogar um pedaço de pau para o Rex, seu cachorro, quebrou uma vidraça da casa do seu vizinho. Seu pai resolveu mudar de endereço e morar numa rua cuja casa ficava duas adiante da de Luís Cláudio. E foi ali que se encontraram e ele a convidou para ir ao baile.

Não é coincidência demais o grande amor da sua vida ter aparecido justo na sua vida? (p. 34)

A jovem fica apreensiva quando sabe que seu amor aos poucos vai mudar e deixará de ser como era no início e que não será do mesmo jeito para toda a vida, porque tanto ela, quanto Luís Cláudio serão outros, mudarão aos poucos em decorrência da rotina enfadonha e massacrante da vida. Se ela soubesse disso também, teria congelado esse amor para poder tê-lo um pouquinho todos os dias.

– Quando for começar o dia do meu amor virar outro, eu pulo pra depois de amanhã. E se cair no sono enquanto vigio o nascer desse dia, vai ser esse dia e só esse. No dia seguinte eu pego o meu amor e desviro ele de volta. (p. 35)

Cogita em não ir ao baile para não se encontrar com Luís Cláudio e, assim, evitar o pedido de casamento.

– Eu não posso dançar com você. Eu não quero gastar esse amor. Eu quero ele assim. Por muito tempo. Guardado aqui dentro. Do jeito que estou sentindo ele agora. Pra quando eu contar minha história esse amor estar lá no final. No dia do nosso próximo encontro. Daqui a trinta anos. Você vai me pegar pra gente ir a um baile. Eu vou estar lá naquela hora esperando você com o mesmo amor de agora aqui dentro. Ainda que tudo mude, esse amor vai ser o mesmo. Ainda que o mundo seja outro. Ainda que eu seja outra. (p. 114)

Sua intenção é mudar o rumo dos acontecimentos para que o seu amor não modifique com o passar do tempo e, com isso, chegue desgastado lá na frente. Seu

lado maduro não admite isso e tenta fazê-la entender que o já acontecido não pode ter seu início modificado. Não acredita no que o lado maduro lhe fala e reinventa-se, no decorrer da história, em outras personagens com vidas muito diferentes umas das outras. Ao final, conclui que para todas elas o único amor de suas vidas foi Luís Cláudio que é lembrado com saudades. Nenhuma dessas vidas inventadas a seduziu.

Para um dos encontros imaginários do baile, que ainda não aconteceu, cria a seguinte situação:

Ele me beijou, me chamou pra dançar e eu disse não, que eu não quero ver meu amor se acabar.

– Mas também não quero esse seu amor triste eterno de quem disse não para sempre. (p.112)

[...]

Me chamou para dançar.

– O que é que eu faço para esse seu agora ficar igual ao agora daqui?

Olhei pra ele e disse:

– O que é que eu digo?

Se eu dançar com você agora, eu vou querer dançar com você muito mais. A vida inteira. Eu vou querer me casar com você. Pra dançar com você toda a noite. Até toda noite virar uma noite uma noite ou outra, até uma noite ou outra virar de vez em quando, até de vez em quando virar cada vez menos. Até cada vez menos virar nunca mais. Até o dia em que esse amor, que agora é gigante, nem lembre mais como era há trinta anos. (p. 113)

Relutou muito em decidir se abriria a porta quando Luís Cláudio batesse para irem ao baile. Queria que sua amiga Maria Helena cuidasse dele para ela no baile. Para tanto, reinventou-se em novas projeções, porque não queria que seu amor se diluísse e no final chegasse ao nada. As alternativas a que se propunha terminavam levando-a a receber o jovem e a irem ao baile juntos.

– É o grande amor da minha vida batendo à minha porta, você não está ouvindo?

Eu estou ouvindo. Mas é na minha porta que esse amor está batendo.

– Foi bom conversar com você, mas agora chega. Eu vou ao baile com o Luís Cláudio, vou me casar com ele, vou ter quantos filhos ele quiser e vou botar o nome dele em todos se ele quiser. Eu vou abrir a porta. Ele está aí fora esperando por mim.

Isso foi há trinta anos. Você falou pra ele ir sozinho, depois pensou em dormir, depois pensou em sair, resolveu ir ao baile, encontrou o Luís Cláudio e marcou um encontro com ele pra hoje. E ele acabou de chegar.

– [...] Ele está aí me esperando e eu vou abrir a porta.

Ele já me esperou trinta anos e eu trinta anos por ele. Eu vou abrir essa porta. (p. 115- 117)

Por mais que tentasse banalizar o início da sua história com Luís Cláudio durante o desenvolvimento do texto, não vê uma alternativa melhor do que esse amor que já foi significativo. No final, a jovem decide que abrir a porta para ir ao baile e aceitar o pedido de casamento de Luís Cláudio será um bom começo para sua história, e a mulher madura também diz que abrirá a porta já que não tem nenhuma idéia de uma alternativa melhor. E a peça não termina com um fechamento da narrativa, como comprovam as falas finais:

Vê lá o que é que você vai fazer, hein?

– Vê lá como é que você vai contar. (p. 117)

5 A DONA DA HISTÓRIA, FILME DIRIGIDO POR DANIEL FILHO

5.1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO

A concepção e a produção de um filme diferem da escritura de um texto literário. São estéticas diferentes, com formas de construção próprias, que propõem novas soluções e chegam a resultados diferentes.

Segundo Ismail Xavier, hoje, após as teorias da recepção, não mais se questiona o direito do cineasta à “interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se, até, que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens” (XAVIER, 2003, p. 61-62).

Em seu artigo intitulado “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, Robert Stam faz um retrospecto histórico do conceito de adaptação, defendendo a idéia de que, felizmente, as hierarquizações entre as expressões artísticas foram suprimidas. Argumenta que “sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias. Dentro do mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo e contínuo discursivo” (STAM, 2006, p. 24).

Por outro lado, o texto escrito e o filme estão distanciados, geralmente, pela questão tempo. Portanto, é importante considerar o contexto histórico tanto da obra, quanto da época em que foi publicada, como também da época em que o filme é produzido. Pontuando a leitura e o entendimento, uma obra textual está submissa, também, ao seu leitor. Daí a liberdade de interpretação e produção do cineasta.

Com o passar do tempo, após sucessivas apropriações e adaptações, os romances e as peças de teatro entram em processo dialogístico. Um exemplo bem conhecido é a obra *Madame Bovary*, de Flaubert que entra no processo contínuo do

dialogismo artístico e dá origem a inúmeros outros textos, tanto literários quanto cinematográficos, incluindo textos que sequer citam o nome Madame Bovary. Isso ilustra as palavras de Gérard Genette, que discute a força de artes que continuamente reinventam novos significados a partir de artes mais antigas (STAM, 2006, p 34-35).

A dona da história, de João Falcão, como já foi explicitado anteriormente, é um texto teatral que conta a história de uma mulher que aos cinquenta anos decidiu abrir as portas da sua memória e retornar ao passado para ver se poderia conseguir, dessa forma, modificar o presente. A protagonista da peça, nessa volta ao passado, reinventa para si diversas vidas, com caminhos e resultados diferentes. Mas, nenhuma dessas vidas reinventadas chega a satisfazê-la plenamente e, no final da história, ela conclui que a sua vida não poderá mudar, pois o que acontece hoje é continuidade das decisões tomadas em sua juventude, naquele passado distante trinta anos. O texto da história toda transcorre com o diálogo entre a protagonista e sua memória quando jovem.

O filme homônimo, *A dona da história*, acrescentou novos enfoques ao texto teatral de origem, com as diversas interpolações do diretor. A adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal que ultrapassa à mera imitação do que foi sugerido pelo texto-fonte (STAM, 2006, p. 26).

Essa peça de teatro foi adaptada para o cinema pelo ator, diretor e cineasta Daniel Filho⁸, com a participação de João Falcão (autor da peça teatral) e de João Emanuel Carneiro. Partindo, então, do texto-fonte, os roteiristas criaram uma nova história, ampliada, com novos elementos, através de uma outra mídia – o cinema –

⁸ Daniel Filho é ator, diretor e produtor de cinema e televisão. Responsável pela criação de um novo padrão de dramaturgia. Na televisão são citadas entre seus maiores sucessos as novelas: *Dancing days*, *Pecado capital*, *O primo Basílio* e *Malu mulher*. Iniciou no cinema como ator e atuou em mais de 30 filmes. É diretor artístico da Globo Filmes e da Central Globo de Criação. (R contra capa interna).

após aceitarem o desafio da reinvenção proposto pela protagonista. A esse respeito, Randal Johnson cita o crítico José Carlos Avellar, que discute a relação dinâmica entre livros e filmes:

O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um *desafio* como o dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (JOHNSON, 2003, p. 39-40)

Surge um novo texto, agora fílmico, com características do anterior, que lhe serviu de base para inspiração. Uma obra, quando se vale de outra mídia para se concretizar, sofre alterações dada a peculiaridade de cada uma das diferentes formas midiáticas. A literatura está limitada ao texto, àquilo que está escrito e, se houver necessidade de alguma explicação ou detalhamento, isso é feito através de descrições com palavras. O cinema, por sua vez, conta com uma gama de recursos que expandem e exploram o texto de uma forma mais ampla, imprimindo à nova obra uma característica própria da arte visual que se vale do expediente de poder entender aquilo que está narrando.

Se bem observarmos, a cultura contemporânea se apropria significativamente do visual e do sonoro. É indiscutível o forte papel que a televisão, a internet, o videogame, o cinema, a história em quadrinhos, dentre outros meios, exercem nessa cultura, cuja força de expressão depende em grande parte da imagem, para, depois, de forma secundária, depender da palavra.

O cinema, então, ao transpor ou adaptar um texto literário vai se valer, naturalmente, de todos os recursos que estiverem ao seu alcance para apresentar

um resultado satisfatório, mas que, provavelmente, não será o mesmo do texto escrito que foi o ponto de partida.

Ao ser adaptada para o cinema, *A dona da história* teve seu texto ampliado; a história já existente recebeu um corpo maior através da criatividade da equipe que idealizou o filme. Novos subenredos e personagens foram agregados **por meio** do novo roteiro; novos enfoques e perspectivas inseridas; surge a inserção da trilha sonora, que entra de acordo com os acontecimentos do momento, e outros elementos que foram acrescentados para atender às necessidades peculiares da construção de um filme. Enfim, tudo acontece em um “*contexto demonstrativo* em vez de um contexto verbal” (PELLEGRINI, 2003, p. 15). A narrativa se estende em âmbito pela própria característica agregatória de novos recursos próprios da produção fílmica.

Hoje, o discurso da “fidelidade” foi substituído pelo da intertextualidade, como Stam nos expõe em suas considerações:

A teoria da intertextualidade de Kristeva, com raízes no “dialogismo” de Bakhtin enfatizou a interminável permutação de traços textuais, e não a “fidelidade” de um texto posterior em relação a um anterior, o que facilitou uma abordagem menos discriminatória. [...] A atitude bakhtiniana diante do autor literário enquanto situado num “território interindividual” sugere uma atitude de reavaliação no que se refere à originalidade artística. A expressão artística é sempre o que Bakhtin chama de “construção híbrida”, que mistura as palavras de uma pessoa com a de outra. As palavras de Bakhtin a respeito da literatura como “construção híbrida” aplicam-se ainda mais obviamente a um meio que envolve a *colaboração*, como o filme (2004, p. 21).

Essa prática de leitura intertextual é admissível, pois uma mesma mensagem não pode ser transmitida por sistemas de significação diferentes. As

formas de narrar um mesmo texto pelo cinema e pela literatura diferem devido às suas diferentes naturezas, o que resulta na criação de uma nova forma artística.

5.2 O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DO FILME: CONCEPÇÃO E RECEPÇÃO

Um texto literário transformado em roteiro cinematográfico é sempre um novo texto e, no processo de adaptação, um diálogo intertextual se estabelece entre os dois meios. Segundo Anna S. Camati

A análise das adaptações não deve limitar-se à comparação dos aspectos formais e temáticos entre o texto-fonte e o texto-alvo. As principais determinantes do redirecionamento de sentido em qualquer adaptação são as alterações efetuadas em função da mudança do tempo-espaço e do imaginário cultural [...]. Nesse sentido, o fenômeno da adaptação pode ser visto como uma manifestação do processo cultural em constante mutação. (2009, p. 295)

Logo após a estréia da peça *A dona da história*, Daniel Filho interessou-se pelo texto, considerando que daria um bom filme e comprou-o de João Falcão. Ele e sua mulher Adriana Falcão vieram a fazer parte da equipe de produção do filme. João como um dos roteiristas e Adriana como escritora de diálogos adicionais.

Daniel Filho, como produtor de filmes, está em constante garimpagem à procura de novos textos e ideias e considera que

O ideal do filme é apresentar uma novidade, no caso a oportunidade de uma mulher se confrontar consigo própria, com seus próprios sonhos. Dramaticamente as mulheres são muito diferentes dos homens porque seus sonhos são muito diferentes. Defino *A dona da história* como o encontro da explosão hormonal com o da reposição hormonal, dois momentos muito especiais da vida de uma mulher, um ciclo que inicia e um ciclo que se fecha. A graça desta história é que as duas etapas são vividas pela mesma mulher de uma forma simultânea. (R 213)

O diretor do filme, após ler a peça, baseado nas datas da apresentação teatral e do lançamento do livro texto, escolheu um tempo dentro do contexto da história para localizar os acontecimentos do seu filme e fixou-se no ano de 1968 para contar a história da mulher jovem.

No momento em que um texto é adaptado ao cinema, as modificações são imediatas. No texto escrito, a apresentação é feita através de palavras e, eventualmente, acompanhadas de ilustração, enquanto o filme, para atingir o resultado final, se vale de todo o aparato de câmeras e aparelhos, técnicos, especialistas, músicos e trilha sonora, luzes, espaços para as filmagens, tempo, atores e atrizes, participação setorial de outras pessoas e materiais concernentes a uma produção cinematográfica. Algumas vezes o diretor trabalha com tantas interpolações e acréscimos que deixa apenas o cerne do texto de origem.

A travessia de uma mídia para outra não é uma simples transferência de conteúdo, mas uma “operação de passagem da linguagem de um meio para outro”, que “implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção” (PLAZA, 2003, p. 33). Ao realizar essa passagem houve uma preocupação do diretor Daniel Filho em dar esse “salto qualitativo” e apresentar um filme que resultasse em “produção”.

O texto teatral *A dona da história* introduz uma personagem bipartida e, pelo que se entende, a jovem e a mulher madura, enquanto refletem sobre suas vidas fazendo um esforço de memória, passam quase todo o tempo dentro do quarto. Outro detalhe do texto-fonte é que, para os acontecimentos, o tempo é indeterminado. No entanto, o filme trabalha claramente com os elementos tempo e espaço, localizando a história em um contexto histórico.

Nas declarações que faz nos textos adicionais do roteiro fílmico, o diretor Daniel Filho introduz a idéia de que a juventude da protagonista se situa na década de 60. Lembra que, a ela como às demais jovens da sua época, foi repassada a idéia de que as mulheres foram feitas para viverem uma história de amor, serem mães e esposas dedicadas. De acordo com a cultura vigente daquela época, Carolina, nome dado à protagonista da história, aos 55 anos “vive a fase do ninho vazio” (R 214), pois seus filhos já saíram de casa e ela está às voltas com um crise de instabilidades e questionamentos. E, para o diretor, como ele mesmo diz, “A história do encontro desta mulher com a jovem que encontrou o príncipe encantado em uma passeata estudantil me pareceu muito engraçado e também comovente” (R 214).

Além das personagens existentes no texto-fonte, no processo de adaptação Daniel Filho criou outras personagens para a história de Carolina, tais como o marido, o namorado, a mãe, o namorado da mãe, as compradoras do apartamento, pessoas que aparecem nas cenas das reinvenções. Deu, ainda, expressão, movimento e expansão aos fatos narrados na peça teatral. Um exemplo de expansão é o de colocar no filme uma academia de ginástica no prédio em que Carolina morava e mostrá-la, aos 50 anos, fazendo caminhada na esteira, com dificuldade e sem muito ânimo. Outra ilustração é o diálogo dela madura com ela jovem, retirado do texto-fonte e repetido com diferenças no filme:

CAROLINA JOVEM

[...] O que é que você quer que eu faça por você? Quer que eu aprenda piano, Línguas mortas? Quer pular de pára-quedas? Quer que eu faça o caminho de São Tiago pra você? Diz! O que é que você quer que eu faça?

CAROLINA PERUA⁶

Ginástica.

CAROLINA JOVEM

Ginástica?

CAROLINA PERUA

Duas horas por dia, todos os dias da sua vida.

Você não quer começar agora?

CAROLINA JOVEM

Amanhã eu começo.

CAROLINA PERUA

Amanhã eu começo... Passei anos adiando pra amanhã, e quando resolvi começar, só Deus sabe o que eu sofri correndo atrás do prejuízo. (R 163-164)

Camati discorre sobre a livre interpretação de um texto literário e da sua transposição para a produção de um filme, assim:

O processo da adaptação fílmica era visto como unidirecional, priorizando a literatura e a preocupação dos críticos era verificar a fidelidade do filme em relação à obra literária. A fidelidade do texto-fonte deixou de ser critério maior de juízo crítico, uma vez que, geralmente, texto e filme estão distanciados no tempo. Além disso, após o advento das teorias da recepção, fica difícil falar em fidelidade, uma vez que para isso deveríamos pressupor uma leitura única e correta para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo. Essa visão nega a própria natureza do texto literário, ou seja, a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo em função da mudança do *Zeitgeist* e das circunstâncias. [...] A crítica avalia os filmes de acordo com o que eles se propõem a realizar, levando em conta critérios como a concepção, criação e recepção, valorizando o diálogo intertextual que se estabelece entre os dois meios. (CAMATI, 2009, p. 293)

Daniel Filho explicita, ainda, que “foram cinco semanas de filmagens. Eu conhecia tanto a história e os personagens que rodei o filme sem pegar no roteiro, sem decupar” (R 217). Para ele o texto era um continuidade em sua mente.

A produção do filme agradou a boa parte do pessoal que dela participou, independentemente do papel ou tarefa que desempenharam. A satisfação pelo bom

resultado extrapola o espaço da produção e se estende ao objetivo final do filme, que é o espectador.

Ao conceber um filme a partir de um texto literário, o produtor tem a opção de selecionar o quanto desse texto irá utilizar para incluir na sua produção: se um trecho quase integral, apenas uma parte, trechos esparsos, citações, ou, ainda, apenas um filamento do texto-fonte.

No diálogo entre o texto literário e o filme, “o lema deve ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003, p. 62).

Daniel Filho assim se refere para contar sobre o surgimento da ideia do filme:

A dona da história, assim como *A Partilha*, teve uma base teatral, o que não foi uma busca intencional, mas uma coincidência, mas a adaptação não ocorreu nos mesmos moldes. *A Partilha* era uma história realista, com uma estrutura dramática mais convencional. Eu não diria que *A dona da história* é uma adaptação da peça, mas um filme baseado na ideia da peça. (R 216)

Daniel Filho diz, também, que apenas 20 minutos das falas do texto-fonte foram incluídas no filme e que, à medida que foi pensando na história da protagonista, foram surgindo em sua imaginação “outras cores” e “outras histórias”, também acrescentadas ao contexto fílmico. O texto teatral *A dona da história* é mais restrito, não se expande em enredos colaterais, paralelos ao da protagonista, resume-se, basicamente, ao diálogo memorialístico que ela, já mulher madura, trava com ela mesma quando jovem, através da sua memória.

Ao mesmo tempo em que criou novas situações e histórias dentro do filme, o diretor retroagiu trinta anos à data da apresentação da peça teatral e contextualizou

historicamente os acontecimentos da vida dela jovem para o final dos anos 60 – situando as personagens dentro daquele contexto – o que tornou mais fácil localizar os dois momentos da vida da protagonista, quais sejam: a sua maturidade e a sua juventude.

A escolha dos atores para a interpretação das personagens de um filme tem um peso importante na produção fílmica, pois deles também depende o bom resultado da obra. A assimilação das características da personagem, o desempenho do ator quando envolvido pela personagem representada, também fazem parte do contexto que poderá levar o filme a uma conclusão eficiente e que trará bons resultados junto aos espectadores.

Daniel Filho procurou, para representar as personagens principais do filme *A dona da história*, atores cuja capacidade de representação fosse indiscutível e se enquadrasse perfeitamente na personagem adotada.

Para compor o elenco principal foram convidados Marieta Severo, Débora Falabella, Antonio Fagundes e Rodrigo Santoro. Marieta Severo protagonizou a mulher madura. Ela já havia feito o mesmo papel na peça teatral. “Essa história pertencia à Marieta. Ela interpreta com perfeição esta mulher que questiona, repensa a sua vida, uma mulher em transformação no confronto com seus sonhos e suas possibilidades” (R 214). Débora Falabella fez o papel de Carolina jovem, “uma grande atriz, extremamente dedicada e aplicada” (R 214). Daniel Filho também conta que, após um mês de ensaios, “elas tiveram aula de expressão corporal com Márcia Rubin e de voz com Marisa Müller para aproximar algumas sutilezas; não para que ficassem parecidas ou se imitassem, mas apresentassem uma sincronia, até porque aos 55 anos temos muito pouco do que éramos aos 18. Só as pessoas terrivelmente chatas não mudam” (R 215). Antonio Fagundes entrou como Luís

Cláudio maduro e Rodrigo Santoro como o jovem. “Antonio Fagundes é um ator espontâneo, e teve grande generosidade com o papel. Carolina queria e precisava de um parceiro como Fagundes. Rodrigo Santoro é um jovem extremamente empenhado e concentrado antes de cada take” (R 215). E o diretor ainda diz que tudo o que está no filme foi muito pensado, ensaiado; nada surgiu por acaso, apesar de tudo parecer muito simples e fácil. Não é difícil perceber que o diretor teve preocupação extremada em montar o elenco; para ele, o ator é detalhe fundamental, “é ponto de passagem de toda descrição do espetáculo” (PAVIS, 2008, p. 50). É o ator que ligará o espectador à fábula que lhe é apresentada e o fará integrar-se à sua trama. Ainda sobre a importância do ator, Pavis assim passa as seguintes considerações:

[...] se pensamos saber em que consiste a função do ator, temos muita dificuldade em descrever e captar o que ele faz ao certo, em compreendê-lo não somente com os olhos mas, como pede Zéami, com o espírito. Mal podemos dizer que ele parece falar e agir não mais em seu próprio nome, mas em nome de uma personagem que ele faz de conta ser ou imitar. [...] a ação do ator é comparável à do ser humano em situação normal, mas acrescida do parâmetro da ficção, do “faz de conta” da representação. (PAVIS, 2008, p. 50)

Daniel Filho conta que as filmagens duraram cinco semanas, tempo relativamente rápido para uma produção fílmica. Explica que trazia o texto de cor consigo com muita afetividade e carinho e que os movimentos da câmera já estavam definidos para ele. “A preparação de um filme é uma fase pesada, há dezenas de detalhes a decidir – da cor do cenário ao penteado da atriz” (R 216).

Considera filmar prazeroso e diz que trabalha “no frescor da cena, na espontaneidade”, que são resultados de um trabalho criterioso de toda a equipe que participa da filmagem. “Quando as pessoas são bem ensaiadas, elas chegam na

filmagem 'com tudo' e podem se deixar surpreender como surpreender pela emoção. Como em *A Partilha*, *A dona da história* foi feito basicamente no primeiro take das cenas" (R 218).

Os atores principais também deixam seu depoimento sobre o estilo de Daniel Filho trabalhar na produção fílmica. Para Marieta Severo:

Daniel Filho valoriza muito o primeiro take. Tudo tem que dar certo – e a cena transcorre com muita adrenalina e espontaneidade. No início, estranhei. Queria repetir alguns takes, mas Daniel transmite muita segurança e é muito experiente. Cada plano acontece em clima de estréia – você depende de todo o mundo e todo o mundo depende de você. A tensão é total, a prontidão também. Para o ator, é como a fissura no palco quando sobe o pano. Com Daniel Filho o pano sobe a cada cena. (R 223)

No depoimento de Débora Falabella, a atriz assevera que:

Carolina representa todas as mulheres que se perguntam sobre suas escolhas. [...] As mulheres sem dúvida vão se identificar com ela, pois ela faz as perguntas que todas as mulheres se fazem, e as dúvidas em relação ao amor são sempre as mesmas. Ela cresce e amadurece com os questionamentos que são também um aprendizado. Carolina vive intensamente o final dos anos 60, e Daniel me mostrou muito material, fotos e imagens importantes para a construção da personagem que não era nada engajada, aliás, era até um pouco alienada. [...] Os ensaios foram fundamentais para entrarmos no método de Daniel e estarmos sempre prontas para o primeiro take. Às vezes não se sabe como será o resultado, mas é um processo bacana – poupa o ator, que não trabalha no automático, e carrega mais na adrenalina. [...] Daniel é um diretor que se preocupa muito com o ator, sem falar que ele é uma enciclopédia ambulante – sobre cinema, música, interpretação, referências. Admiro sua forma de captar a espontaneidade do ator, da cena. Ele quer se surpreender, buscar o novo e quer que um ator surpreenda o outro, não quer escutar o que sempre escutou. Daniel aposta no frescor da interpretação. (R 225-226)

Para Antonio Fagundes, que representa o papel de Luís Cláudio maduro do filme:

[...] O processo de Daniel é ideal porque não cansa o ator, que está sempre pronto. Ele sabe que o grande segredo de um filme é a escalação do elenco. Com este acerto a metade já foi feito. Acho o elenco de *A Dona da História* perfeito, e até hoje não me lembro das filmagens como trabalho, mas como um encontro, uma conversa de amigos. (R 227)

Rodrigo Santoro, ator que representou Luís Cláudio jovem, expressa sua admiração pelo diretor:

Sempre tive muito interesse pelo final dos anos 60. Cresci ouvindo músicas, lendo sobre a época, assistindo a *Anos Rebeldes*. [...] *A Dona da História* é uma grande metáfora dos sonhos, possibilidades e escolhas que são feitas ao longo da vida. Fazer cinema também é escolher, porque há mil formas de fazer, de falar. A opção do Daniel é pelo frescor, o que é um grande incentivo para o ator. Quando dois atores representam o mesmo personagem em idades diferentes geralmente se procura acentuar as semelhanças. No caso de Luís Cláudio, Daniel optou não por mostrar as semelhanças, mas as diferenças inevitáveis da idade, preservando a essência, como o espírito romântico. (R 229)

João Falcão, que participou, como já foi mencionado, na elaboração do roteiro do filme *A dona da história*, relata detalhes sobre sua concepção das personagens femininas:

[...] Fiquei muito satisfeito com o filme, que preservou a magia do palco. *A Dona da História* fala de uma situação hipotética – a possibilidade de voltar no tempo, desfazer ou refazer escolhas – e coloca o amor, a paixão no centro da trama. Essa brincadeira, quase que de criança, está no coração de todo o mundo. Minhas personagens femininas fazem sempre muita referência à Adriana, e *A Dona da História*, em especial. (R 230-231)

Adriana Falcão, esposa de João Falcão, escritora e roteirista, autora de vários textos transformados em filme e peças de teatro, fez parte da produção do filme escrevendo diálogos adicionais. Ela acredita ter sido inspiração para a criação da protagonista, mas, como já observamos anteriormente, a protagonista tem muito mais da história de vida de Marieta Severo:

Acompanhei de perto a criação de *A Dona da História* para o teatro – uma peça extremamente feminina, que fala dos questionamentos, das dúvidas e também do romantismo de todas as mulheres de uma forma próxima. [...] Não fui co-autora da peça, mas me identifico com vários aspectos das duas Carolinas e acho que elas têm muito de mim: a minha chatice, manias, TPM, questionamentos, dúvidas, romantismo. João nunca disse, mas sempre tive a sensação de que quando escrevia o texto, ele estava falando de mim. (R 231-232)

5.3 O DIÁLOGO INTERMIDIÁTICO ENTRE O TEXTO E O FILME

O texto *A dona da história* foi levado ao palco por duas atrizes, uma representa o papel da mulher madura, de cinquenta anos, e a outra, da jovem de vinte anos. Na realidade, elas contam a história de uma única pessoa, em duas etapas da vida. A mulher madura dialoga com o seu “eu” jovem.

No texto cênico ela não tem nome, e as outras personagens evocadas nos diálogos são apenas figmentos da memória dessa personagem bipartida, dialogando consigo mesma. O mais citado é Luís Cláudio, namorado e marido, centralizador de toda a história e causa dos momentos de indecisão da jovem quanto a casar ou não com ele; na maturidade, insatisfeita com a vida que leva, o problema é a manutenção ou não do casamento. Por isso, precisava retornar à origem do problema, que se situava no tempo da sua juventude. São mencionados, também,

Maria Helena, a amiga, Nicolau e os filhos Luís Claudinho, Claudinho Luís, Claudinha Luísa e Luisinha Cláudia.

A mente é o espaço do livre trânsito da memória entre presente, passado e futuro. Nas fotos incluídas no roteiro cênico, o cenário é muito simples, sendo o destaque dado às atrizes que representam as duas mulheres e, para simbolizar a unidade, vestem trajes iguais. O que tem de diferente no cenário é uma esteira rolante por onde as atrizes deslizam em dados momentos da representação e, cada qual a seu tempo, faz o jogo da memória.

O texto teatral de João Falcão é adaptado para o filme de Daniel Filho, que conserva o mesmo nome. Robert Stam, ao explicar o processo dessa passagem, registra que Gérard Genette, na obra *Palimpsestos*, partindo dos conceitos de “dialogismo” de Bakhtin e de “intertextualidade” de Kristeva, propõe o termo “transtextualidade”, mais abrangente, para referir-se a “tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos” (STAM, 2003, p. 231). Acrescenta que, na sequência, o teórico propõe a divisão das relações transtextuais para a crítica literária em cinco categorias: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. E que todas elas podem também ser objeto de estudo na análise de adaptações, sugerindo que a “hipertextualidade” pareça ser especialmente produtiva. O termo citado se refere à relação entre um determinado texto, que Genette denomina “hipertexto” e um outro anterior, o “hipotexto”, que o primeiro transforma, elabora ou amplia (STAM, 2006, p.33).

É através da escolha e apresentação de algumas cenas relevantes que se torna viável analisar o processo de travessia do hipotexto para o hipertexto. No hipotexto ou texto-fonte, a história inicia com a protagonista jovem, aos vinte anos,

em seu quarto, dialogando com a mulher madura, dizendo que sempre sonhou em ter uma história que fosse só sua para poder contar. No filme, a história inicia com uma aula de balé clássico, no Teatro Municipal, com música, muitas jovens exercitando a dança e o professor dando instruções às suas alunas. Todas vestem trajes iguais, de bailarina clássica. Nesse momento, a câmera, em *close*, foca o rosto de Carolina jovem (nome dado à protagonista, no filme) e ela, de olhos fechados sussurra:

CAROLINA JOVEM

Isso é um filme.

MARIA HELENA JOVEM (off)

O que?

CAROLINA JOVEM

Isso que a gente vive. A vida é como um filme que se vê no cinema. (R 14)

Imediatamente, acontece a fusão de cenas e de tempos e aparece, então, a protagonista, Carolina, agora madura, em uma academia de ginástica do condomínio em que reside, caminhando em uma esteira e mostrando sinais de enfado, cansaço.

Enquanto no teatro a encenação ocorre num espaço vazio e as diversas locações devem ser imaginadas pelo espectador, o cinema oferece uma gama extensa de possibilidades para representar espaços e fatos acontecidos.

Entre os elementos narrativos acrescentados, o filme desenvolve diversos enredos secundários, dentre eles a amizade entre a protagonista e Maria Helena, que assume uma importância bem maior no filme. Elas estão sempre juntas para estudarem, passearem, irem às festas. É uma amizade presente, bem forte, de convivência diária.

No filme *A dona da história*, o diálogo intertextual com o texto cênico fica evidente, contrariando as palavras do diretor quando afirmou que “não diria que *A dona da história* é uma adaptação da peça, mas um filme baseado na ideia da peça” (R 216). O diretor faz inserções no texto fílmico, modifica o espaço, acrescenta personagens, enriquece com detalhes as cenas. Transfere do texto-fonte a jovem sonhadora que pretende ter um futuro feliz, uma história só dela e, com isso, toda a narrativa que a acompanha. O filme amplia a narrativa básica da peça, inclui enredos secundários e a contextualização histórico-cultural, mas quase todas as funções cardeais⁹ da história permaneceram na passagem de um meio para o outro.

Para ilustrar a transferência de um segmento narrativo do texto cênico, vale mencionar a cena do filme que mostra a conclusão dos trâmites da venda do apartamento pelo casal Carolina e Luís Cláudio. O filme criou um contexto novo para o diálogo, com cenas diferentes. Na ocasião, Carolina pede que seja feita a divisão do dinheiro ali mesmo, uma vez que eles estão se separando – decisão que ela havia participado dias antes a Luís Cláudio em um jantar. Ao voltarem para casa, no carro ele tenta convencê-la do contrário. Durante a discussão, ele pronuncia uma expressão, que lhe é peculiar e costumeira, “a nível de”¹⁰, o que desencadeia em Carolina uma irritação muito grande. Essa expressão mereceu na mídia adaptadora grande destaque tanto quanto no texto teatral, por se tratar de uma metáfora que faz referência aos desgastes e desentendimentos do cotidiano entre um casal. A diferença acontece na contextualização do acontecimento.

O diálogo abaixo é uma transcrição do roteiro fílmico:

⁹ O termo é de Brian McFarlane que se apropria das teorizações sobre as funções narrativas de Roland Barthes. Segundo McFarlane, as funções cardeais ou cardinais são elementos essenciais ou núcleos da narrativa que são cruciais para o desenvolvimento da ação e construção de sentido do texto (McFARLANE, 2004, 13014).

¹⁰ A primeira vez que Luís Cláudio falou *a nível de*, no filme, foi na noite da serenata, na sacada da casa de Carolina, quando ele disse: “Peça o que quiser, *a nível de* prova do meu amor, exclusivo” (R 87).

LUÍS CLÁUDIO

Fazer o quê? Me separar de você e arrumar uma garota de 20 anos que vou querer estrangular em um mês? Nós estamos casados há mais de 30 anos Carolina. Nossa vida já é essa. Não dá mais pra mudar.

CAROLINA

Você que pensa. Eu não entreguei os pontos...
O carro pára no sinal.

LUÍS CLÁUDIO

Você não é fácil. *A nível de* humor.

CAROLINA

A nível de, Luís Cláudio? *A nível de*?

LUÍS CLÁUDIO

O que é que tem?

CAROLINA

Tem que *a nível de* é horrível, está errado, e não existe.

LUÍS CLÁUDIO

Mas eu sempre falei *a nível de*.

CAROLINA

E eu sempre odiei. Todas as vezes que você falou *a nível de*, eu odiei. A primeira vez eu tive a oportunidade de rir, mas eu me concentrei: *Calma, Carolina, está tudo indo tão bem, não vai ser um único a nível de que vai estragar a cena*. Só que aquele foi apenas o primeiro *a nível de*, não foi o último. E todas as vezes que você falou *a nível de*, eu tive vontade de morrer!!

LUÍS CLÁUDIO

Por que você nunca me disse nada?

CAROLINA

Você se sentia tão erudito quando falava *a nível de*, que eu não quis ser estraga – prazer. Eu sempre morri de vergonha desse seu *a nível de*. (R 92-93-94)

No texto teatral, a cena da discussão sobre a expressão, *a nível de*, teve enfoque diferente daquele do filme, com relação à ocasião. Ocorreu quando as duas personagens falavam da duração do amor, do seu desgaste que acontece com o tempo, devido a incompatibilidades diversas, no momento em que decorre a discussão sobre o “pescoço de galinha”:

[...] se eu fosse o grande amor da vida dele e ele o grande amor da minha, a galinha teria dois pescoços. Agora já sei, só compro naquelas embalagenzinhas.

[...] Mas ele nem toca.

– Ele não gosta mais de pescoço?

Disse que desaprendeu a gostar. [...] E começou a falar de como eu sempre fui egoísta a nível de pescoço!

– E você?

Eu falei a nível de, Luís Cláudio? A nível de?

– Você não falou isso?

Eu falei.

– Como é que você teve coragem? Eu não tenho.

Eu sei.

– Eu fico pra morrer quando ele fala a nível de, mas eu prefiro fingir pra mim que nem ouvi.

[...]

Eu lembro

– É que se eu disser alguma coisa ele pode ficar chateado, com vergonha, sei lá.

Eu não tenho coragem.

Eu tive. Eu falei a nível de Luís Cláudio? A nível de? E ele: o que é que tem? E eu: tem que a nível de é horrível, Luís Cláudio. Tem que a nível de é de matar. Ah, e tem também que a nível de não existe.

– A primeira vez que eu ouvi ele falando a nível de eu achei que nunca mais ia conseguir olhar de novo na cara dele.

[...] Que eu nunca tinha dito nada porque ele se sentia tão erudito falando a nível de, que eu não queria ser estraga prazer. [...]

– E isso deve ser o fim, não é? Aí. Nesse exato momento a minha história de amor já deve estar pertíssimo do fim.

Um dia eu tinha vinte anos e era apaixonada por um cara que brigava por pescoço de galinha e falava a nível de. Fim. (p. 40-43)

Constata-se que os textos fílmico e cênico, transcritos acima, dialogam entre si. Diferem em termos de localização espacial e temporal, na configuração das cenas que apresentam variações. Os fatos principais relatados no texto teatral permaneceram no filme: o desgaste da vida conjugal; a discussão em torno da expressão *a nível de*; a falta de coragem da jovem em dizer ao namorado e, depois,

marido, o quanto aquela maneira de falar a incomodava; o momento do impulso, que ela aproveitou, quando mais madura, para revelar-lhe a existência daquela sua insatisfação.

A protagonista, no afã de encontrar caminhos que lhe proporcionassem o início de uma história pessoal, original, diferente, mais emocionante, para que o seu futuro fosse também diferente, compensador, se reinventa em novas vidas. Essas reinvenções são apresentadas, tanto no texto teatral quanto no filme, na fase de vida adulta, mostrando os resultados, com os sucessos e os insucessos de cada nova vida criada.

No filme, ela se recria como uma atriz de teatro famosa, que teve muitos amores; como uma solteirona, que trabalha em uma locadora de vídeos; e como uma milionária, casada com Nicolau, ex-noivo da sua amiga Maria Helena. As diferentes projeções do seu “eu” mantêm gravadas, na lembrança afetiva e na memória, o grande amor por Luís Cláudio, mas nenhum desses “eus”, por razões de escolhas feitas na juventude, casou-se com ele. Esse amor-saudade, que permanece dentro de cada uma, não foi concretizado com Luís Cláudio. A protagonista jovem, diante desses insucessos no seu futuro, sente que não pode perder Luís Cláudio, dá as costas a todas essas reinvenções, e volta correndo para aceitar, de Luís Cláudio, o pedido de casamento. A protagonista madura, ao mesmo tempo, volta em busca de uma reafirmação desse amor, do qual estava se afastando.

Na seqüência, serão transcritos diálogos de uma das suas reinvenções, adaptados do texto-fonte para o filme. A reinvenção da mulher madura, solteirona, que trabalha em uma locadora e que passa a vida lembrando de Luís Cláudio,

arrependida por não ter se casado com ele. Para o filme foi transposta com algumas variantes.

O texto teatral não menciona se ela desempenha, ou não, alguma atividade profissional, mas deixa claro que ela gosta de estudos de botânica, visita periodicamente o Jardim Botânico e fez “duas maravilhosas viagens” a Foz do Iguaçu.

Também no filme ela conta sobre as “duas excursões maravilhosas” que fez a Foz do Iguaçu e trabalha em uma locadora de vídeos. É uma pessoa que se limitou a um cotidiano repetitivo, sem perspectivas maiores de crescimento, de evolução. O que ela faz em sua vida lhe é suficiente, mas deixa transparecer ironia nas palavras quando fala sobre não ter casado com Luís Cláudio.

No texto-fonte e no filme, a protagonista jovem, perplexa, decepcionada, rejeita essa vida sem graça, monótona, sem perspectivas. O texto teatral não especifica o local em que as duas personagens estão conversando; no filme, o cenário do encontro é o quarto da protagonista, o mesmo quarto da sua juventude, porém decaído, descuidado. Por outro lado, é importante registrar que a locadora está instalada na residência de Carolina locadora.

No instante em que ocorre o encontro de Carolina jovem com o seu lado maduro, da mulher que é proprietária de uma locadora de vídeos, o filme apresenta a justaposição de cenas rapidamente: o presente com Carolina locadora guardando o material de trabalho do dia e fechando a loja sendo justapostas ao passado, com Carolina jovem falando ao telefone com sua amiga Maria Helena.

Conta, chorosa e agitada, que não vai mais à festa porque terminou o namoro com Luís Cláudio. Ele a pediu em casamento e ela recusou. “Ele ficou tiririca

comigo. Eu acho que ele vai, e é por isso mesmo que eu não vou” (R 142). Pede então à amiga que, por ela, cuide dele na festa.

Simultaneamente, Carolina locadora, tendo fechado a loja, se dirige ao quarto e os dois “eus” se encontram a tempo de, em uma fusão de cenas, Carolina locadora escutar a conversa e desdenhar o favor que Carolina jovem está pedindo à Maria Helena.

O assunto entre Carolina jovem e Carolina locadora é Luís Cláudio. A jovem dizendo que ele vai namorar a amiga na festa e a madura, afirma que ele “Já encontrou, já namorou, já casou, já teve quatro filhos, dois meninos e duas meninas” (R 143).

Durante a conversa, curiosa, a jovem faz perguntas ao seu “eu” maduro, e, entre tantos questionamentos, pergunta se ela não está arrependida de não ter casado com Luís Cláudio. A resposta é diferente da esperada: com desdém e ironia, diz que se arrependeu de não ter casado com Nicolau, que era rico e a cortejava. Carolina jovem reage contrariada.

À medida que Carolina jovem fala de si, dos seus projetos futuros, Carolina locadora, para fugir do assunto, finge não escutar e dissimula com uma conversa sobre os cabelos de Maria Helena em comparação aos seus. Mas a jovem é insistente:

CAROLINA JOVEM

Ái! Esquece a Maria Helena!

CAROLINA LOCADORA

Como é que eu posso esquecer se toda a noite você me aparece aqui com essa sua cara de mocinha da história, só pra me lembrar que, quando eu tinha essa sua cara de mocinha da história, eu não fui à festa. Que quando eu tinha essa sua cara de mocinha da história, eu era muito exigente com os homens. Aí o tempo foi passando e os homens é que foram ficando muito exigentes comigo.

Reação de CAROLINA JOVEM.

CAROLINA LOCADORA (cont'd)

Chega de conversa, eu já perdi muito tempo com você ... Eu vou dormir que amanhã tem um dia inteiro pela frente. De novo! (R 145-146)

A jovem está curiosa em saber se ela teve outros amores, o que ela faz além de trabalhar na videolocadora, se ela é solteirona. Carolina locadora resolve, então, responder. Diz que é sozinha, independente, e não precisa de homens para cuidar dela. Quanto ao seu trabalho, também lhe facilitou ver todos os filmes que existem, inúmeras vezes. E mais, já fez duas “excursões maravilhosas” a Foz do Iguaçu. A desolação de Carolina jovem transparece em todo o seu corpo:

CAROLINA JOVEM (emocionada, prestes a chorar)

E o que mais o mundo pode esperar de mim?

CAROLINA LOCADORA

Nada. O mundo não dá a mínima pra mim. Achou ruim? Ce tá chorando por mim?

Não faz isso não.

CAROLINA JOVEM

Eu não quero ser você.

CAROLINA LOCADORA

No seu lugar, também não quereria.

CAROLINA JOVEM

Será que tem alguma coisa que eu possa fazer?

CAROLINA LOCADORA

Ah! Se eu fosse você, limpava essa cara, mudava esse rosto, colocava aquele aplique lindo da mamãe e ia nessa festa, que dizem que essa festa marcou época.

CAROLINA JOVEM

Mas não é muito tarde pra mim?

CAROLINA LOCADORA

Nunca é tarde quando se tem 18 anos.

CAROLINA JOVEM

Mas é que eu pensei que...

CAROLINA LOCADORA

Não pensa, quem pensa não casa.

CAROLINA JOVEM levanta-se e parte correndo.

CAROLINA LOCADORA (cont'd)

Corre! Que ainda dá tempo!

CAROLINA JOVEM abre a porta do armário. P/V dentro do armário, luz de festa cresce no rosto dela, junto com o som (R 148-150).

Para essa personagem, a vida restrita que leva parece que lhe é suficiente, mesmo porque se reserva a ver todos os filme da locadora, ser uma curiosa em plantas, visitar o Jardim Botânico seguidamente e contar que fez “duas” viagens a Foz do Iguaçu. Mostrou ser uma pessoa limitada, que não estendeu e nem aproveitou seus conhecimentos e vivências. Enclausurou-se. Progrediu pouco. Estacionou em torno das mesmas coisas. Tanto, que o filme mostra o desenvolvimento da ação dentro do quarto dela, que é o mesmo quarto de Carolina quando jovem, agora em deterioração.

No início do filme, na sua primeira fala, Carolina jovem compara a vida real com um filme, porque considera que sua vida tem tudo para tomar um rumo semelhante aos dramas românticos do cinema. Assim, na projeção em que ela se imagina ser uma mulher que trabalha em uma locadora de fitas de vídeos e que já viu diversas vezes todos os filmes que lá se encontram, ela chega à conclusão de que isso não foi suficiente para ajudá-la a mudar de vida. Ela vê que sua vida naquela projeção não se assemelha em nada com as comédias românticas.

O assunto entre os “eus” é a desistência da ida ao baile pela jovem, após ela ter insistido com Maria Helena para que fossem juntas. A jovem continua preocupada com o fato de que Luís Cláudio possa ter ido sozinho, ter se encontrado no jardim com Maria Helena e ter ficado com ela, já que também estava sozinha, sem o noivo Nicolau. A voz madura é enfática em dizer que, lembrando esse encontro, nove meses depois nasceu um bebê de quatro quilos. E a jovem continua:

– O Luís Cláudio vai encontrar a Maria Helena no baile e vai casar com ela.
Já encontrou, já casou e parece até que já estão pra se separar. Eu não sei, dizem.
Eu já contei que eles têm quatro filhos

– Dois meninos e duas meninas?

Eu já contei?

Como é que eu posso esquecer se toda a noite você me aparece aqui com esse seu vestidinho francês bordado à mão pelas fiandeiras da Indonésia e fica me lembrando o tempo todo que eu poderia ter ido àquele baile e me casado com o Luís Cláudio e a gente tinha tido um monte de filho...

– Você passou a vida inteira pensando nisso?

Chão, teto, parede, janela, espelho.

– Você passou a vida inteira tentando esquecer o Luís Cláudio?

Eu preciso dar um jeito nesse cabelo.

– Com tantos homens no mundo?

[...]

– Não aconteceu nada com você nesses anos todos? (p. 55-57)

A mulher jovem, decepcionada com o que presencia, contrário a todos os seus sonhos, chora:

Você não está chorando, está?

– Eu não.

Por que é que você está chorando?

– Quem é que está chorando?

Engole esse choro que eu não quero lembrar de você assim. Não faz isso comigo, você é tudo o que eu tenho. Fica feliz, vai. Eu gosto de lembrar de você feliz.

Um dia eu tinha vinte anos e tudo que eu queria era viver uma história.

– Uma história completamente diferente da sua. Eu vou fazer completamente diferente do que você fez.

O que é que você vai fazer?

– Eu vou sair por aí, vou conhecer pessoas, vou ampliar meus horizontes, vou multiplicar as minhas chances.

Você vai sair?

[...]

– Desculpa, mas não é você que eu quero ser. Eu sinto muito. Adeus. (p. 59-60)

Em trechos extraídos do texto-fonte e estabelecendo uma comparação entre as manifestações da Carolina locadora e da Carolina jovem, nas etapas extremo – maturidade e juventude –, está muito claro o que acontece com os sentimentos de cada uma. Na juventude, ocorre o entusiasmo, a sensação de ser o centro do mundo, a euforia diante de um futuro que ainda era enigmático. Na maturidade, aparece a decepção, o desincentivo, a solidão, a descrença pessoal de ser capaz para alavancar uma mudança de vida.

Na peça, a protagonista solteirona exprime à jovem, através das palavras, seu desapego às pessoas, sua indiferença, amargura, recolhimento em si mesma:

[...] As ruas, as pessoas, os lugares por onde eu passo, não estão nem aí pra minha história. E os lugares por onde eu ainda não passei não sentem absolutamente a minha falta. Eles estão lá, existindo. E em cada um desses lugares tudo se movimenta, independente da minha existência. E a minha vida está parada no tempo, à espera de que as histórias passem por mim. [...] Eu existo apenas pra falar com as pessoas, cruzar com elas, tocar a história delas pra frente. Eu faço apenas participações nas histórias das pessoas. (p. 59)

Na juventude, cheia de inquietações, anseios e ilusões, movida pela esperança de que coisas grandiosas iriam acontecer para ela, sonhadora, repetia “Eu? Eu quero ter uma história para contar. [...] – Mais romance que o resto” (p. 9-10). E, comparando as palavras da mulher madura, com as da mulher jovem, transcritas na sequência abaixo, é possível notar a diferença de estado de espírito nas diferentes épocas :

– Tudo que existe no mundo existe pra minha história acontecer. As ruas e os lugares por onde eu passo são apenas cenários da minha história. E os lugares por onde eu ainda não passei não existem ainda, ou então existem, mas nada nesses lugares se movimenta [...] à espera de que minha história chegue até eles. [...] Porque todas as pessoas do mundo existem apenas pra falar comigo, cruzar por mim, tocar minha história pra frente. Todas as pessoas do mundo são apenas

participações na minha história. Com intervenções maiores ou menores, mas apenas participações. É sempre assim que acontece em todas as histórias. Nos filmes é sempre assim que acontece. (p. 12-13)

Outra cena interessante para estabelecer a comparação entre os diálogos do texto teatral e do filme diz respeito à conversa entre a mulher jovem e a madura sobre a existência de seus quatro filhos e o desejo da jovem de mudar os rumos da sua vida naquele momento.

No filme, o espaço escolhido para essa conversa é um banheiro, na ocasião em que Carolina está tomando banho e, de repente, surge à sua frente, através do vidro embaçado do box, ela mesma, em plena juventude. Novamente é a memória involuntária que chega e transporta Carolina à sua juventude. Para ela é um momento de muitas reflexões e decisões, pois quer se separar de Luís Cláudio. Procura nos trinta anos passados as razões dos seus desajustes e descontentamentos atuais. E, no momento em que está só com seus pensamentos, tem esse momento de epifania que desencadeará o diálogo Carolina e Carolina Jovem.

O filme continua com a técnica da justaposição de cenas presente/passado, a técnica dos *flashbacks* memorialísticos, de voltas contínuas ao passado jovem com retornos ao presente.

No texto teatral, estão juntas no palco desde o início e dialogam do começo ao fim. Nesta cena, as falas seguem uma linha única, sem menção de um momento especial, espaço ou deslocamento, sendo o presente representado pela mulher madura e o passado pela mulher jovem. A grande preocupação da jovem era se ia ou não ao baile com Luís Cláudio e que roupa vestiria.

Em determinado momento, concluída a sua arrumação, percebe que ficou pronta muito tempo antes da hora. Faz retoques no penteado, na pintura, na roupa,

mas sente que o tempo está cada vez mais lento, parado. Andava de um lado para outro, mas, para ela, o tempo continuava parado.

– A culpa é desse tempo que não se apressa em passar.

Naquela noite o tempo parou bem mais do que de costume. Eu andando de um lado pra outro e o tempo ali parado. E parou por tanto tempo que parou por trinta anos. O justo tempo que me separa daquela menina.. O corte exato que junta agora com aquela vez.

–Nossa! É assim que eu vou ser?

É assim que você vai ser. (p.27)

O filme deu destaque a esse encontro, enriquecendo-o de detalhes. É a cena do banheiro, que começa com uma fusão de cenas do antes/agora. Luís Cláudio leva Carolina para conhecer o apartamento – em construção – que será a futura morada do casal e, também, local em que o casal viveria por mais de trinta anos. Carolina vai sozinha ao apartamento, curiosa, e vagarosamente anda pelas peças até que, atraída por um barulho de torneira que pinga, entra no banheiro. Percebe, através do vapor, alguém tomando banho no box. “CAROLINA remove com a mão uma área da fumaça no vidro e vê CAROLINA JOVEM com maior nitidez. As duas se olham pelo do vidro, até que CAROLINA JOVEM abre a porta do box e CAROLINA reage entre surpresa e constrangida. Meio se cobrindo com as mãos” (R 120). Nesse momento se dá o primeiro encontro entre o presente e o passado.

CAROLINA JOVEM

É assim que eu vou ser?

CAROLINA

Assim como?

CAROLINA JOVEM

Assim como você? (R 121)

Carolina jovem se mostra surpresa, até assustada, mas logo se recompõe e diz que não se considera velha, por sinal, se acha muito bem. Fica curiosa para saber o que aconteceu com sua história nesses trinta anos que passaram. Carolina então conta que ela se casará com Luís Cláudio, que terão quatro filhos, dois meninos e duas meninas. Carolina jovem quer saber mais, se vai se tornar uma atriz famosa, se sua vida será uma história como a de um filme.

CAROLINA

Não, não era um filme, era vida. Vida Normal. Vida. Filme sai pulando a parte chata e só exhibe os melhores momentos. E acaba quando acha por bem acabar. Vida continua depois do final da sessão. (R 125)

Ao perguntar por Luís Cláudio, Carolina lhe conta que o mandou ir a Cuba sozinho. Inconformada não aceita o fato de que Carolina mandou embora o seu amor. Carolina jovem relata toda a profundidade do sentimento que sente por Luís Cláudio e pergunta se isso, com o tempo, passará.

CAROLINA

Passa.

CAROLINA JOVEM

Comigo não vai ser assim.

CAROLINA

Comigo não foi diferente. Com você também não vai ser.

CAROLINA JOVEM

Eu vou mudar tudo!

Inicia-se, então, entre as duas uma discussão; Carolina jovem quer mudar toda a sua vida, procurar outros amores que não acabem, quer uma história diferente com um final diferente. Fica irritada com a insistência da jovem em querer transformar toda a sua vida e procura se controlar:

CAROLINA JOVEM

Eu vou mudar minha vida, será que você não entendeu ainda? Meu Deus, como eu vou ser burra quando tiver a sua idade!

CAROLINA

Ah, ela quer mudar tudo!

CAROLINA JOVEM

Ah, até que enfim!

CAROLINA

Ela quer mudar o rumo dos acontecimentos!

CAROLINA JOVEM

Eu não quero isso pra mim, esse final triste. Comigo vai ser diferente, sim. (R 129-130)

Carolina madura tenta convencer Carolina jovem de que ela não pode mudar o que já aconteceu e, ao mesmo tempo, sensibilizá-la com as quatro crianças que nascerão, seus filhos e de Luís Cláudio. Nada a demove. Está decidida a mudar o rumo dos acontecimentos; não quer para a sua vida aquele final triste. Não é essa a história que pretende contar trinta anos depois. E faz menção de sair do banheiro. Carolina a chama e diz:

CAROLINA (cont'd)

Vê lá o que é que você vai fazer, hein!

CAROLINA JOVEM

Vê lá como é que você vai contar, hein! (R 132)

Nesta cena, a peça teatral segue com a ação sem menção de um momento especial, espaço ou deslocamento, com o presente e o passado representados pelas duas mulheres: a madura e a jovem. Neste episódio, o longo diálogo travado entre elas informa o leitor-espectador de que a jovem está disposta a fazer mudanças pois quer chegar com uma vida diferente no futuro:

– O que foi que você falou?

Eu falei tô indo amor e fui correndo abrir a porta.

– Está bem. Tô indo amor e foi correndo abrir a porta. Eu falei pra ele ir sozinho.

É impossível eu ter feito uma coisa e você ter feito outra completamente diferente pela simples razão de que nós somos a mesma pessoa. Eu no presente, você no passado. Eu estou contando uma coisa que aconteceu comigo no passado e no passado eu era você. Será que você não entendeu ainda? Meu Deus, como eu era burra quando eu tinha essa idade! Se eu falei tô indo amor e fui correndo abrir a porta, você tem que falar tô indo amor e ir correndo abrir a porta.

– Tá com pressa amor, vai sozinho!

Agora chega. Chega de lembrança. Melhor parar de contar essa história. Melhor pensar em outra coisa.

– Eu vou mudar tudo. (p. 46-47)

A discussão continua, no embate entre a teimosia da jovem – que insiste em rebater contrariamente o diálogo e em querer mudar tudo, para modificar o futuro – e a mulher madura, que tenta convencê-la de que isso é impossível porque ela já existe no futuro daquela maneira. Nada mais pode ser modificado.

O teor dos diálogos permaneceu o mesmo nas duas mídias: a jovem, que, ao saber que na maturidade houve um desgaste do amor, pretende mudar o rumo dos acontecimentos, enquanto a mais madura tenta dissuadi-la da idéia porque o que aconteceu não poderá ser mudado e, mesmo, por causa das quatro crianças que nascerão. A jovem não aceita o fato de que a intensidade do amor de agora não será a mesma no futuro. As falas abaixo, retiradas do texto teatral, ilustram esse argumento:

Naquele tempo eu era cheia de dúvidas.

– Um dia vai acabar?

Esse amor?

– Não vai ser pra toda a vida?

Um dia os tempos vão ser outros, você vai ser outra e o Luís Cláudio outro.

– O meu amor não vai virar outro que eu não vou deixar. Não vai ter esse dia. Esse dia eu vou pular. (p. 35)

Ocorrem os deslocamentos de diálogos. No texto-fonte, estão em um momento da história; no fílmico em outro, o que não significa a perda de sentido ou importância. Em ambos os casos a função permanece a mesma. Vejamos os exemplos abaixo, em que o primeiro diz respeito ao final do texto cênico.

É assim que termina essa história?

– Eu não tenho uma idéia melhor, você tem?

Eu não.

– Então?

Vê lá o que é que você vai fazer, hein?

– Vê lá como é que você vai contar. (p. 117)

Este remete à cena do banheiro, no filme.

CAROLINA (cont'd)

Vê lá o que é que você vai fazer, hein!

CAROLINA JOVEM

Vê lá como é que você vai contar, hein! (R 132)

Outro exemplo:

As falas abaixo, retiradas do texto teatral, fazem parte do momento em que a protagonista conta que foi a troca de endereço da sua família que a levou a conhecer Luís Cláudio.

Bastava eu não ter mudado de casa e a minha história ia ser outra. (p. 19)

Não é coincidência demais, com tantos homens no mundo, o grande amor da sua vida ser um cara que mora justo na sua rua? (p. 34)

[...]

– Não é coincidência demais o grande amor da minha vida ter aparecido justo na minha vida? (p. 51)

No filme, as duas falas abaixo fazem parte de um diálogo entre Carolina e a amiga Maria Helena, em outro contexto, quando estão na praia observando Luís Cláudio jogar futebol com um grupo de rapazes.

CAROLINA JOVEM

Não é coincidência demais, o grande amor da sua vida ser um cara que vai à praia justo em frente à sua rua? (R 72)

CAROLINA JOVEM

Não é coincidência demais, o grande amor da sua vida ter aparecido justo na sua vida? (R 73)

Em outro momento, ainda no filme, quando elas se encontram no banheiro, a jovem diz:

O grande amor da minha vida? Não é coincidência demais com tantos homens no mundo, o grande amor da minha vida ser um cara que ia à praia justo em frente à minha rua? (R 126)

Tanto o filme quanto o texto teatral são importantes e ricos em conteúdo, propiciadores de diversas leituras em sua análise mais aprofundada. Assim como o roteiro cênico, “*A Dona da história* é um filme de camadas” (R 217), com vários níveis de significação. No entanto, cabe lembrar aqui que o filme é trabalhado com um cunho de entretenimento, abordagens mais superficiais e a finalidade precípua de agradar ao público. Faz parte da indústria da comercialização de produtos.

A ideia central da história, narrada pelo texto teatral, permanece, ou seja, o hipotexto, e foi o ponto de partida para que a adaptação fílmica, o hipertexto, desenvolvesse essa mesma história e abrisse um leque de novas possibilidades que viesse complementar o texto, levando-o para outros espaços e públicos.

A avaliação comparativa feita neste subcapítulo comprova que o texto-fonte foi adaptado em sua quase totalidade pelo texto fílmico, tendo sido aproveitado

muito do contexto e diálogos. O filme ampliou o texto-fonte através de múltiplos intertextos – caso da reinvenção do “eu” como atriz de teatro.

Abaixo os diálogos do texto-fonte:

– Você foi ao baile, encontrou o Luís Cláudio, deu tudo certo, e vocês estão juntos até hoje.

Eu não fui ao baile. Não ia dar certo. A gente nunca ficou junto.

– Mas você contou que o Luís Cláudio ...

O grande amor da minha vida.

– E você trocou seu grande amor?

Por outros grande amores que eu vivi em cada história de amor que eu contei em cada peça de teatro que eu fiz. (p. 96-97)

O texto fílmico trabalha com locações, tempo e espaços, quando mostra a atriz sendo fervorosamente aplaudida após a apresentação, o que comprova ter, na maturidade, alcançado o sucesso; aparece a platéia em ovação; é mostrado o interior do seu camarim, personalizado, as pessoas que circulam nos bastidores, as flores que alguém lhe remete, o novo amor do momento, jovem e bonito. Deslumbrada, enquanto a atriz desfaz a sua caracterização, conversam:

CAROLINA JOVEM

E o Luís Cláudio?

CAROLINA ATRIZ

O Luís Cláudio? O Luís Cláudio foi o primeiro homem que eu tive.

CAROLINA JOVEM

Foram muitos?

CAROLINA ATRIZ

Você quer dizer homens ou maridos!

CAROLINA JOVEM

O Luís Cláudio?

CAROLINA ATRIZ

O Luís Cláudio é uma saudade na minha vida.

CAROLINA JOVEM

Ele foi melhor do que todos os outros?

CAROLINA ATRIZ

Eu sei lá se ele foi melhor que os outros. Eu não fiquei com ele pra saber. Eu só sei que ele foi um grande amor. (R 196-197)

É incluído nessa parte do filme um movimento natural, próprio a um acontecimento importante tal qual a apresentação de uma extraordinária atriz que representou uma famosa peça de teatro. O cinema tem facilidade para a expansão pelos meios próprios dos quais pode se valer. São as intertextualidades e a multiplicação de subtextos que o cinema introduz para enriquecer os resultados.

No íterim dessa movimentação, Carolina observa a tudo extasiada, sentindo-se feliz com a vida que terá no futuro: uma grande atriz!

O texto teatral mostra durante todo o tempo muitas situações interessantes: o desejo da jovem de criar uma história só sua; seu inconformismo com o amor que vai se desgastar e a contrapartida em mudar o início da sua história para que esse amor não acabe e ela não chegue à maturidade de forma diferente; o retorno à juventude, pela mulher madura, através da sua memória. As projeções da protagonista em diferentes “eus” foram bem trabalhadas, cada qual com particularidades que as tornavam distantes nos contextos de vida e distintas, sem fugir da integridade textual. A produção fílmica absorve toda essa história e a transforma, com os recursos que lhe são característicos.:

A contextualização com a década de 60 foi oportuna. O diretor repassou para o filme fatos ocorridos em uma época em que aconteceram modificações pontuais, fortes não só para a década, mas que movimentaram o século XX: a moda do vestuário, dos penteados, da maquiagem, dos automóveis, do mobiliário, da música. O cotidiano da casa e fora dela foram contextualizados nas cenas do filme da vida de Carolina jovem e de Carolina madura, 30 anos depois.

Outra preocupação do produtor foi a montagem da equipe que o assessorou na realização do filme: “Clóvis Bueno na direção de arte, José Roberto Eliezer na fotografia, Bia Salgado nos figurinos” (R 218).

A trilha sonora é outro elemento de importância fundamental e relevante na produção de um filme. Sua presença dá vida e movimenta cenas. Ela faz a vez de diálogos, expressões, imprime silêncios, provoca impactos, velocidade, calma, terror. Complementa uma produção. Precisa ser escolhida por pessoas que estejam integradas a ela e saibam do papel importante que a música desempenha no corpo de um filme, o que resultará na otimização dessa produção. Para Stam, “a trilha da imagem “herda” a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som “herda” toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora” (2008, p. 24).

Nesse sentido, a escolha da trilha sonora foi um detalhe trabalhado com muito critério pelo diretor do filme, que se preocupou em selecionar músicas da década de 60 e das décadas seguintes. Daniel Filho é cuidadoso quando se trata de bem realizar seu trabalho e fala apropriadamente:

Para a criação da trilha e direção musical chamei o DJ Memê, que fez um trabalho primoroso na criação da trilha, como a linda adaptação de *Chovendo na Roseira* para a cena do balé e escolha das músicas, como *The More I See You*, *A Banda*, *Guantanamera*, *Canta Brasil*, além de trechos incidentais. Sandy canta *Chovendo na Roseira* enquanto correm os créditos finais. (R 218)

5.4 ALUSÕES NO TEXTO FÍLMICO

Ao discorrer sobre as categorias da transtextualidade, no artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, Robert Stam registra o seguinte em relação à primeira delas:

A intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. Esse intertexto pode ser oral ou escrito. Frequentemente o intertexto não está explícito, mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos. [...] A “alusão” no cinema também pode tomar formas distintas específicas para essa mídia. (2006, p. 29)

No filme *A dona da história*, a intertextualidade aparece em forma de “alusão”, como propõe Genette. O cineasta relata que “o filme começa com uma aula de balé, e vemos Carolina de olhos fechados, sonhadora. A cena foi inspirada em célebre escultura de Degas”¹¹(R 214-215). Está muito claro que o diretor/produtor do filme inspirou-se na obra de arte “A pequena bailarina de quatorze anos”, escultura produzida por esse artista impressionista do final do século XIX. Nessa cena Carolina, como bailarina, procura com seus gestos, expressão física e fisionômica absorver e transparecer a mesma posição, leveza e delicadeza que o artista imprimiu à sua obra de arte. Referencia, também, o espírito alegre e sonhador que a jovem Carolina possui, além do que frequentar academias de balé, no contexto daquela época, fazia parte da cultura das famílias de classe média.

Outras alusões foram incluídas no filme, dentre elas as cenas em que Luís Cláudio, no jardim da casa de Carolina, dedilhando seu violão, se esmera em uma serenata cantando “Guantanamera”, numa alusão à cena do balcão da obra *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Carolina, deslumbrada, no alto da sacada assiste à declaração de amor. Num arroubo de paixão, ele abandona o violão e escala a

¹¹ Edgar Degas (1834-1917), embora tivesse feito parte do grupo impressionista, teve nele posição pessoal no que diz respeito à algumas orientações próprias ao desempenho daquela tendência artística. Apreciava trabalhar no interior do seu atelier e valorizava muito o desenho e não somente a cor, foco do impressionismo. Seus temas eram os mais variados apesar de que é conhecido como pintor de bailarinas. Teve, na sua obra, forte influência da fotografia. Além de pintor foi escultor e gravurista. (PROENÇA, Graça, p. 143-144)

parede, sobe até a sacada e entra no quarto da jovem. Enquanto trocam carícias apaixonadas, ouvem os passos da mãe de Carolina em direção ao quarto. O rapaz foge rapidamente e Carolina se recompõe. Na fuga, Luis Cláudio escorrega e cai do telhado. A história termina com a mãe de Carolina levando o rapaz acidentado para o hospital a fim de engessar as pernas quebradas. O tombo de Luis Cláudio se configura como uma citação paródica da peça *Romeu e Julieta*, visto que esse episódio desastrado não se encontra no texto do bardo.

Partindo para outra alusão fílmica, Carolina, mais velha, em uma das suas reinvenções, promove em sua luxuosa mansão uma “festa anos 60” (época em que ela era uma jovem de vinte anos). Nessa história que reinventou para si, está casada com Nicolau, ex-noivo de sua grande amiga Maria Helena, hoje atriz famosa. No transcorrer da festa, Carolina, mais velha, vai ao banheiro e, enquanto retoca sua maquiagem, percebe, repentinamente, refletida no espelho a sua imagem de quando tinha 20 anos. Possivelmente, a festa comemorativa da época da sua juventude – seu vestido, penteado, maquiagem, enfim, as circunstâncias que faziam o *composée* da festa anos 60 – provocaram a ação da sua memória involuntária e a transportaram ao passado, repentinamente, resgatando momentos daquela época, envolvendo-a naqueles instantes de epifania. Carolina perua se volta e se encontra com sua juventude, que também trajava um Paco Rabanne, costureiro de renome internacional que vestia das mulheres da alta sociedade. Por sua moda arrojada, usava, constantemente, além de tecido, materiais diversos. Tornou-se referência na moda dos anos 60).

Desse encontro resultou o início de um diálogo, constante do roteiro do filme, cujo trecho é transcrito, em parte, abaixo, e onde Carolina perua fala com Carolina jovem:

Oi querida! Um legítimo anos 60... (R 153).

Nesse momento, é feita no filme a justaposição de imagens para que ocorra a passagem de tempo presente/passado, surgindo Carolina e a mãe que a ajuda a escolher a roupa que vestiria para ir à festa na casa de Nicolau, jovem muito rico que morava em uma exuberante mansão, mas que era considerado um rapaz enfadonho, sem graça. E a mãe de Carolina enfatiza:

Ah!, mas com esse vestidinho você não vai mesmo. Você vai com meu Paco Rabanne. (R 156).

O episódio descrito acima é uma referência à mentalidade da época, em que ainda era costume nas famílias a mulher ser preparada para o casamento e a preocupação das mães voltada para o sentido de que as filhas “casassem bem”, o que significava casar com homem de fortuna, de muitos bens. Daí a insistência da mãe de Carolina em fazê-la trocar a roupa que estava usando e vestir o seu Paco Rabanne, o que certamente, na festa, atrairia as atenções sobre Carolina e causaria a impressão de riqueza, bom gosto e elegância, além de despertar a atenção dos bons partidos, especialmente de Nicolau, considerado elegível pela mãe de Carolina.

A década de 60 foi o período em que os movimentos feministas tomaram vulto internacionalmente, e no Brasil também apareceram adeptos defensores. Esse movimento, anterior ao século XX, ressurgiu com força em diversos países, inclusive no Brasil. Apresentava propostas de direitos iguais para homens e mulheres. Reuniu diversos movimentos e congregou os discursos intelectual, filosófico e político.

Merece registro a alusão feita no filme às passeatas estudantis e à admiração de cunho ideológico que os jovens daquela década mantinham por Cuba, em função do regime de governo comunista, recentemente instalado naquele país.

Carolina não era engajada a movimentos estudantis ou políticos. Estava passando casualmente pelo local e acabou se misturando às pessoas. Foi quando ela e Luís Cláudio se encontraram, se aproximaram e conversaram. Ele era ativista, tinha idéias revolucionárias, fato comum na época entre os jovens universitários. Num arroubo de entusiasmo, Carolina, para impressionar, lê uma faixa que estava sendo levada na passeata, como se estivesse entendendo o texto. Luís Claudio, entusiasmado, vibra ao ver Carolina declamar aqueles versos revolucionários em espanhol.

CAROLINA JOVEM

Um sueño que uno sueña solo, es solo um sueño. Pero um sueño que se sueña junto es realidad. Em baixo dela temos uma legenda! *Um sonho que se sonha só é só um sonho. Mas um sonho que se sonha junto é realidade!* LUÍS CLÁUDIO JOVEM delira!

LUÍS CLÁUDIO JOVEM

Um dia eu ainda te levo a Cuba, garota. Eu prometo. (R 48)

Com relação à Revolução Cubana, era comum os jovens estudantes da época se considerarem comunistas e elegerem Cuba e Fidel Castro seus ícones, mesmo porque a Revolução Cubana era fato recente. Figura destacada nessa revolução foi Che Guevara, que, embora nascido na Argentina, foi considerado herói após sua morte resultante de uma “caçada” incansável do exército, por promover guerrilhas contra o governo da Bolívia. Todos esses fatos revolucionários fomentavam as ideias de muitos jovens brasileiros.

A alusão à participação dos jovens nos movimentos estudantis é reforçada pela mãe de Carolina jovem quando falava severamente a Luís Cláudio jovem, na volta do hospital, após o acidente do tombo do telhado, já mencionado anteriormente:

MÃE DE CAROLINA

Participa de movimento estudantil pra disfarçar que é pobre. Pra parecer que se veste mal por ideologia. Meu Deus do céu, se o Telles sabe de uma coisa dessa! (R 105)

São inúmeros os fragmentos das diversas artes e acontecimentos sociais de que o autor se valeu para rodar o seu filme; as alusões nele inseridas contribuíram como partes importantes para complementar o todo.

5.5 O ACRÉSCIMO DA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-CULTURAL

A escolha da década de 60¹² por Daniel Filho, para contextualizar o filme *A dona da história*, não foi por mero acaso. Aquele foi um tempo de muitas revoluções culturais, políticas e científicas, época em que a juventude consolidou transformações em suas ideias, comportamentos e ideais. Já na década de cinquenta foram lançadas as sementes de muitas das modificações que explodiram na década de 60.

Foi oportuno o diretor do filme inserir a história da mulher mais nova numa época tão rica de elementos que deram à sua obra um cunho de registro ou relato, através das histórias de vida das suas personagens, daqueles acontecimentos que tantas transformações trouxeram e abriram novos caminhos pela mudança de pensamentos e comportamentos no século XX.

Naquela época, houve uma explosão no comportamento dos jovens em todos os sentidos. Eles saíram dos bares, onde ficavam nos anos 50, para irem às ruas e viverem uma nova postura de vida deixando para trás a da década anterior.

¹² Sobre as revoluções culturais, políticas, científicas e as mudanças comportamentais da década de 1960 foram consultados alguns sites da internet.

A moda mudou e cedeu lugar a outra maneira de vestir, mais de acordo com a situação vigente. Foi criada a moda para os jovens e não mais aquela derivada da dos mais velhos.

Por exemplo, sob a influência da inglesa Mary Quant e do francês André Courrèges, surgiu a minissaia para revolucionar a moda da então saia larga e meia canela. Muitos foram os estilistas que apareceram para inovar com o uso criativo de diversos materiais. Pacco Rabanne, já citado, usou o alumínio como matéria prima na criação dos seus modelos. A moda unissex chegou para ficar e modificar conceitos.

Carolina, na sua festa anos 60, nas duas fases da sua vida, veste um Pacco Rabane. A pintura do seu rosto e seus cabelos armados e com apliques, seguiram à risca a moda da maquiagem e do penteado da década. O filme obedeceu aos estilos da época, não só em relação às novas tendências do vestuário, mas também da arquitetura, da música e das idéias em geral.

Foi um período efervescente em que despontaram também os movimentos contra as discriminações diversas. O Papa João XXIII revolucionou a Igreja Católica com o Concílio Vaticano II; os *hippies*, que se espalharam por todos os países, com seu movimento denominado contracultura, protestavam contra a Guerra Fria, a Guerra do Vietnã e o racionalismo. Na América Latina, a Revolução Cubana levou Fidel Castro ao poder, tendo estabelecido o regime ditatorial comunista, que perdura até nossos dias.

No que se refere à música, no âmbito internacional surgiram os até hoje inesquecíveis Beatles, Rolling Stones, The Who, The Animals, dentre outros. Na música de protesto, nomes como Bob Dylan, Joan Baez. Em 1969, aconteceu nos Estados Unidos o Festival de Woodstock – evento que durante três dias movimentou

mais de meio milhão de pessoas, onde aconteceu muito amor, música, sexo e consumo de drogas – sob um tempo chuvoso, com a participação de mais de trinta e dois músicos, dos mais conhecidos da época, lendários do rock, como Jimi Hendrix, Creedence Clearwater Revival, The Who, Sly and Family Stone, Carlos Santana.

No campo da política, no Brasil, em 1960, foi inaugurada Brasília, a nova capital, instalada no planalto central de Goiás, mandada construir pelo então Presidente da República Juscelino Kubitschek de Oliveira. Sucedeu-o Jânio Quadros de Oliveira que, sete meses após tomar posse na Presidência da República, renunciou. Assumiu, então, o vice-presidente João Goulart que governou por pouco tempo pois, em 1964, foi destituído do governo por uma junta militar que instalou no Brasil um sistema governamental ditatorial que perdurou por 21 anos. Foi uma época em que, paralelamente à continuidade do processo desenvolvimentista iniciado por Juscelino, ficaram marcas de prisões, mortes e censura à palavra livre.

No filme, a cena da passeata mostra expressivamente a força de luta dos jovens na época da ditadura no Brasil¹³, o desejo inflamado de protestar contra os princípios de um governo que, por meio das forças armadas, tolhia a liberdade de manifestação do povo e, conseqüentemente, sua expansão cultural e social.

A exemplo do que já acontecia em outros países, a década de 60 foi uma época de grandes transformações comportamentais da mulher brasileira, a começar pelos grandes centros, com o surgimento da luta a favor do feminismo, do uso da pílula anticoncepcional que a tornou mais segura e livre, dona de decisão sobre si e

¹³ Na década de sessenta eram comuns as passeatas estudantis com a finalidade de protestar contra a ditadura de governo que estava implantada no Brasil. Centenas de jovens se reuniam munidos de faixas, cartazes e, aos gritos de ordem, emitiam voz de protesto contra o governo. Eram passeatas organizadas por estudantes com interesses contrários ao sistema governamental, orientados, muitas vezes, por políticos que desejavam combater o regime militar. Geralmente essas passeatas terminavam com prisões e ferimentos, pois a força do exército intervinha e travava, com os protestantes, enfrentamentos.

seu próprio corpo, da criação de entidades e grupos que lutavam pelo emergir da mulher diante da situação de opressão a que era submetida.

Ainda nesse período, ser mãe solteira era visto com ressalvas e reservas. O preconceito era muito forte, apesar de começarem a aparecer algumas manifestações favoráveis à aceitação, através dos movimentos feministas, principalmente. O produtor do filme *A dona da história* criou para a mãe de Carolina a história de uma mulher que era mãe solteira. O pai da criança não é citado em momento algum, o que deixa claro que a criação da menina ficou aos cuidados da mãe, que, indignada, enfatiza o fato para Luís Cláudio no retorno do hospital, por conta do tombo após a serenata:

MÃE DE CAROLINA

Eu tive minha filha com 18 anos e eu a criei sozinha, com muito sacrifício. Eu não quero isto para ela. Você é um menino pobre que chegou à universidade. Você faz faculdade, não faz? (R 102)

Esse foi um reflexo comportamental feminino, desafiador aos padrões vigentes para a mulher da época.

Aconteceram, também, os Festivais da Música Popular Brasileira, revelando muitos nomes que trilharam o caminho da fama, como Chico Buarque de Holanda¹⁴, politicamente engajado, com sua música campeã do festival da MPB *A banda*, cantada por Nara Leão. *A Jovem Guarda*¹⁵, programa apresentado por Roberto

¹⁴ Chico Buarque de Hollanda é um dos grandes nomes da música popular brasileira. Sua ascensão começou em 1966, quando participou dos festivais da MPB, onde conquistou o primeiro lugar algumas vezes. Sua carreira percorreu ainda pela literatura, dramaturgia e cinema. Conquistou os jovens da época, que ainda hoje continuam seus fãs. Na década de 60, durante a ditadura militar, fazia críticas ao regime por meio da sua arte, o que lhe custou o autoexílio na Itália em 1968, com retorno em 1970. Sua obra é extensa e muito procurada pelos diversos níveis intelectuais, de leigos e estudiosos. Foi casado durante 30 anos com a atriz Marieta Severo.

¹⁵ Movimento musical que surgiu no Brasil em meados da década de 60, com um programa da TV Record, comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. Era um misto de música, comportamento e moda. Foi contemporâneo dos festivais da MPB. Não possuía cunho político, e seus integrantes foram influenciados pela onda de *rock and roll* vinda dos anos 50 e 60 e por Celly

Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, na TV Record, foi sucesso entre a juventude alienada que não se engajava na realidade brasileira da época. Apesar da censura política, os jovens compositores e intérpretes surgiam com muita força, citando aqui Milton Nascimento, Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré. É quando desponta o movimento Tropicália, em 1967, revelando Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé e Torquato Neto.

O cineasta situa a narrativa nos anos 60 e, forçosamente, enfrenta uma série de desafios relacionados à procura de linguagens em sintonia com a época escolhida. A esse respeito, cabem as considerações de Anna Camati, no artigo “Sonho de uma noite de verão no cinema: travessias e transações intermediárias”:

No trânsito intermediário do texto dramático para outras mídias, a equipe de criação enfrenta uma série de desafios relacionados com a procura de linguagens em sintonia com a época atual, visto que uma nova criação deve promover uma reflexão crítica sobre os problemas e inquietações da contemporaneidade. Além disso, a encarnação de um texto em um outro sistema semiótico, sempre encontra barreiras por parte dos novos suportes, visto que eles são regidos por linguagens e códigos diferenciados: [...]. (2009, p.291-292)

Contextualizando cenas do filme *A dona da história*, a música *A banda*, de Chico Buarque, é colocada como trilha sonora para acompanhar o momento em que os jovens Carolina e Luís Cláudio seguem pela estrada, de carro, rumo ao apartamento que ele comprou para ser a futura residência do casal. Esse apartamento ficava na Barra da Tijuca de frente para a praia.

As redes de televisão já estavam em franco funcionamento – em 1965 é inaugurada a Rede Globo. Iniciam as transmissões televisivas em cores, que só se efetivam na década seguinte; aparece o vídeo-tape, que permitia gravar e corrigir os

Campello, cantora brasileira e precursora do *rock* no Brasil. A expressão “jovem guarda” foi retirada de um discurso de Lênin, que dizia: “O futuro pertence à jovem guarda porque a velha está ultrapassada.”

programas antes de irem ao ar. A televisão vai se tornando um meio de comunicação de massa, e passa a ser utilizada pelos festivais de Música Popular Brasileira e da Jovem Guarda.

5.6 A CRIAÇÃO DO FINAL FELIZ

Quis fazer um filme de beijo na boca (R 213).

O final feliz faz parte do imaginário e “[...] os contos de fadas são muito mais que a simples realização de nossas fantasias. Seus heróis e heroínas conquistam a felicidade só depois de superar muitos obstáculos e enfrentar duras tribulações. Alegrias e tristezas convivem em suas trajetórias” (PHILIP, 2008, p. 8).

Independentemente da origem, da evolução histórica, do sentido e da importância que hoje lhes são atribuídos, os contos de fadas são referencial para o imaginário de muitas pessoas, principalmente quando o assunto é a conquista da felicidade. O príncipe encantado, a princesa, o castelo, as fadas, as bruxas, e outros personagens míticos que compõem as encantadoras histórias dessa literatura, atraem crianças e adultos.

Ao realizar a operação de passagem de uma mídia para a outra, Daniel Filho, diretor do filme *A dona da história*, explorou a idéia da busca da personagem do texto-fonte que queria escrever uma história que fosse apenas sua, de um grande amor, da felicidade plena resultante desse amor. O filme, no seu desenrolar, mostra algumas situações de desentendimento do casal que desestabilizaram o relacionamento a ponto de Carolina dizer ao marido que pretendia separar-se dele.

No filme, há mudanças de perspectiva e enfoque em relação ao texto-fonte; Luís Cláudio tem voz, e ele diz que os problemas são, na verdade, criados pela

mente de Carolina, em função de um sonho romântico. Adotando um ponto de visão mais realista, ele percebe que são momentos de insegurança e de busca da mulher. Pacientemente, aguarda que a crise de Carolina passe.

As dificuldades se apresentaram ao casal em decorrência de muitos fatores internos e externos que envolvem uma convivência, fato comum na trajetória de pessoas que partilham vidas. Aos trinta anos de casamento, os dois agora estão sozinhos. Os filhos, já casados, saíram de casa para seguir cada qual o seu caminho. É a volta dos trezentos e sessenta graus – iniciaram a trilha a dois e agora voltaram a ficar sós.

O apartamento em que moraram todos esses anos é colocado à venda para residirem em um apart-hotel. Luís Claudio, ainda fixo na ideia da promessa que fez à Carolina no primeiro encontro, na passeata dos estudantes – “Um dia eu ainda te levo a Cuba, garota. Eu prometo” (R 48) – comprou passagens para a viagem a Cuba. Carolina insiste que não quer ir; prefere ir à Europa. Certa de que não vai se acostumar a ficar sem fazer nada, resiste, também, à ideia da mudança para o apart-hotel.

Quando se conheceram, na juventude, Luís Cláudio, estudante de Arquitetura, era um jovem ativista e arrojado, politicamente. Carolina, por sua vez, era uma jovem romântica, alegre e descontraída, alienada às coisas da política, mais preocupada com os seus sonhos. Depois de trinta anos, ele se tornou pacato, tranquilo, longe de toda aquela agitação da época de estudante. Ela, de jovem alheia a muitas coisas, tornou-se uma mulher que questiona os seus problemas existenciais, desejando romper laços e afetividades antigas.

O apartamento foi vendido à duas mulheres. À noite, para comemorar o recente negócio, Carolina propõe a Luís Cláudio um brinde com champagne. Ele

não se mostra receptivo, mas depois contorna e aceita, o que deixa Carolina desapontada. Mais tarde fica sozinha e, na penumbra da sala, reflete sobre os acontecimentos passados.

Outro fato que desgostou Carolina, e que veio aumentar as suas frustrações, foi um programa do Jô Soares, em que uma das pessoas entrevistadas na noite era sua amiga de juventude Maria Helena, agora conhecida como Vivian Maia, uma artista famosa. No decorrer da conversa, foram mostradas, no vídeo, fotos da sua mocidade e, em dado momento, foi focada uma em que Carolina e Maria Helena estavam juntas na praia. O entrevistador perguntou a Vivian Maia – Maria Helena – quem era a moça. Ela olhou, refletiu um pouco e disse que era uma amiga de praia cujo nome não lembrava mais. Carolina fica decepcionada com a resposta da amiga, cuja amizade e convivência haviam sido tão sólidas. Desliga a TV e vai se deitar. Esse acontecimento é mais um fato acumulado aos demais. Nesse momento, tudo vem à tona e Carolina conclui que seu casamento não havia sido aquilo que ela esperara. Na cama, ela e Luís Cláudio retomam o assunto iniciado anteriormente:

[...]

LUÍS CLÁUDIO

Tudo o que eu falo você interpreta mal e vem com uma desgraça.

CAROLINA

Eu não venho com uma desgraça, não. A desgraça tá feita. A minha vida foi um saco, sem graça, uma merda!!!

LUÍS CLÁUDIO

A sua vida não foi um saco. Nós vivemos uma grande história de amor. Que outra mulher você conhece que casou com o primeiro namorado e foi feliz para sempre?

CAROLINA fica pensativa. (R 40)

Nesse momento, num jogo de justaposição de imagens, o filme retorna ao passado e entram as cenas da passeata, quando ela e Luís Cláudio, jovens, se encontraram pela primeira vez.

De repente, um certo alguém não é só mais um que passa por CAROLINA JOVEM. Acontece um encontro de olhares no meio do aperto, uma fração de segundos. Em meio a cartazes que passam. LUÍS CLÁUDIO JOVEM vê CAROLINA JOVEM e sorri.

CAROLINA JOVEM percebe, fica sem jeito e desvia o olhar. LUÍS CLÁUDIO JOVEM percebe o sem jeito de CAROLINA JOVEM e sorri mais aberto. O olhar de CAROLINA JOVEM procura LUÍS CLÁUDIO JOVEM, cadê?

LUÍS CLÁUDIO JOVEM

Carolina?

CAROLINA JOVEM

Eu conheço você?

LUÍS CLÁUDIO JOVEM

Não. Você não me conhece, mas eu também não conheço você, mas já observei você passar algumas vezes.

CAROLINA JOVEM

Observou?

LUÍS CLÁUDIO JOVEM

É e me disseram que seu nome é Carolina. (R 42-44)

Durante o filme como um todo, o diretor se vale do jogo de justaposição e fusão de cenas para representar a simultaneidade dos tempos passado e presente na memória da personagem, recriando, assim, para outra mídia, a técnica do diálogo memorialístico no texto de João Falcão. Ora o presente, ora o passado são mostrados na tela. As duas histórias são narradas em imagens alternadamente, visto que a simultaneidade se configura apenas no espaço da mente.

Em outra ocasião, enquanto jantavam em um restaurante, o casal retomou os assuntos do apart-hotel e da viagem a Cuba, recebidos com relutância ou a contra-gosto por Carolina. Da junção de todos os acontecimentos que foram

somados, gradativamente, ao longo dos anos de convivência com Luís Cláudio, Carolina chega à conclusão de que

CAROLINA

Eu quero me separar de você

[...]

LUÍS CLÁUDIO

Eu vou ao banheiro.

CAROLINA

Você pode ir ao banheiro, você pode ir a Cuba, pode ir ao Japão, você pode dar a volta ao mundo, Luís Cláudio, mas você não pode fazer o tempo voltar atrás. Acabou! Aquele amor lindo, aquela história de amor que a gente achou que não ia acabar nunca, acabou com o tempo. (R 75-77)

A discussão continua no carro, eles retornam ao apartamento, e Carolina, decidida pela separação, começa a colocar as roupas de Luís Cláudio em uma mala, para que ele vá embora. Ele vai. Mas antes de sair, volta a repetir que são almas gêmeas e que não quer se separar:

LUÍS CLÁUDIO

É claro que não. Nós fomos feitos um para o outro! Você sempre disse que a gente combina em tudo.

CAROLINA

Em tudo, não.

LUÍS CLÁUDIO

No que é que a gente não combina?

CAROLINA

Por exemplo: eu gosto de asa de galinha de você gosta de coxa.

LUÍS CLÁUDIO

Então, não é perfeito? Você sempre comeu duas asas e eu sempre fiquei com as duas coxas.

CAROLINA

Só que nós dois adoramos pescoço de galinha e a galinha só tem um pescoço.

LUÍS CLÁUDIO

Eu nunca vi você comendo pescoço de galinha.

CAROLINA (fora de si)

Claro, você comia todos. A galinha mal chegava na mesa e você dava um bote no pescoço. Você era o rei do Bote!

LUÍS CLÁUDIO

O REI DO BOTE? Então é por causa disso que você quer se separar de mim? Por causa de um pescoço de galinha

CAROLINA

Você sabe por que eu quero me separar de você? Porque eu nem sei mais de que comida eu gosto.

CAROLINA conduz LUÍS CLÁUDIO até a porta.

LUÍS CLÁUDIO sai. CAROLINA bate a porta. Anda pela sala perdida. Apaga e acende luzes. Até deixá-la escura. A chuva que bate na varanda, reflete no corpo de Carolina. Como se seu corpo todo chorasse. (R p. 79-82)

Sua memória, nesse momento, volta a um dos seus mais belos encontros com Luís Cláudio, quando jovens: o momento da serenata embaixo da sacada do seu quarto. E a troca do primeiro beijo.

Carolina se encontra novamente com Luís Cláudio no Cartório Geral do Fórum, para a legalização da venda do apartamento. Na saída, Luís Cláudio continua tentando convencê-la de que não devem concretizar a separação. Ela estava irredutível. Ele, então, entrega-lhe um bilhete aéreo:

LUÍS CLÁUDIO

Um bilhete aéreo no seu nome. Nós dois vamos viajar em lua-de-mel hoje à noite, às onze e meia.

CAROLINA (devolvendo o bilhete)

Devolve. Ainda dá tempo de você ter o seu dinheiro de volta.

LUÍS CLÁUDIO

Eu não vou devolver. Se você não for, perde-se o bilhete. (R 99)

Os dois continuam discutindo. Luís Cláudio tentando convencer Carolina da não separação e ela relutando em não ceder.

Toda essa situação, ao final se resolve. Carolina, após o encontro com ela mesma jovem, passando por um diálogo em que revisita boa parte do seu passado, conclui que a sua vida só pode andar com a de Luís Cláudio, que ela ainda o ama com aquele mesmo amor do início. A Carolina jovem, da mesma forma, corre para aceitar o pedido de casamento daquele que é, e será, o grande amor da sua vida, cumprindo seu desejo do início da história, quando ela diz que quer um grande amor, um amor diferente. O diretor Daniel Filho faz questão de romantizar a narrativa fílmica para atender ao gosto do público e às exigências da indústria cultural.

Carolina pega sua mala e sai correndo, rumo ao aeroporto, para encontrar-se com Luís Cláudio. Carolina jovem corre em busca de Luís Cláudio e aceita o pedido de casamento. E o reencontro termina, nos dois casos, de Carolina e de Carolina jovem, com o tão esperado beijo na boca.

O diretor do filme fala entusiasmado: “Só quando vi o filme pronto foi que vi que tinha que dedicá-lo a meus pais. Ele era a favor do amor e casamento. Reacionário? Careta? Então vou mostrar que o final deste filme existe. Final feliz não é só coisa de cinema” (R 11).

CONCLUSÃO

A dona da história (1999), de João Falcão, é uma peça de memória que narra os sonhos, perplexidades, dúvidas, desencantos e frustrações de uma mulher que transita entre seu passado, presente e futuro em uma frenética busca identitária. Aos cinquenta anos, ela trava um diálogo com seu “eu” da juventude a partir do momento em que se deparou com o dilema de aceitar, ou não, o pedido de casamento de um jovem que morava perto de sua casa na mesma rua. A narrativa dramática é construída por meio do diálogo entre a autora-narradora, uma jovem romântica e sonhadora, e seu “eu” de trinta anos depois em crise da meia-idade. Em dado momento, a percepção da passagem do tempo faz ela se dar conta da rotina sem graça em que sua vida havia se transformado após trinta anos de casamento. Em sua tentativa de autoconhecimento e autoafirmação, ela empreende uma viagem, transitando pela via de mão dupla da memória, com o intuito de reinventar-se em outras vidas por meio da escritura de uma história na qual pretende ser a protagonista. A ação se passa na mente da personagem; porém, para representar esse diálogo memorialístico no palco, o dramaturgo se vale do artifício da personagem bipartida constituída por duas atrizes em cena: para uma das atrizes cabe o papel da mulher mais velha; para a outra, da mulher mais nova.

Na composição da narrativa dramática, João Falcão recorre à utilização de técnicas memorialísticas, como a intersecção das memórias voluntária e involuntária: num esforço voluntário da memória, a personagem passa em revista um momento-chave de decisão de trinta anos atrás; porém, quando ouve um pássaro cantar, este estímulo involuntariamente desencadeia outras lembranças anteriores a esse momento, ou seja, as circunstâncias nada românticas em que conheceu Luís Cláudio, que ela teria preferido esquecer. Na história que ela pretende contar,

planeja omitir esses detalhes que são insignificantes e não servem para escrever um bom começo – como ela mesma diz, ela não pretende iniciar sua história com um *flashback* de um *flashback*. Outro recurso utilizado pelo dramaturgo ao longo do texto é a conexão simultânea de presente e passado, representado pelas constantes idas e vindas do presente para o passado e vice-versa.

Conforme Bergson, presente, passado e futuro coexistem na mente, o passado influencia o presente e o futuro, mas o presente também modifica nossa visão do passado. As pessoas estão constantemente se reinventando em função dessa revisitação memorialística dos acontecimentos do passado, para reavaliar as experiências do passado, fazer as pazes com o presente para ter coragem para enfrentar o futuro. O presente é uma sucessão de instantaneidades, sempre um tempo de passagem para o futuro. O dramaturgo ainda se vale de um processo metalingüístico: a história é contada por uma “autora-narradora” dentro da peça, cujo jogo de construtividade textual espelha o processo de construção textual do dramaturgo.

No diálogo memorialístico, que permeia o texto como um todo, ocorre a justaposição do pensamento romântico da jovem com o pensamento anti-romântico da mulher madura, caracterizando nessa contradição a ironia. A jovem é sonhadora; a mulher madura é realista em função dos trinta anos de casamento com Luís Cláudio. Procura rememorar o que aconteceu, mas seu eu jovem não aceita e não compreende. A sobreposição de visões diametralmente opostas resulta na desconstrução irônica dos ideais românticos que são formados pela influência da literatura sentimental de massa e do cinema *mainstream* de Hollywood, principalmente os filmes musicais. O dramaturgo tematiza essa influência por meio da intertextualidade alusória, introduzindo marcadores no texto que aludem,

principalmente, à canção *O que será, será* e às referências aos filmes musicais da década de 50 e 60.

“Revisitando” sua vida – como num filme – autora-narradora “mergulha” no mundo do cinema e dos musicais que marcaram época, e dança ao som de uma grande orquestra. Exercendo a função de entrelaçar os constantes questionamentos presente/passado/futuro da personagem, a inserção da música *O que será, será* – que relata as curiosidades em relação ao futuro da criança/jovem – é um dado bastante importante do texto nesse sentido.

Outro tema interessante que Falcão desenvolve em seu texto é o uso das inúmeras máscaras que ostentamos e escondemos no convívio diário. Os indivíduos, para manterem o equilíbrio dessa convivência, precisam retrair muitos sentimentos, vontades, desejos. São as pequenas crueldades do dia-a-dia que as pessoas cometem e às quais se submetem em função dessa necessidade. Partem, então para a teatralização e se escondem atrás de diversas fachadas ou máscaras para facilitar o convívio do dia-a-dia, ou seja, ocorre o que Erving Goffman chama de representação do eu na vida cotidiana. A autora-narradora valeu-se das máscaras para contemporizar os desgastes cotidianos a tal ponto que até seu nome foi subtraído da história.

João Falcão cria uma personagem que assume a função de autora-narradora à procura de estratégias narrativas para escrever sua história. O dramaturgo se vale de um processo metalingüístico: os processos de construção textual da autora-narradora dentro da peça e do dramaturgo João Falcão são flagrados por meio de um jogo de espelhos.

Toda a história tem um começo, e o lado jovem da narradora andava à procura de um bom começo para a sua história, que deveria ser muito interessante,

que ela pudesse contar a todos e ser admirada, porque não estava nada satisfeita com a que vivia. Depois de muito buscar, viu que a sua história já havia iniciado há tempos naquele cenário que não lhe havia agradado, sem romantismo e emoções, e o seu grande amor era Luís Cláudio, com quem casaria.

Ao saber que seu amor ficaria desgastado com o tempo, a jovem tenta mudar a história reinventando-se em outras vidas, buscando novos começos para que no futuro seu amor continue igual. Reinventa-se na vida de três mulheres muito diferentes entre si. Dentro dessas três narrativas diferentes, escolherá uma delas para ser a sua reinvenção. Ao deparar-se com elas, vê nestas novas vidas pontos similares, nada de extraordinário que valesse o início de uma nova história de vida. Dessas reinvenções com fragmentos de histórias da sua memória em novas projeções de vida, conclui que não adiantará implantar novos rumos na sua história.

Por outro lado, trata-se uma narrativa unilateral, com a revelação de apenas um ponto de vista que, obviamente, é o dela. É somente ela quem fala; não dá voz às outras personagens evocadas. Porém, com todo esse diálogo rememorativo, passa a limpo algumas etapas da sua vida, o que lhe vale para uma reflexão. Esta é uma obra memorialística, que pode ser aprofundada em diversos pontos, alguns tratados nos subitens desta dissertação. Nesse sentido, o autor deixa ao espectador/leitor espaços em aberto para lhe dar a liberdade de continuar especulando ou recriando o texto, expandindo a narrativa para enriquecê-la.

A adaptação de *A dona da história* para o filme homônimo, pelo cineasta brasileiro Daniel Filho e sua equipe também é analisada nesta dissertação. A literatura e o cinema diferem entre si, por possuírem especificidades, códigos e convenções diferentes. Os adaptadores, ao trabalharem na transcrição do texto para o cinema, o fizeram utilizando-se dos recursos funcionais, técnicos,

operacionais e intermediáticos que o cinema tem ao seu dispor. Inseriram acréscimos de subenredos, personagens, trilha sonora, a criação de espaços para o decorrer da ação e a contextualização histórico-cultural.

O diretor declarou que ao realizar o filme se valeu apenas da idéia da história do texto teatral e que, portanto, não se trata de uma adaptação. No entanto, como evidenciamos no quinto capítulo – *A Dona da história*, filme dirigido por Daniel Filho – no texto fílmico foram aproveitados a maior parte dos diálogos e da história escrita por Falcão. O livre transitar entre presente e passado, no texto é representado pelo diálogo memorialístico da personagem que se configura na alternância constante das falas da mulher jovem e da mulher madura. No filme, a constante alternância de temporalidades é realizada pela justaposição e fusão de cenas que mostram o cotidiano da personagem no passado, no presente e nas projeções das diferentes vidas em que ela se imagina.

A intertextualidade para os anos 60 trouxe ao conhecimento do espectador, ainda que de maneira superficial, acontecimentos e costumes da época: a música, a moda, a revolução de 64. As reinvenções, que já se configuram no texto-fonte, foram ampliadas e muitos detalhes inexistentes na peça foram acrescentados. Em duas das reinvenções, o diretor Daniel Filho faz uso do espelho para promover o encontro da mulher jovem com a madura no momento do grande e revelador encontro dos dois “eus”, no banheiro do apartamento.

Diferentemente do livro texto, que apresenta um final mais aberto, não ficando claro o que vai acontecer no futuro, nem como ela vai contar a sua história, o filme termina com um final feliz com beijo na boca para atender as exigências da indústria cultural. O diretor do filme, no entanto, insiste que introduziu esse final para

homenagear seus pais que, para ele, representam o equilíbrio tão raramente alcançado nas relações conjugais.

A história de João Falcão, aparentemente revestida de simplicidade, oferece uma visão profunda da natureza e dos comportamentos humanos, uma vez que trata dos desencontros e desgastes que ocorrem nas condições de vivências em comum ou não entre as pessoas. Através da combinação de estratégias como a ironia, a metáfora, a metalinguagem e técnicas memorialísticas diversas, o dramaturgo constrói um texto que revitaliza a dramaturgia memorialística ao criar técnicas diferentes daquelas desenvolvidas por seus precursores.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. *Amar verbo intransitivo*. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica: Editoras Reunidas Limitadas, 1995.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume, 2001.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. Processamentos da memória: apontamentos sobre Domingos de Oliveira, Naum Alves de Souza e Mauro Rasi na dramaturgia brasileira pós-década de 1970. In: GOMES, André Luís. *Leio teatro: Dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010, p. 129-147.

BARRETO, Luiz Felipe Botelho Paes. *O jogo do ilimitado: dissolução dos limites de tempo e espaço na dramaturgia de João Falcão*. Recife: SESC, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões da literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec /Unesp, 1998.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1995.

CAMATI, Anna Stegh. Sonho de uma noite de verão no cinema: Travessias e transações intermediárias. *Revista da Anpoll, Multimodalidade e intermedialidade: abordagens lingüísticas e literárias*, n. 27, jan./jun., 2009, p. 289-313.

_____. Paródia de convenções literárias em *The Importance of Being Earnest* de Oscar Wilde. *Revista de Ciências Humanas*, n. 2. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná. 1993, p. 171-178.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade e estudos interartes. In: NITRINI, Sandra *et alii* (orgs.). *Literaturas, artes, saberes*. São Paulo: Abralics – Aderaldo & Rothschild, 2008. p. 209-232.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária - Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 369-393.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *A tradução criativa: A hora da estrela – do livro ao filme*. Pelotas: EDUFPEL/Mundial, 1993.

DANIEL FILHO Direção. In: FALCÃO, João. *A dona da história: Roteiro por João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura -Fundação Padre Anchieta, 2004.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intertextualidade em *Shakespeare apaixonado*, de John Madden. *Scripta Uniandrade*, n. 3, 2005, p. 37-49.

DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ELIOT, T. S. Tradição e o talento individual. In:____. *Ensaíos*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FALCÃO, João. *A dona da história*. Rio de Janeiro. Objetiva, 1999.

FREINET, Celestin. *A educação pelo trabalho*. v. 1. Lisboa: Presença, 1974.

FREINET, Celestin. *A educação pelo trabalho*. v. 2. Lisboa: Presença, 1974.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães & Maria Antônia Ramos Coutinho. *Cadernos do Departamento de Letra Vernáculas*. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005.

GLEISER, Marcelo. *A dança do universo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2008.

GOMES, André Luís. *Leio teatro: Dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo. Editora Horizonte, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London and New York: Methuen, 1984.

_____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70 Ltda., 1985.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: PELEGRINI, Tânia et alii. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p.37-59.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo. Cosac & Naify, 2007.

LEVISKI, Charlott Eloize. A memória como via de mão dupla: Violências do cotidiano em *Wit. Jornada de um poema*, de Margaret Edson. *Scripta Uniandrade*, n. 3, 2005, p. 65-91.

McFARLANE, Brian. Backgrounds, Issues and a New Agenda, In:____. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 2004, p. 3-30.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Pensamento Cultrix, 2004.

MOTA, Myriam Becho; BRAICK, Patrícia Ramos. *História das cavernas ao terceiro milênio*. São Paulo: Moderna, 2000.

PELEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: Possíveis aproximações. In: PELEGRINI, Tânia et alii. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo. Perspectiva, 2005.

PHILIP, Neil. *Volta ao mundo em 52 histórias*. São Paulo: Schwarcz, 2008.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo. Editora Ática. 2001.

REICHMANN, Brunilda T. O que é metaficção? Narrativa narcisista: O paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon. *Scripta Uniandrade*. Revista da Pós Graduação em Letras, Curitiba: UNIANDRADE, n. 4, 2006, p. 333-347.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003, p. 225-236.

_____. Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro* (Florianópolis), n. 51, jul./dez., 2006, p.19-53.

_____. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne-Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena, e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRINI, Tânia *et alii*. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.