

Jadilson Marinho da Silva
(Organizador)

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Descrição, análise e práticas sociais 4



Atena
Editora
Ano 2023

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremona

Luiza Alves Batista

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2023 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2023 Os autores

Copyright da edição © 2023 Atena

Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena

Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-Não-Derivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Yaidy Paola Martinez
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Jadilson Marinho da Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)	
L755	Linguística, letras e artes: descrição, análise e práticas sociais 4 / Organizador Jadilson Marinho da Silva. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2023. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-258-0889-5 DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.895231602 1. Linguística. 2. Artes. I. Silva, Jadilson Marinho da (Organizador). II. Título. CDD 410
Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

No capítulo 1, Vítor Hugo da Silva investiga a linguagem dos missivistas e o seu trabalho de construção do gênero literário também será realizado por meio da análise da linguagem que oscila de cerimoniosa a íntima, pela percepção da construção da amizade entre os dois escritores. Para isso, o autor analisa a linguagem das cartas trocadas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, no período de 1922 a 1944, num total de 420 missivas, publicadas no livro *Correspondência* por Marcos Antônio de Moraes em 2000. Pretende-se investigá-las como texto literário e, por meio dessa discussão, problematizar como a prática confessional domina esse gênero textual, mesmo nos momentos em que a ação crítica é predominante.

No capítulo 2, Alessandra Fonseca aborda o tema “OS CRIVOS SIMBÓLICOS ROSEANOS: Um estudo sobre as relações entre palavras e imagens em *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa”. A autora faz leituras intersemióticas dos contos rosianos “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Um moço muito branco”, “Substância” e suas respectivas ilustrações realizadas por Luís Jardim para o livro *Primeiras estórias*.

No capítulo 3, Clarice da Silva Costa analisa o texto dramático **Tarsila**, de Maria Adelaide Amaral, apoiando-se no conjunto teórico de Mikhail Bakhtin. Essa peça além de apresentar o relacionamento amoroso entre Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, mostra a amizade desses com Anita Malfatti e Mário de Andrade

No capítulo 4, Elza Carolina Beckman Pieper discute sobre os aspectos da política intervencionista norte-americana. Com base em autores como Frédéric Gros, Michel Foucault e Tzvetan Todorov, de modo particular, pela mobilização de conceitos como “poder”, “saber”, “território” e “verdade”. A pesquisadora pretende mostrar como os Estados Unidos da América tratam as outras nações, hierarquizando valorativamente os lugares de tal modo que separa os territórios entre civilizados e bárbaros, cabendo a solução para os problemas de violência ao sujeito exógeno.

No capítulo 5, Marcos da Silva Sales e André Luiz Gomes discutem e analisam a primeira cena da peça teatral *A Fábrica* (2005) do dramaturgo Romero Nepomuceno, considerando nesse percurso as ligações existentes entre os elementos sociológicos das personagens e suas implicações na concepção de um imaginário social proposto pelo escritor.

No capítulo 6, Silvana Alves Cardoso aborda sobre o ato enunciativo, de perspectiva bakhtiniana, contido na enunciação do tradutor/intérprete durante o processo de tradução/interpretação do Português para a Libras, e tem como objetivo analisar os sentidos dos enunciados produzidos por esse profissional.

No capítulo 7, Layane Ferreira Dules, Jenaice Israel Ferro e Bruna

Izabela Ribeiro Alves dos Santos investigam a relação que os acontecimentos históricos têm na contribuição nas aulas de literatura. Além disso, apresentam seus desdobramentos no contexto atual e a necessidade de construção de uma leitura crítica sobre o tema, buscando instrumentalizar o processo de reflexão cultural dos sujeitos da Educação de Jovens e Adultos – EJA.

No capítulo 8, Sabrina Batista Justiniano, Clodoaldo Rodrigues Vieira, Irlane Silva De Souza, Regiane Magalhães Rêgo e Rodolfo De Lyra Ferreira analisam os desafios e percepções que permeiam o ensino e aprendizado do componente curricular Língua Inglesa. Para tanto, investigam os entraves dos professores e projeções dos alunos em relação ao ensino e aprendizado de Inglês no contexto de uma escola estadual do interior do Amazonas.

No capítulo 9, Lígia Chaves Ramos dos Santos, Lindsei Chaves Ramos e Janaína dos Santos Miranda observam que o pensador Paul Ricoeur, destaca a necessidade em se colocar à prova proposições e conceitos abordados em disciplinas de historiografia e de narrativa de ficção.

Jadilson Marinho da Silva

CAPÍTULO 1	1
AS MISSIVAS DE MÁRIO DE ANDRADE E MANUEL BANDEIRA: INTIMIDADE E ESTÉTICA DA LINGUAGEM	
Vitor Hugo da Silva	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316021	
CAPÍTULO 2	12
OS CRIVOS SIMBÓLICOS ROSEANOS: UM ESTUDO SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE PALAVRAS E IMAGENS EM <i>PRIMEIRAS ESTÓRIAS</i> , DE JOÃO GUIMARÃES ROSA NO JARDIM DE ROSA, O SERPENTEAR DE IMAGENS E PALAVRAS	
Alessandra Fonseca	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316022	
CAPÍTULO 3	53
TARSILA E O MELODRAMA	
Clarice da Silva Costa	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316023	
CAPÍTULO 4	64
EFEITOS DE VERDADE NA JUSTIFICATIVA NORTE-AMERICANA DAS GUERRAS ÀS DROGAS E AO TERROR	
Elza Carolina Beckman Pieper	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316024	
CAPÍTULO 5	70
A <i>FÁBRICA</i> DE ROMERO NEPOMUCENO, UM OLHAR SOBRE O BRASIL CONTEMPORÂNEO	
Marcos da Silva Sales	
André Luiz Gomes	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316025	
CAPÍTULO 6	86
CONSIDERAÇÕES ENUNCIATIVAS ACERDA DO PROCESSO TRADUTÓRIO/ INTERPRETATÓRIO	
Silvana Alves Cardoso	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316026	
CAPÍTULO 7	100
OS FATORES HISTÓRICOS NAS AULAS DE LITERATURA E SUAS CONTRIBUIÇÕES NA CULTURA DO SUJEITO DA EJA	
Layane Ferreira Dules	
Jenaice Israel Ferro	
Bruna Izabela Ribeiro Alves dos Santos	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316027	

CAPÍTULO 8 112

ENSINO E APRENDIZADO DE LÍNGUA INGLESA: DESAFIOS E PERCEPÇÕES
NA ESCOLA ESTADUAL CORONEL FIÚZA, EM CAREIRO DA VÁRZEA-AM

Sabrina Batista Justiniano

Clodoaldo Rodrigues Vieira

Irlane Silva De Souza

Regiane Magalhães Rêgo

Rodolfo de Lyra Ferreira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316028>

CAPÍTULO 9 125

RICOEUR E O TEMPO: AS RESPOSTAS QUE FOMENTAM NOVAS AFORIAS

Lígia Chaves Ramos dos Santos

Lindsei Chaves Ramos

Janaína dos Santos Miranda

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316029>

SOBRE O ORGANIZADOR 129**ÍNDICE REMISSIVO 130**

TARSILA E O MELODRAMA

Data de submissão: 09/01/2023

Data de aceite: 01/02/2023

Clarice da Silva Costa

Universidade Federal de Goiás
Escola de Música e Artes Cênicas
Goiânia

<http://lattes.cnpq.br/0712156808449393>

RESUMO: O presente artigo analisa o texto dramático **Tarsila**, de Maria Adelaide Amaral, apoiando-se no conjunto teórico de Mikhail Bakhtin. Essa peça além de apresentar o relacionamento amoroso entre Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, mostra a amizade desses com Anita Malfatti e Mário de Andrade. É objeto de estudo desse trabalho compreender como é retratada a vida desses artistas modernistas pela autora, pois Maria Adelaide Amaral alcançou notoriedade com peças ficcionais que abordam a biografia de mulheres ilustres, as quais, privilegia como protagonistas. A investigação procura averiguar como ocorre o protagonismo em **Tarsila**.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Melodrama; Modernismo; Tarsila; Bakhtin.

TARSILA AND THE MELODRAMA

ABSTRACT: This paper offers an analysis of the written play **Tarsila**, by Maria Adelaide Amaral, based upon Mikhail Bakhtin's theory framework. The play not only approaches the love relationship between Tarsila do Amaral and Oswald de Andrade, but also the theme of their friendship with Anita Malfatti and Mário de Andrade. It is our object of study to understand how the lives of these modern artists are pictured by the author, since Maria Adelaide Amaral became notorious due to her fiction plays about illustrious women, in which she highlights female roles as protagonists. This research aims to investigate how protagonism takes place in **Tarsila**.

KEYWORDS: Theater; Melodrama; Modernism; Tarsila; Bakhtin.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve por objeto de estudo a peça **Tarsila**, de Maria Adelaide Amaral (2004), numa perspectiva dialógica entre a tradição e a contemporaneidade. Este texto dramático tem como tema central a relação amorosa entre a pintora

Tarsila do Amaral e o escritor Oswald de Andrade. O enredo caracteriza-se por entremear o passado e o presente por meio de *flashbacks*, falas em *off*, falas simultâneas, músicas e imagens de época, que dão à peça uma sensação de ritmo, coerência e renovação, entretanto esses elementos mascaram uma estrutura dramática interna calcada no melodrama.

A DISCUSSÃO

Segundo Patrice Pavis (2001, p.238), de modo geral, o melodrama é um gênero literário, advindo do século XVIII, passando por diversas modificações, ao longo do tempo. A partir do século XIX, foi absorvido pela ideologia burguesa, disseminando a ideia de recompensa das virtudes e punição dos vícios. Sendo os conflitos constituídos de modo abstrato, com personagens divididas dicotomicamente entre boas ou más, sem possibilidades para sutilezas psicológicas, tendo uma narrativa, que privilegia o amor sincero, a infelicidade causada pela traição e o triunfo do bem sobre o mal.

No Brasil, para Décio de Almeida Prado (1996), na primeira metade do século XIX, o drama romântico e o melodrama conviveram, dividindo a cena nacional. O primeiro visava a uma aproximação com a tragédia clássica, cujo desenlace é o desfecho infeliz diferentemente do melodrama que apesar de todas as dificuldades sempre pode contar com a providência divina para conduzir os protagonistas ao final feliz. Em consequência, o melodrama galgou maior predomínio sobre o drama romântico, que ficou restrito a um período estilístico.

Ortega y Gasset (1999) afirma, que o melodrama é preferido pela grande maioria do público por ser de fácil entendimento, pois uma história emocional é apresentada e facilmente compreendida. Todavia, a arte moderna divide os homens em duas categorias: os que entendem, e aqueles que não entendem a nova arte, ou seja, trata-se de um tipo de criação estética exigente, o fruidor-contemplador precisa ter uma iniciação cognitiva, ou seja, uma instrução prévia, diferentemente do melodrama que tem como eixo, uma narrativa baseada em lugares-comum.

O polêmico artigo *Paranoia ou Mistificação, a propósito da exposição de Malfatti*, de Monteiro Lobato sobre a primeira exposição individual de Anita Malfatti, em 1917, é um exemplo de como a arte de vanguarda é de difícil fruição até mesmo para os eruditos. Apesar de reconhecer o talento e a técnica de Malfatti, Monteiro Lobato questiona o que considera um tipo de arte encontrado nas paredes dos manicômios, nascida da paranoia ou da mistificação: “*sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros ramos da arte caricatural*”, pois não se importam, ou melhor, buscam deformar as “*medidas da proporção e do equilíbrio na forma ou na cor*” (MONTEIRO LOBATO, *Paranoia ou Mistificação?*, s/d).

O escritor paulista compreendia os princípios da pintura expressionista e das

demais vanguardas, entretanto, não as considerava como legitimamente estéticas por se afastarem do belo e do equilíbrio propositalmente. Como entender ou apreciar a arte de vanguarda ou conceitual, se a sua linguagem é de difícil entendimento às pessoas comuns. Talvez, por isso o melodrama se mantenha atual.

De certa forma, o melodrama está próximo da paródia, pois enfatiza as emoções de modo superficial e previsível com uma narrativa linear e convencional. Diversamente de obras de vanguarda que utilizavam a paródia como uma forma de análise crítica do mundo burguês, não temendo o julgamento estético. **O Rei da Vela**, de Oswald de Andrade, é um exemplo de texto paródico modernista.

Oswald de Andrade escreveu o **Rei da Vela** em 1933, e o publicou em 1937, sendo que esta peça esperou até 1967, pela primeira montagem com o Grupo Teatral Oficina. O escritor paulistano construiu o texto teatral com a técnica da paródia. As personagens são elaboradas como caricaturas, tendo os vícios e os defeitos acentuados. A trama gira em torno da ascensão e queda de Abelardo I, um inescrupuloso capitalista. Oswald criticou a organização da sociedade brasileira e o modo como as classes dominantes se associam ao capitalismo estrangeiro para lesar a pátria.

Pode-se observar a ironia na escolha do nome do casal central, Abelardo e Heloísa (ABERLARDO, 1989), personagens medievais que viveram um amor inadmissível, nos idos do século XII. Abelardo foi um filósofo de muito prestígio, vinte anos mais velho que a jovem Heloísa. A paixão entre eles era impossível por Abelardo ser um professor universitário ligado à Igreja, e proibido de se casar. Contudo, eles se entregaram à afeição coibida, tendo um final infeliz, pois Abelardo é castrado, e ambos são forçados a seguir a vida monástica.

Diferentemente, do casal central de o **Rei da Vela**, cujo laço é calcado nos interesses socioeconômicos e a conexão afetiva é nula. Oswald converte um tema lírico, numa anedota, os amantes são apenas materialistas, interesseiros e jamais poriam o ser amado em primeiro lugar, rompendo, assim, com o discurso do amor sincero, que vence a todos os obstáculos, mesmo de modo platônico.

Sábato Magaldi (2005) argumenta em **Moderna Dramaturgia Brasileira** que não coube a Oswald de Andrade a primazia de modernizar o teatro nacional, nos anos de 1930. Somente em 1943, com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues com direção do polonês Ziembinski juntamente com o grupo amador Os Comediantes, o teatro brasileiro teria uma dramaturgia, direção e interpretações em um novo patamar. Sendo, o ano de 1948, a data de fundação do Teatro Brasileiro de Comédia e da renovação do teatro nacional nos mesmos princípios e procedimentos do teatro mundial, por meio da profissionalização e da importação de diretores, técnicos e dramaturgia. De certa forma, o teatro brasileiro foi moderno, pois aderiu ao modernismo, sem ter havido, uma discussão sobre a modernidade.

Segundo Lima (1998) os termos: moderno, modernismo e modernidade são

problemáticos, visto que pode haver uma confusão conceitual entre eles. Para o autor, moderno é o novo, a novidade, uma espécie de índice ou signo que veicula uma significação a partir de uma situação, dependendo do receptor para que este possa tecer analogias e compreender o contexto dado. Já o modernismo seria o gosto pela novidade, uma consciência temporal, um fato sociológico e ideológico que possui projeções e imagens de si mesmo. Por sua vez, a modernidade seria a reflexão sobre o fato, o programa de partida de um pensamento constituído, um saber, sendo a consciência e o conhecimento de uma época.

A contemporaneidade caracterizou-se pela confirmação dos gêneros híbridos. Segundo Jean-Jacques Roubine (2003), tal gênese data da produção literária de autores como Shakespeare, que já combinava o trágico e o cômico em suas tragédias sem a observação dos cânones literários.

Entretanto, houve muita disputa em torno da pureza dos gêneros literários principalmente por meio dos teóricos do neoclassicismo francês, que defendiam um “aristotelismo à francesa” (ROUBINE, 2003). Foi somente com o advento das vanguardas, nos séculos XIX e XX, que a dramaturgia desenvolveu peças teatrais que romperam definitivamente com a tradição das premissas aristotélicas. Cenicamente, tanto a dramaturgia quanto a encenação teatral ganharam novos formatos, havendo uma renovação estética, com novo manejo e ressignificação de conceitos como: as três unidades, a verossimilhança, a fala versificada, e a mimeses.

As releituras da **Poética** (ARISTÓTELES, 1992), durante a Renascença, e a posterior apropriação dela pelo neoclassicismo francês estabelecem uma tradição literária, que é desconstruída pelas vanguardas, além de um fator novo que é o predomínio de uma sociedade de consumo pós-industrial, em que o consumo de serviços e de bens é contínuo e crescente.

A arte é também engendrada a partir da lógica capitalista, tornando-se uma mercadoria inserida no mercado de consumo. Até mesmo, o teatro passa a ser um produto cultural comercializado, vivendo ora dos fomentos governamentais, ora da venda de ingressos, ora da generosidade de patrocinadores. Daí, a necessidade de se agradar àqueles que aprovarão o texto ou espetáculo teatral.

Segundo Adorno e Horkheimer (1986), a indústria cultural segue a mesma lógica da indústria de bens duráveis, a produção deve ser padronizada para uma imensa massa de consumidores. As artes passam por uma uniformização que permite a sua seriação, mas, mantém, igualmente, alguma singularidade que as tornam atraentes, por fim, o divertimento deve proporcionar lazer para todos os que possam pagar por ele. Na lógica capitalista, ou os indivíduos trabalham, gerando lucro ou se divertem também produzindo lucro, pois o lazer e o entretenimento são formas de prazer exploradas pela indústria cultural.

Diferentemente do artista de vanguarda que tem por princípio afrontar o gosto burguês, o artista inserido no mundo capitalista, deve-se mostrar útil às necessidades e

aos gostos do consumidor, pois este paga o serviço prestado pelo artista, cuja função é entreter.

Nesse contexto, os meios de comunicação tornam-se mecanismos indispensáveis na promoção, no *marketing* e na venda desses produtos. É preciso que os indivíduos tenham desejos por tudo aquilo que está à venda. Daí as narrativas que permeiam os fatos e os eventos da indústria cultural, cuja função é despertar o interesse do grande público, e, conseqüentemente, a necessidade de consumo.

Mesmo, o Brasil sendo um país de capitalismo tardio e com dificuldades para manter uma indústria cultural de produção contínua, consegue aglutinar em torno da televisão um simulacro de indústria cultural. Existe uma mídia que promove os agentes dessa indústria (os atores, os diretores, os escritores, os técnicos), indivíduos que estão inseridos em produções televisivas, fílmicas, e até mesmo teatrais.

Maria Adelaide Amaral pode ser citada como uma escritora, que, depois de ter obtido reconhecimento da crítica e do público teatral, é contratada pela televisão, na qual obteve grande sucesso com minisséries e telenovelas. Como dramaturga inicia sua produção literária com temas políticos, mas envereda para os dramas familiares e para as biografias romanceadas de mulheres ilustres, como: Chiquinha Gonzaga, Tarsila e Coco Chanel, as quais foram harmonizadas à figura de heroínas sentimentais.

A DRAMATURGIA DE TARSILA

Segundo Maria Adelaide Amaral, ela aceitou a tarefa de escrever **Tarsila** a pedido da atriz Esth er G oes e do diretor teatral S ergio Ferrara. A atriz paulista já havia interpretado a personagem Tarsila, no filme *Eternamente, Pagu*, de Norma Bengell (1987), com o qual a atriz ganhou o pr mio de melhor atriz coadjuvante no IV Rio Cine.

A autora realizou uma intensa pesquisa histórica sobre Tarsila do Amaral, para isso entrevistou parentes, amigos e contemporâneos da pintora, procedeu também   leitura de correspondências e de diversas biografias. Foram sete meses de aprofundamento na vida de Tarsila, de setembro de 2001 a maio de 2002.

O recorte temporal de **Tarsila** foi o de seu relacionamento com os escritores Mário e Oswald de Andrade, principalmente, com Oswald. Tarsila casa-se com ele em 1926, e este se separa dela para se unir a escritora Patrícia Galvão (Pagu) em 1930. A convivência entre Tarsila e Oswald, inicia-se em 1922, quando ela retorna ao Brasil, logo após a *Semana de 22*, e participam juntos do Grupo dos Cinco¹. Portanto, a dramaturga elegeu um período de oito anos da vida da pintora para ser retratado. Trata-se, portanto, de um período de grande efervescência cultural: a realização e a divulgação dos novos valores est ticos preconizados pelo Modernismo Brasileiro.

Contudo, a autora emprega a estrutura melodramática com a ênfase em estereótipos

¹ Grupo formado por Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Menotti Del Picchia.

e as personagens podem ser descritas por adjetivos que as classificam emocionalmente, Tarsila diz sobre si mesma: “*Estou sempre interessada em apreender. Mas eu não aprendo com teorias e sim com o coração...* (AMARAL, 2004, p.17)”. Nessa linha de pensamento, Oswald é abertamente sexual, inteligente, irônico, egocêntrico, burguês. Mário é mais sério reflexivo, sua sexualidade é contida, pequeno-burguês. Anita é infeliz, deficiente da mão direita, casta, pequeno-burguesa. Tarsila é bonita, rica, generosa, apaixonada.

Por haver uma ênfase em aspectos emocionais, a personagem Tarsila gravita em torno do Oswald, pois este se torna o seu objeto de desejo, ao mesmo tempo, que dá sentido ao enredo dramático. Desse modo, não é a pintura ou a vanguarda estética que orienta a ação da protagonista, mas seu amor pelo amado. Isso confere um protagonismo inesperado ao Oswald de Andrade, que passa a conduzir a tensão dramática e a ter uma visão do todo, dos acontecimentos que envolvem as demais personagens. É como se houvesse para Oswald um excedente de visão, seu entendimento conjuntural em algumas situações é um pouco maior que o das demais personagens, é como se ele se projetasse além da posição determinada pela caracterização dada pela autora.

Para Marília Amorim (2006), nos processos de criação, há uma tensão permanente entre a visão do autor e a da personagem sobre um mesmo fenômeno. Como o autor se localiza fora do universo ficcional, este tem uma percepção a partir de um *lugar exterior*, ou seja, uma extopia, um olhar que possui um horizonte mais abrangente, pois ele tem o domínio de toda obra ficcional, objetivando a existência de cada personagem ou herói.

Segundo Bakhtin (1992, p. 17), na vida comum, o ser humano apresenta-se por meio de atos isolados, incompletos. Aos sujeitos falta uma visão do todo. Nas obras de arte, ou seja, nos processos estéticos, o ser humano é representado de uma forma global, intensa. A consciência do herói e seus desejos são marcados pela consciência que o autor permite às personagens, porém, ao autor é reservada a visão do todo, da totalidade da obra literária. Desse modo, cada personagem tem apenas a consciência parcial do todo, apenas a visão de seu lugar, do seu ponto de vista. Mas, o autor se posiciona num *locus criativo* que lhe permite a chamada extopia. Entretanto, o autor pode conferir esse tipo de entendimento às personagens, dependendo de seus atributos dramáticos.

Em **Tarsila**, Oswald tem a percepção clara do significado da Quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, e de que eles se tornarão pessoas de classe média, pequeno-burgueses. O escritor se desespera de uma forma cômica:

Oswald: (...) nunca mais poderemos comprar um Picasso, nem viajar para a Europa, nem manter esta casa... Eu vou mandar rezar quarenta missas gregorianas para Deus salvar nossos bens da hecatombe universal! Já que eu ajudo tantas Igrejas, é justo que entre mim e Deus haja reciprocidade. (AMARAL, 2004, p.57).

Mantendo a sua característica histriônica, Oswald compreende que a Quebra da Bolsa de Valores norte-americana terá reflexos internacionais, atingindo os Barões do

Café, no Estado de São Paulo. Tarsila pensa que se trata de mais um exagero do marido. A protagonista é uma mulher burguesa despreocupada com as questões materiais, Tarsila não percebe a realidade que se desenha ao seu redor. Segundo Mário, trata-se de uma mulher adulta com alma de criança e ele se encanta:

Mário: (...) o anjo da guarda salvou você das pessoas grandes. Você escapou do perigo e conseguiu ser Tarsila. A menina Tarsila mora dentro desse mulherão, e você é a maior porque continua inocente. (AMARAL, 2004, p. 54).

Do mesmo modo, que Tarsila não tem o entendimento sobre o significado da Quebra da Bolsa de Nova York, ela também não compreende a relação Oswald-Pagu. Mário já sabe que Tarsila está sendo traída pelo novo casal. Nossa heroína não estranha as idas dos dois sozinhos para a baixada santista. O alcance do campo de visão da heroína se define pelas qualificações dadas anteriormente pela autora, é nesse sentido que *Tarsila* se projeta como uma obra melodramática, realçando os estereótipos do amor sincero e a dor da traição pelo ser amado, pois Tarsila é *náïve* e amorosa, sendo facilmente atingida pelas ações de Oswald: se ele a ama ou não; se ele é sincero ou não; se ele a trai ou não.

Desse modo, a forma composicional (BAKTHIN, 1988) de **Tarsila** é o melodrama, pois se trata de uma obra particular, elaborada com elementos típicos desse gênero ficcional. Ademais, a maneira como o texto dramaturgico é apresentado, tanto pela escolha da temática, como pelo uso dos elementos da teatralidade contemporânea, demonstra a pretensão de Maria Adelaide em desenvolver uma obra de caráter modernista. Entretanto, a opção pelo conteúdo melodramático determina a obra, apesar do formato moderno, criando um hiato entre a forma composicional e a forma arquitetônica.

Segundo Adail Sobral (2006), no campo estético, a arquitetônica é a organização estrutural da obra literária, o modo como o texto se articula como um todo orgânico, numa dinâmica entre: a vida humana, a obra ficcional e a *responsabilidade* do sujeito social perante a existência, dando sentido ao todo formado pela obra ficcional, num arranjo, que integra o material, a forma e o conteúdo. A forma arquitetônica pode ser entendida como a concepção do objeto estético, como a ideia conceitual um gênero, ao contrário da forma composicional que é sua materialização em determinada obra literária.

Assim, apesar de **Tarsila** se apresentar em um formato que almeja ser moderno, tem seu conteúdo constituído por um gênero estilístico do século XIX, embora simule uma obra moderna. Como peça teatral, esbarra num conteúdo que se efetiva como conservador e patriarcal, em que as relações amorosas se limitam ao binômio homem-mulher, sendo vetadas outras formas de afetividade. Como pode ser observado na questão afetiva que se diluiu em estereótipos amoroso-sexuais: Tarsila-Oswald e Pagu-Oswald, e nos platônicos: Tarsila-Mário, e Mário-Anita. A abordagem é patriarcal, na São Paulo da primeira metade do século passado, a homossexualidade gera desprezo e constrição. Mário escreve um poema amoroso-platônico para Tarsila, no qual se pode observar essa questão:

Mário: Tua recordação me inunda de alegria e suavidade. És antes um

consolo que um pesar. Perdão. Estou a teus pés de joelhos.

OSWALD DÁ UMA GARLHARDA. (...) TARSILA ARREBATA-LHE A CARTA (...)

Tarsila: espero que você não tenha ciúmes do Mário!

Oswald: o Mário é pedê, Tarsila!

Tarsila: Coitado do Mário... Só Deus sabe o que deve sofrer, o que deve esconder... E a Anita apaixonada por ele!!!

Oswald: Como todo pedê galante, o Mário sabe cortejar as mulheres!

Tarsila: Prometa que nunca fará nenhum comentário maldoso, nenhuma insinuação. (AMARAL, 2004, p. 29).

Quando, Oswald briga pela imprensa com Mário, chama-o de “*Miss São Paulo*”, “*Miss Macunaíma*”, “*Boneca de Piche*”, “*Oscar Wilde*” e “*Cabo Machado*” em referência direta a homossexualidade que Mário nunca assumiu. Mário ficou magoado e eles rompem relações. A forma como a dramaturga conduz a trama, impõe à personagem de Oswald de Andrade um olhar conservador, que guia, todo o horizonte de expectativa, das demais personagens como também o do leitor. As ações das outras personagens são em muitos momentos respostas aos atos propostos por essa figura dramática.

Segundo Bakthin (CLARK & HOSLUQUIST, 2004), cada ser humano é único, ocupando um *lócus* singular tanto no mundo como na existência. Do lugar onde cada um se encontra é único em relação ao seu ponto de vista. Aquilo que eu vejo, somente eu vejo. Aquilo que ele vê, somente ele vê. Todavia, mesmo o indivíduo sendo único em sua visão, ele precisa do outro para saber de si, pois ele não consegue ver a si mesmo, ele precisa do outro. A isso Bakthin, chama de alteridade.

O estar no mundo para Bakthin exige uma responsabilidade do indivíduo, o meio social exige de cada um, respostas às questões que são postas tanto pela sociedade como pela ética individual. Dessa forma, os sujeitos devem responder a esse chamamento da existência, a eles cabe a *responsabilidade*, pois cada um é responsável tanto pelo seu *lócus* no mundo, como pelas demandas sociais. Cada um é responsável por seu discurso no mundo.

Há indícios, pelo exposto até agora, que, em **Tarsila**, a alteridade esteja calcada na figura masculina de Oswald, ele seria a personagem central por ser um típico representante da ideologia predominante, que se encontra engendrada no gênero melodramático. É como se Oswald de Andrade fosse um *lócus* de enunciação, e a partir daí todas as demais personagens passassem a responder às demandas propostas por ele, ou estivessem em oposição.

O enunciado é uma elocução plena de sentido, em determinado contexto social, histórico e cultural, no qual os indivíduos a partir de seus horizontes de expectativa dialogam. Se Oswald é um *lócus* de enunciação, é preciso observar seu horizonte de expectativa: homem adulto, rico, culto, polêmico, ativo sexualmente, heterossexual, participante da elite

intelectual e financeira brasileira da primeira metade do século XX, num contexto patriarcal de um país periférico da América do Sul.

Dessa forma, a personagem de Oswald é um *locus* de enunciação conservadora a qual as demais personagens respondem. Mário é reservado, mais denso intelectualmente, ponderado, discreto em sua homossexualidade, pois sua orientação sexual, para esse período, é condenável. Tarsila tem em Oswald seu principal interlocutor, seus diálogos versam sobre sua relação amorosa. Nos poucos diálogos que entre Oswald e Anita, o escritor é rude com a pintora expressionista. Pagu que é o pivô da separação dos protagonistas não está em cena, apenas nos diálogos das demais personagens.

Talvez, a aceitação dessa trama melodramática, se dê por seu caráter de fácil entendimento, como argumenta Ortega y Gasset, pois o público consumidor de entretenimento, tem acesso a um produto convencional em sua organização narrativa, ao mesmo tempo em que incorpora no formato elementos da cena contemporânea.

Desse modo, na organização das personagens, observa-se uma construção tradicional, mas a carpintaria teatral opta por associar imagens aos diálogos. É função das imagens localizar e fixar os fatos históricos, autenticando-os. A utilização desses elementos é linear, com fidelidade à configuração em que foram consagrados e cristalizados pelo senso comum, entretanto dão ritmo, pela sucessão de elementos que são dispostos em cena.

A primeira imagem é a de Tarsila em *toilette* (1922), vestindo-se em frente a um espelho, sendo enfatizado, o estereótipo de mulher narcisista que “*examina-se vaidosa e aprova o que vê*” (AMARAL, 2004, p. 13). Em contraste a essa imagem, a autora contrapõe uma entrevista, (na atualidade, “*cinquenta anos depois*”). Duas Tarsilas: a jovem em contraponto à idosa, mais reflexiva, narrando o que viveu. Nessa entrevista, a protagonista apresenta-se em sua contextualização histórica:

Tarsila: Eu cresci numa fazenda de café entre rochas e cactos... era muito livre, corria muito, brincava, subia em muros (...) fora isso, tudo respirava França. Nossos sabonetes, nossas leituras, até os vestidos e os laços de fita eram franceses. (AMARAL, 2004, p.13).

Os dados anteriormente apresentados são verídicos, pois Tarsila vivia tanto o lado idílico do campo, como convivia com o conforto e a sofisticação que a riqueza de sua família lhe permitia. Dessa forma, a dramaturga situa sua personagem.

Esse recurso de imagens de época, associado a fatos históricos em formato de diálogos ou falas de personagens, será amplamente utilizado pela autora. Fotos e músicas desse período, mas o fato histórico é um detalhe, um adereço, na abordagem melodramática da autora.

Os discursos individuais das personagens são reduzidos a estereótipos, pois apenas alguns traços de suas personalidades são apresentados. Mário e Oswald renovaram a literatura brasileira, entretanto, não há discussão sobre isto na peça, sobre as questões

estéticas, sobre a arte, uma reflexão sobre o que foi a *Semana de 1922*. As questões estéticas e históricas do período modernista aparecem na forma de: imagens e de músicas de época, transformando-se em adereços ilustrativos, em detalhes da cena. A diluição se dá pela insistência em questões triviais como a conversa entre Tarsila e Anita sobre Oswald:

Tarsila: Ele não é viúvo?

Anita: De uma moça de moral duvidosa com quem ele acabou se casando no leito de morte.

Tarsila: Ele é muito engraçado.

Anita: Desde que você não seja alvo da sua língua de trapo.

Tarsila: Ele é brilhante.

Anita: No seu lugar, eu pensaria duas vezes antes de me apaixonar.

Tarsila: Não vai dar tempo. (AMARAL, 2004, p. 20).

Ao diálogo corriqueiro não são agregadas discussões mais densas, que praticamente se resumem a pinceladas sobre a estética, na volta de Tarsila e Oswald da Europa:

Anita: Sem dúvida foi um grande salto.

Tarsila: Você estava certa, Anita: a deformação é apenas outro modo de ver a realidade. (AMARAL, 2004, p. 32).

É interessante observar que no texto nenhuma das quatro personagens discuta estética. A peça de Maria Adelaide é estruturalmente um melodrama por construir personagens que se mantêm os mesmos ao longo do tempo, a partir de suas apresentações, suas características não se alteram ao longo do texto dramático. Não existem ambiguidades, surpresas nos discursos ou nos relacionamentos, a questão afetuosa perpassa todos os relacionamentos, as magoas e traições levam a rompimentos. Todavia, continua a busca da realização pessoal pelo enlace amoroso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sentido melodramático refere-se ao modo como Maria Adelaide Amaral trata o amor entre as personagens Tarsila e Oswald. Embora, a autora mostre Tarsila como uma mulher independente e uma artista renovadora, sujeita a personagem a um comportamento convencional e discreto. Talvez, seja esse o traço dramático mais visível da personagem Tarsila, pois ela mais responde aos embates do que os fomenta. O protagonismo dramático não cabe à personagem-título, as proposições de ação ou de conflito, raramente partem de Tarsila, mas sim de Oswald. Desse modo, estereótipos de gênero são acolhidos: as mulheres são criaturas sentimentais subjugadas pelo amor e o gênero masculino é arredo e guiado por sua individualidade.

Apesar da assimilação de artifícios da encenação moderna (falas simultâneas, falas em *off*, *flashback*, entre outros), a dramaturgia de Maria Adelaide se pauta pela estrutura

melodramática, o que em parte explica a ampla aceitação de suas obras tanto no teatro como na televisão, pois a autora mescla uma estrutura de fácil entendimento, o melodrama, com os elementos da encenação atual. No caso de **Tarsila**, o tradicional se atualiza no texto em seu conteúdo, na maneira como a dramaturga organiza as relações de alteridade de suas personagens, apesar de seu formato absorver as tendências da encenação atual.

REFERÊNCIAS

ABELARDO, Pedro. **Correspondência de Abelardo e Heloísa**. Apresentação: Paul Zumthor. Tradução: Lúcia Santana Martins. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

ADORNO & HORKHEIMER. *Indústria cultural*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. In **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

AMARAL, Maria Adelaide. **Tarsila**. São Paulo, Globo, 2004.

AMORIM, Marília. **Cronotopo e Exotopia**. In *Bakhtin outros conceitos-chave*. São Paulo. Contexto, 2006.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **Poética**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini & José Pereira. São Paulo, UNESP/HUCITEC, 1988.

CLARK, Katerina & HOSLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. Tradução: Jacob Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2004.

MAGALDI, Sábato. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo, Perspectiva, 2005.

LIMA, Rogério. **O Dado e o Óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade**. Brasília, EDU/Universa, 1998.

MONTEIRO LOBATO. **Paranoia ou Mistificação?** A propósito da exposição Malfatti. Paranoia ou Mistificação? (usp.br). Acesso em 6.01.2023.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

ORTEGA y GASSET. **A Desumanização da Arte**. Tradução: Ricardo Araújo. São Paulo, Cortez, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: Jacob Guinsburg (org.). São Paulo, Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. **O Drama Romântico Brasileiro**. São Paulo, Perspectiva, 1996.

A

A Fábrica 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 85

B

Bakhtin 53, 58, 59, 60, 63

C

Correspondência 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 51, 63

Currículo escolar 112

D

Discurso Norte-Americano 64, 66

Dramaturgia 55, 56, 57, 62, 63, 70, 72, 73, 74, 84

E

Educação de jovens e adultos 100, 101, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 123

Efeitos de verdade 64, 65

Ensino de inglês 112, 119, 120, 121, 122

Enunciados 66, 86, 87, 91, 92, 93, 95, 96, 97

Escola pública rural 112, 122

Estados de violência 64, 67, 69

Estética da linguagem 1, 3, 5, 11

Estética Teatral 70

F

Fatos históricos 61, 80, 100, 102, 103, 104

Formação docente 113, 118, 129

I

Interpretação 5, 12, 14, 15, 16, 30, 33, 38, 40, 45, 49, 50, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 105, 110

L

Libras 86, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99

Língua inglesa 112, 114, 118, 119

Literatura 3, 5, 11, 13, 20, 21, 30, 33, 41, 43, 44, 61, 63, 70, 71, 72, 83, 84, 90, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 129

M

Manuel Bandeira 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 20, 21

Mário de Andrade 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 21, 53, 57

Melodrama 53, 54, 55, 59, 62, 63

Modernismo 3, 10, 53, 55, 56, 57

P

Palavras 1, 3, 8, 12, 16, 18, 23, 25, 27, 28, 34, 46, 47, 49, 53, 64, 68, 70, 72, 82, 83, 84, 87, 92, 93, 96, 100, 110, 112

Português 86, 87, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 116, 118, 120, 125

Primeiras estórias 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52

R

Relações 1, 11, 12, 13, 15, 17, 27, 59, 60, 63, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 81, 83, 88, 93, 96, 103, 108, 109, 115, 127

Romero Nepomuceno 70, 71, 72, 77

S

Sentidos 34, 86, 87, 94, 96, 97, 101, 117

T

Tarsila 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63

Teatro 3, 20, 21, 26, 53, 55, 56, 63, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 84, 85

Tradução 12, 13, 14, 24, 33, 49, 50, 63, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 110

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Descrição, análise e práticas sociais 4

-  www.atenaeditora.com.br
-  contato@atenaeditora.com.br
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  www.facebook.com/atenaeditora.com.br

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Descrição, análise e práticas sociais 4

-  www.atenaeditora.com.br
-  contato@atenaeditora.com.br
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  www.facebook.com/atenaeditora.com.br