

**RASGA CORAÇÃO:  
DO TEXTO DRAMÁTICO AO ROTEIRO DE CINEMA<sup>1</sup>**

\*\*\*

**RASGA CORAÇÃO: FROM DRAMATIC TEXT TO FILM SCRIPT**

Wagner Corsino Enedino<sup>2</sup>  
Rômulo Gomes Baena<sup>3</sup>

**Data de recebimento do texto:** 27/04/2024

**Data de aceite:** 27/05/2024

**Resumo:** O presente trabalho propõe uma análise do texto dramático *Rasga Coração* (1974), do dramaturgo brasileiro Oduvaldo Vianna Filho, comparativamente ao roteiro cinematográfico homônimo, escrito por Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo e Vicente Moreno (2017). Partindo do conceito de “transcrição” estabelecido por Haroldo de Campos (2007) e de outras perspectivas sobre adaptação, buscamos compreender as relações que se estabelecem entre o gênero dramático e o roteiro de cinema no intuito de tecer reflexões sobre a passagem dessas manifestações artísticas, tanto no plano estético quanto no que diz respeito ao ambiente cultural e histórico.

**Palavras-Chave:** *Rasga Coração*. Transcrição. Drama. Roteiro. Cinema.

**Abstract:** The present work proposes an analysis of the dramatic text *Rasga Coração* (1974), by the brazilian playwright Oduvaldo Vianna Filho, compared to the homonymous film script, written by Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo and Vicente Moreno (2017). Based on the concept of “transcreation” established by Haroldo de Campos (2007) and other perspectives on adaptation, we seek to understand the relationships that are established between the dramatic genre and the cinema script in order to weave reflections on the passage of these artistic manifestations, both on the aesthetic level and with regard to the cultural and historical environment.

**Keywords:** *Rasga Coração*. Transcreation. Drama. Screenplay. Film.

---

<sup>1</sup> Esta publicação contou com auxílio financeiro da Fundect- MS, por meio da Chamada Especial Fundect/CNPq 15/2024, Bolsas de Produtividade Estaduais Fundect/CNPq, Termo de Outorga 137/2024.

<sup>2</sup> Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto e Pós-Doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

<sup>3</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

## **Introdução**

O objetivo deste artigo é analisar a transcrição da obra dramática *Rasga Coração*, do dramaturgo brasileiro Oduvaldo Vianna Filho, também conhecido como Vianinha, para o roteiro de cinema escrito por Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo e Vicente Moreno, em 2017, e que dá origem ao filme homônimo, lançado em 2018, sob direção de Jorge Furtado. As características dramáticas da peça e roteiro, bem como os temas e ambientação neles trabalhados, possibilitam uma prolífica análise, passando desde a observação das características literárias formais no âmbito do gênero dramático, suas implicações históricas e culturais, à análise das questões fundamentais acerca da passagem do texto de teatro ao texto de cinema. Neste sentido, buscaremos, acima de tudo, identificar as características do constructo narrativo dessas obras, desenvolvendo uma leitura dos mecanismos formais desta adaptação.

Para nossa análise literária, partiremos dos conceitos de tradução, transcrição, drama e adaptação cinematográfica, os quais são expostos por críticos e teóricos como Haroldo de Campos (2015), André Bazin (1991), José Luis Sánchez Noriega (2000), Linda Hutcheon (2011), Jean-Pierre Ryngaert (1995), Rosangela Patriota (2004), entre outros. Com efeito, o esforço analítico aqui empreendido recairá nas categorias de sua construção poética, ou seja, seus mecanismos internos de funcionamento, tanto do texto dramático, como do roteiro cinematográfico, buscando dar ênfase especial em sua passagem ou transcrição, evidenciando também as características inerentes ao drama e ao roteiro de cinema, no que concerne ao que é (ou não) traduzível.

## **Em cena, a transcrição: um (breve) panorama**

Ao longo de muitos anos de esforço em nível prático e teórico, como poeta e tradutor, bem como das atividades junto ao Grupo Noigandres, composto também por Augusto de Campos e Décio Pignatari, Haroldo de Campos (2015) estabeleceu o conceito de *transcrição*. Diante deste cenário, cumpre destacar que a questão acerca da *transcrição* advém da problemática que envolve a tradução de poesias, em recusa aos pressupostos de fidelidade ou literalidade do processo tradutório. Nessa perspectiva, é fruto do aperfeiçoamento progressivo de outros diversos conceitos, como o de *recriação*,

*reimaginação, transtextualização, transparadisação e transluciferação*. Notadamente, na esteira de Campos:

Essa cadeia de neologismos exprime, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original) - ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora (CAMPOS, 2015, p. 79).

Colocando em debate esses estatutos tradicionais de tradução, Campos liga a atividade tradutória à construção da tradição literária. Essa relação de morfologia cultural se resolve por meio do pensamento preconizado pelo crítico americano Ezra Pound de “corte paidêumico” (ou “traduzir = trovar”), que colocaria a tradução no âmbito da reinvenção do objeto cultural em outro momento histórico por meio do levantamento de uma “tradição viva” (CAMPOS, 2015, p. 79). A essa se soma a noção de “corte sincrônico”, que se diferencia do primeiro por buscar valor não no canônico e eterno, mas no funcional e relativo à tradição literária. Sobre essas duas noções relacionais de tradução e tradição literária, emerge a dimensão da recepção literária, que as tensiona por meio da apropriação do passado pelo presente, num mecanismo também tradutório. Importa mencionar que as relações entre passado e presente não se referem, necessariamente, ao liame de quem adere a uma determinada corrente artística, mas ao artista que não se acomoda a um mero ideário; antes, revela-se atento ao “[...] óbvio fato de que [...] o material da arte jamais é inteiramente o mesmo” (ELIOT, 1989, p. 41).

Campos parte, em “Da tradução como criação e como crítica” (1962), da questão dos limites ou da impossibilidade de se traduzir poesias. Nesse sentido, o estudioso introduz a noção da tradução de poesias como um processo de *recriação* e, para isso, apoia-se no conceito de *isomorfismo*, que considera original e tradução partes de um mesmo sistema, a par de suas diferenças enquanto objetos linguísticos. Nesse processo, a “iconicidade” passa para o centro do processo de tradução, compreendendo-se nesta, “[...] as propriedades do significante, abrangendo este [...] tanto as formas fono-prosódicas e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo” (CAMPOS, 2015, p. 85). Como aponta Campos, as conclusões remontam a leituras de Roman Jakobson e Walter Benjamin.

A contribuição de Jakobson está “[...] em considerar o significado (*meaning*) como um fato semiótico (*semiotic fact*) e, na esteira de Peirce, em definir o significado de um

signo linguístico como sua tradução (*translation*) em outro ou outros signos alternativos” (CAMPOS, 2015, p. 87). O procedimento pode ser percebido em verbetes de dicionário, e remete às funções cognitivas e referenciais da linguagem. Já no caso da forma poética, o elemento distintivo da tradução estaria na semantização, reafirmando a intraduzibilidade literal do objeto poético, cabendo-lhe, assim, o processo de *transcrição*.

Dessa constatação sobre a especificidade da tradução poética emerge a consideração de Benjamin, pela qual uma má tradução seria marcada “1. a inessenciabilidade (que decorre da preocupação com o conteúdo); 2. a inexatidão (que decorre da inapreensão do que é essencial, daquilo que está além do conteúdo comunicável” (CAMPOS, 2015, p. 97). Desse modo, o conteúdo vê-se como objeto comunicável imanente do original e o processo de transcrição recai no trabalho sobre as *formas significantes*.

Com isso, a atividade de tradutor ocuparia campo na reconfiguração dos deslocamentos, no espaço da divergência, dando origem a outro de convergência mútua entre original e tradução, de modo que “o tradutor traduz não o poema (seu “conteúdo” aparente), mas o *modus operandi* da “função poética” no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo” (CAMPOS, 2015, p. 102). Afasta-se, aqui, o conceito de fidelidade tradicional, ligado à função referencial da língua, e abre-se a noção de fidelidade como liberdade frente à linguagem.

Nesse sentido é que se coloca a negação de Campos (2015, p. 85) à ideia de que “[...] quanto mais difícil ou mais elaborado o texto poético, mais se acentuaria aquele traço principal da impossibilidade da tradução”, uma vez que a pureza ou a amplitude dos espaços de convergência entre as línguas tensiona negativamente a relação de liberdade no processo de *transcrição*.

### **Do drama ao roteiro: um percurso artístico**

O texto dramático e o roteiro de cinema, enquanto objetos estéticos, ocupam um espaço intersticial entre as linguagens artísticas, estando, respectivamente, entre o literário e a representação teatral, e entre o literário e a produção cinematográfica.

Na obra dramática “[...] o texto e a representação estão ligados por relações complexas que a dramaturgia tenta deslindar. A partir do interior do texto, esta procura considerar as possibilidades da passagem ao palco e, a partir do palco, estudar as modalidades de passagem ao público” (RYNGAERT, 1995, p. 04). O texto dramático, em

si, é uma obra completa, cuja apreciação pode começar e finalizar por sua leitura. Ocorre, todavia, que este também pressupõe outra obra, representada no palco, na qual outros códigos linguísticos se colocam num processo de corporização da ação dramática.

Guardadas as questões técnicas mais específicas do teatro e do cinema, podemos perceber que o roteiro cinematográfico ocupa, no cinema, posição análoga ao que o texto dramático ocupa no teatro. Não obstante, ao roteiro ainda não é prontamente permitido certo estatuto literário, compreendendo seu hibridismo, assim como ocorreu com o texto dramático desde a Idade Média. Atualmente, como pondera Marisa Lajolo (2001, p. 13), Shakespeare, um autor de drama popular, é absolutamente aclamado pelo cânone literário, confirmando que “[...] ser ou não ser literatura é assunto que se altera ao longo do tempo”. Da mesma forma, como afirma Follain (2010, p. 28), o mercado editorial tem começado a modificar esse *status* por meio da “[...] publicação de roteiros, fazendo lembrar as iniciativas dos editores que, no início da modernidade, acabaram por alterar as relações entre teatro e literatura”. Com isso, o roteiro começa a ser encarado cada vez menos como mero material transitório, fadado ao lixo ao fim de uma produção audiovisual, para ocupar o espaço de um objeto artístico também de leitura e, assim, uma obra em si.

Com efeito, parece-nos possível estender ao roteiro de cinema, no plano crítico-analítico, a ideia de Massaud Moisés (2007, p. 203) sobre o texto dramático, na qual “[...] a análise convergirá primordialmente para aspectos literários da peça, ou seja, encarará a peça enquanto texto”. Por outro lado, importa destacar que “[...] o teatro define-se como a arte de representação [...], arte do espetáculo” e, portanto, “[...] é por excelência arte visual, destinada a ser presenciada”. Nesse segmento, no âmbito das artes do espetáculo, “[...] extravasaria de toda reflexão em torno da estética literária” (MOISÉS, 2007, p. 260). Dessa forma, considerando que o teatro é a arte da veiculação do conflito (duas vontades em oposição) das experiências das personagens, a linguagem pode-se (e deve-se) pensá-lo como um texto literário. Isso não implica, obviamente, em fugir das noções de teatralidade e do que é cinematográfico, uma vez que os dois textos trazem elementos referenciais às linguagens.

Além disso, podemos encarar o texto dramático e o roteiro de cinema como obras constituídas majoritariamente por três categorias comuns: diálogo, ação e descrição. Categorias estas que poderiam aproximar o roteiro, também, das formas em prosa. No entanto, diferente das formas em prosa, “[...] cinema e teatro convergem na *duração* e no

caráter da *representação*”<sup>4</sup> (NORIEGA, 2000, p. 60). Assim, o roteiro e texto dramáticos carregam essa proximidade que, como demonstra o crítico, tornaria possível filmar qualquer texto dramático integralmente.

A despeito de todos esses elementos de aproximação, Noriega retoma a afirmação que fez André Bazin, em “Por um cinema impuro” (1991, p. 83), que afirma que historicamente o teatro, para o cinema, seria um “falso amigo”, pois “[...] suas ilusórias semelhanças com o cinema levavam este para um beco sem saída, o atraíam ladeira abaixo para todo tipo de facilidade”. Contrapõe-se a isso a adaptação da literatura em prosa, uma vez que, para Bazin (1991, p. 83), esta ao menos “[...] requeria certa margem de criação para passar da escritura à imagem”.

Essas afirmações dialogam diretamente com o proposto por Campos, no que versa sobre o processo de transcrição, concernente a maior possibilidade de tradução de um texto complexo ou divergente, uma vez que “[...] quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2007, p. 85). Como expõe Noriega (2000), a semelhança dos elementos de diálogo, ação e descrição se dá entre as categorias narrativas, mas apresentam qualidades diferentes. Destaca-se, com isso, que a representação, no cinema, em sua forma clássica e predominante, prima pelo realismo, ou melhor, a busca pela construção do que Ismail Xavier (2005) chama de estética da *transparência*, ou seja, um maior grau de ilusionismo do real. Já o teatro, em sua forma mais tradicional, tem uma carga muito maior, recorrendo, frequentemente, ao efusivo e ao excesso, que remonta ao próprio pacto presentificado “palco-público”. De acordo com Linda Seger (2007, p. 56), “[...] não há necessidade de realismo, como no cinema. Na verdade, a presença de realismo pode interromper a ação e destruir a magia do teatro”. Obviamente, estamos falando de predominâncias, uma vez que a escolha por uma abordagem realista ou não no cinema ou teatro seria, acima de tudo, uma escolha estética.

Por não deter a possibilidade de tratar histórias panoramicamente como nos romances ou cinema, o teatro tem um caráter temático muito maior, formando uma distinção fundamental na relação entre personagem e diálogo, usado mais ostensivamente para aprofundar informações ou tema por meio da ação dramática. Mais que isso:

---

<sup>4</sup> Tradução nossa.

O teatro tende a ser mais temático do que o cinema, além de não precisar de uma forte linha de ação dramática. Muitos dramaturgos começam por uma determinada filosofia, e criam personagens capazes de encarnar o tema que desejam explorar. Outros criam personagens com um conflito específico, e ao explorar suas lutas, sonhos, temores e desejos, voltam seu olhar para a condição humana (SEGER, 2007, p. 54).

No processo de adaptação dessas linguagens, marcadas pela convergência e divergência, segundo Mitry (1978, p. 407), “[...] tudo consiste em saber se os significados devidos às formas literárias são transferíveis para o cinema, se é possível tomá-los em sua essência e recriá-los através de certas formas visuais”<sup>5</sup> (Apud NORIEGA, 2000, p. 62). Nesse sentido, para Mitry, a adaptação seria um processo de criação por excelência e, como para Campos (2007), o debate e questões recairão sobre o elemento formal. Reafirma-se, também, o papel exercido pelo histórico na adaptação, uma vez que, para Linda Hutcheon (2011, p. 54) “[...] uma mudança na contextualização temporal pode revelar muito sobre o momento em que a obra é criada e recebida [...]”, pois abordar (criticamente e tecnicamente) adaptações significa, antes de tudo, “[...] pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’ [...] assombradas a todo instante pelos textos adaptados” (HUTCHEON, 2011, p.27). Como isso, reafirma-se o proposto por Campos (2007) no tocante aos conceitos de corte paidêmico e corte sincrônico, justificando um olhar que se coloca sobre os elementos da tradição artística bem como dos valores inerentes ao momento de recepção e da cultura.

### **Entre o proscênio e a ribalta: uma análise**

Para Noriega (2000), por sua já supracitada aparente similaridade, haveria basicamente duas formas de adaptação do texto dramático para roteiro de cinema. A adaptação integral na qual “[...] o conjunto do texto teatral foi refletido no filme” e marcaria-se pelo desejo de “de capturar em celulóide as qualidades dramáticas da obra expressas pelo autor”<sup>6</sup> (NORIEGA, 2000, p. 73); e a livre adaptação, na qual “[...] os elementos essenciais do texto teatral são tomados como ponto de partida para desenvolver um roteiro de filme que terá um alto grau de autonomia em relação à sua origem teatral”<sup>7</sup> (NORIEGA, 2000, p. 75). Avalia-se, então, que na adaptação da obra dramática *Rasga*

---

<sup>5</sup> Tradução nossa.

<sup>6</sup> Tradução nossa.

<sup>7</sup> Tradução nossa.

*Coração* para o roteiro de cinema, Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo e Vicente Moreno optaram quase plenamente pela primeira possibilidade. Com isso, não dizemos que o texto foi transportado idêntico à peça de Vianinha, mas que poucas inserções ou supressões são realizadas na estrutura geral da peça.

Grosso modo, todos os elementos macroestruturais da narrativa de Oduvaldo Vianna Filho, como o encadeamento geral de cenas, as personagens e sua relevância no plano diegético, e também a maioria absoluta de seus diálogos, foram transpostos para o roteiro fílmico. Há um importante esforço de transcrição nessa passagem, entretanto ele se dá nos detalhes, buscando uma atualização da ambientação, da exploração das possibilidades imagéticas da obra, bem como em “desdramatizar o texto dramático através da busca do realismo”<sup>8</sup> (NORIEGA, 2000, p. 73). Cumpre destacar que, para Hutcheon (2011, p. 30), “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária”.

Ocorre que, aqui, a escolha não implica num resultado desastroso, nem mesmo lhe confere tons de teatro filmado, podendo ser alocado no seletor *hall* em que Bazin (1991) colocou as boas exceções desse modelo quase integral de adaptação. Um dos motivos centrais para esse êxito, pelo que percebemos, é a permanência dos temas trabalhados por Oduvaldo Vianna Filho em seu projeto estético, uma vez que:

Embora existam interpretações que sistematicamente trabalhem a idéia de que Vianinha seja uma página virada na história do teatro brasileiro, que se tornaram consenso para determinados grupos, elas são profundamente limitadoras, pois se é verdade que Vianinha é um homem de seu tempo, é também falso restringir seu trabalho e sua reflexão a um único momento histórico, na medida em que a abrangência temática de seus escritos continua pulsando em nossa sociedade. Ao lado dos escritos mencionados, não se pode e nem se deve esquecer a grande contribuição dramática, estética e política presente em seu derradeiro trabalho: *Rasga Coração*. Nele, nunca é demais lembrar, o dramaturgo enfrentou temas, até hoje difíceis, para o mundo contemporâneo, como a luta de classes (PATRIOTA, 2004, p. 16).

Mais do que a luta de classes, a peça de Vianinha trata, especialmente, do tema tempo. O dramaturgo aborda, artisticamente, a passagem do tempo vivenciada pelo protagonista Custódio Manhães Jr. (o Manguari Pistolão) com as marcas dessa passagem e a atual (e antiquíssima) questão do conflito entre gerações em suas percepções sobre o seu próprio tempo. Não é forçoso ponderar que, por exemplo, quanto à categoria indissociável

---

<sup>8</sup> Tradução nossa.



de tempo-espaco, o primeiro é o elemento formal mais expressamente explorado nas duas obras.

Com esse material em mãos, os roteiristas puderam transpor essa narrativa sem incorrer no erro contextual de outras adaptações integrais “[...] onde a força dramática da obra se dilui em favor do contexto histórico-geográfico”<sup>9</sup> (NORIEGA, 2000, p. 74). Isso não representa fidelidade ao original, mas a apreensão do que é essencial como demonstrado por Campos (2000) no pensamento de Walter Benjamin. Procedeu-se, então, o processo de transcrição sobre o que era inessencial para a tradução: tudo o que era datado ou puramente teatral.

O texto dramático se passa em dois tempos narrativos (passado e presente). No passado, se ambienta no período que envolve a Revolução de 30, período histórico em que ocorre a deposição do presidente Washington Luís, marcando o fim da República Velha, e Getúlio Vargas assume o poder no país, momento de grande entusiasmo da esquerda nacional, como demonstra a fala de Camargo Velho (líder do movimento social ao qual Manguary participa), na primeira cena da peça:

CAMARGO VELHO - Washington Luís está deposto! Ei, povo ré! Vencemos! Washington Luís arriou a trouxa! Vencemos povo ré! O Brasil é nosso! O Barbado é nove no baralho velho! Vencemos povo ré! Oito horas de trabalho! Férias! Repouso semanal! Siderurgia! Sindicatos! Ei povo ré! Povo ré! (VIANNA FILHO, 2007, p. 21).

Já no plano do presente, ambienta-se no meio da Ditadura Militar brasileira, mais precisamente em 1972: “MANGUARI - (À *Nena*) Que dia é hoje? 30 de abril de 1972. (*Escreve, agora lê*) Dobradinha, gelatina. Guardanapo, Mococa, Baygon: 25, 90; gergelim, papel higiênico, dente-de-leão, conserto de panela: 23,40 o que é isso: dente-de-leão, gergelim?” (VIANNA FILHO, 2007, p. 16).

Um período de efusividade e ânimo contrapõem-se a outro, de desencanto político e chamado à luta. De mesmo modo, no roteiro adaptado, essas emoções aparecem. A ambientação passa para o período final da Ditadura Militar, marcado pela luta pela Anistia e pelo processo de redemocratização do Brasil. Já o presente, é contemporâneo, como observamos na recomendação inicial para leitura do roteiro: “A história se passa em duas épocas, 2013 e 1979. As cenas de 1979 estão marcadas em azul. As cenas marcadas em vermelho misturam as duas épocas” (AZEVEDO; FURTADO; MORENO, 2017, p. 02).

---

<sup>9</sup> Tradução nossa.

Desses últimos dois trechos, depreende-se uma questão acerca da transcrição de drama em roteiro, e esta diz respeito às especificidades da linguagem. Como já mencionado, o teatro lança mão do diálogo para apresentar determinadas informações. Um exemplo observado é quanto à data em que o enredo se ambienta, a qual é dramatizada na fala em que Manguari, quase retoricamente, pergunta à Nena qual era aquele dia. No roteiro de cinema esse processo é encurtado, sendo colocado numa descrição e a partir daí já se pressupõe, imagetivamente, a ambientação, ou mesmo em um comentário auxiliar antes mesmo da apresentação da primeira cena. Definidas as bases temporais (do presente e do passado) em nível diegético, passa-se, então, ao trabalho estético de (re)criação desses saltos.

A peça de Vianinha se estrutura por meio de analepses, ou seja, saltos temporais do presente para o passado. Estas, ora tomam uma fisionomia épica (não no sentido bechtiano, mas sim de um narrador que seleciona o que deve ser mostrado), ora assumem o tom de uma presentificação lírica do tempo-psicológico, advinda das memórias de Manguari Pistolão; compreendido, aqui, como um tempo subjetivo que “[...] se desenvolveria em círculos ou em espirais, infenso a qualquer ordem, exceto a emprestada pelos próprios fluxos emocionais que lhe estão por natureza vinculados” (MOISÉS, 2007, p. 102). Cumpre destacar que Manguari Pistolão (protagonista do drama/filme) e seu filho Luca ora se aproximam, ora se distanciam da figura do herói clássico, pois,

[...] a questão em torno do herói tem longa e produtiva história na dramaturgia, ganhando matizes específicos no Brasil, país cujas condições sociais o tornam pouco propício à ideia de invencibilidade constitutiva para o herói. A natureza ideológica de sua figuração estética – assentada quase sempre no sucesso inequívoco – é aqui sustentada ainda mais tropegamente, porque facilmente desmascarada pela sua impossibilidade concreta. Entretanto, por um processo semântico de deslizamento e de amplificação, o herói pode se alçar à metáfora da luta e do enfrentamento, assumindo papel relevante para um país carente de modelos afirmativos (FLORY; PERUCHI, 2022, p. 154).

Retornando ao aspecto estrutural do roteiro, o compreendemos, em tese, como uma sólida distinção em cores, sendo o azul, responsável por esse passado diretamente mostrado, e, o vermelho, para apresentar esses momentos líricos em que as memórias se presentificam, o texto dramático faz uso de uma “luz do passado” e uma “luz do presente”, uma referência, talvez, ao clássico *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues em que se abordavam três planos simultâneos de ação dramática (realidade, memória e alucinação);

materializados pelo efeito de sentido de luzes sobre o palco, sob direção, no plano mimético, do polonês Ziembinski.

Entretanto, na peça *Rasga Coração*, de Vianinha, essas luzes são, por vezes, sinalizadas na entrada das personagens, havendo um grau de presentificação maior quem cada uma das incursões ao passado. Perceba-se, por exemplo, um trecho da já abordada primeira cena:

LORDE BUNDINHA - Luís Campofiorito, conhecido como Lorde Bundinha devido ao aplomb do V-8, tanto no passo do urubu malandro, corno do siri candeia, jocotó, siri boceta. Acompanhem a sobranceira elegância búndea no corta-jaca. (*Conta o Corta-jaca de Chiquinha Gonzaga, paródia, dança*) Ai, ai, como é bom gozar, ai corta a jaca assim assim assim.

MANGUARI - (*À Nena*) Que dia é hoje? 30 de abril de 1972. (Escreve, agora lê) Dobradinha, gelatina. Guardanapo, Mococa, Baygon: 25, 90; gergelim, papel higiênico, dente-de-leão, conserto de panela: 23,40 o que é isso: dente-de-leão, gergelim? (VIANNA FILHO, 2007, p. 16)

Já no roteiro, temos a mesma sequência, da seguinte forma:

#### 4. INT. PASSADO. BAR DE COPACABANA / NOITE

Boêmios, cocotas e perdidos ocupam as poucas mesas de um boteco de Copacabana. O burburinho das conversas compete com o tilintar dos copos e garrafas.

Entra Bundinha, vestindo uma calça estampada, um casaco sem camisa, chapéu, echarpe, óculos, cheio de anéis e um colar. As pessoas seguem conversando, sem notar sua presença, Manguari olha para a porta.

Bundinha aproxima-se de um velho piano, abre a tampa e toca um acorde vigoroso. O bar silencia.

#### BUNDINHA

Luís Campofiorito, conhecido como Lorde Bundinha devido ao aplomb do V-8, (mostra a bunda) bordejando na maciota pela noite do Rio de Janeiro. (ergue um brinde) Paz, amor e picirico. (bebe, canta, toca) “Ganhei uma americana que me serve chá! E café na cama”.

MANGUARI JOVEM (cabelo comprido, estilo hippie) admira Bundinha com um sorriso no rosto.

#### 5. INT. PRESENTE. APARTAMENTO MANGUARI - SALA / NOITE

Nena está na mesa, fazendo contas. Manguari na janela.

#### NENA

Gergelim, semente de chia, goji berry... 25,90.

Manguari vai até Nena.

#### MANGUARI

(virando-se) raio  
O que é isso: semente de chia, goji berry? (AZEVEDO, FURTADO,  
MORENO, 2017, p. 02)

Não só se faz notar a distinção da carga de diálogo, no texto dramático, e a carga imagética, no cinema, mas também podemos perceber que os roteiristas, no seu processo de transcrição, deram ao mesmo encadeamento de cenas um tom menos espectral. Enquanto na peça, presente e passado parecem sempre muito imbricados; no roteiro, a construção da montagem traz uma dinâmica de passagem mais clara. Cumpre-nos também apontar que essas distinções não ficam somente no campo das possibilidades técnicas do palco e tela, mas apresenta uma opção dos roteiristas para imprimir um maior grau de realismo à narrativa, que terá mais presentes essas entradas fantasmagóricas do passado com o desenvolver da trama, com a acentuação do conflito dramático pela protagonista.

No processo de atualização do roteiro, outras questões são colocadas no universo do conflito dramático. Nas duas obras o conflito se dá nos três níveis: interior, social e pessoal. O conflito interior de Manguari segue o mesmo. No plano social, Manguari luta inicialmente contra o que a esquerda considerava a traição de Getúlio, enquanto seu filho luta pelo direito de ter o cabelo grande na escola. No roteiro, os temas da anistia e redemocratização entram na pauta de Manguari, e as questões de gênero são o que colocam Luca em conflito com a escola (em linhas gerais, o direito a usar saias). Essas questões, inscritas no social, parecem colocar os roteiristas como atualizadores do texto de Oduvaldo Vianna Filho em sentido amplo, já que um dos objetivos do autor parece ser demonstrar, num pano de fundo, as transformações ocorridas nas pautas populares e de esquerda. Temos a geração revolucionária de 30, os guerrilheiros do período da Ditadura, os sindicalistas da década de 1970 (sindicalistas razoavelmente hippies, aqui, mas pautados pelas noções materialistas clássicas), na perspectiva de Manguari. Luca, por sua vez, representa duas fases aparentemente mais espiritualizadas, bem como mais pautadas no direito individual, passando pelo movimento de contracultura e pelos movimentos identitários.

### **Considerações finais**

Ao que nos parece nessa visada crítica, a questão da construção de um grau mais elevado de realismo foi buscada prontamente pelos roteiristas. Não nos parece que seja

meramente por uma questão técnica, mas por querer trabalhar com a estética clássica do cinema. Cabe ponderar se o desejo dos roteiristas não está exatamente no mesmo rumo de Vianinha: produzir um filme que fosse o que se chama estritamente de cinema político. Nesse sentido, a escolha por um grau maior de realismo não entraria propriamente como uma imposição da tela, mas como uma possibilidade de atingir maior público. No plano do que já foi apresentado, caberá uma análise mais minuciosa sobre as duas obras, buscando avançar os temas propostos. Já no ponto de vista mais estrito da transcrição, duas outras questões nem mesmo abordadas, mas que podem ser desenvolvidas: as músicas e as gírias.

## Referências

AZEVEDO, Ana Luiza; FURTADO, Jorge; MORENO, Vicente. *Rasga coração*. Roteiro de cinema. 2017.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: \_\_\_\_\_. *O cinema: ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 82-104.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs.). *Haroldo de Campos: transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 77-104.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FLORY, Alexandre Villibor; PERUCHI, Camila Hespagnol. O avesso do claustro, o avesso do drama: uma abordagem épica para uma forma-homenagem. In: FLORY, Alexandre Villibor Flory; MATSUNAGA, Priscila Matsunaga (Orgs.). *Teatro e política. GT da Anpoll dramaturgia e teatro*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 151-184.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2007.

NORIEGA, José Luis Sánchez. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós, 2000.

PATRIOTA, Rosangela. *História – Teatro – Política: Vianinha, 30 anos depois*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 1, ano I, n. 1, f. 1-18, Out./ Nov./ Dez. 2004. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. Acesso em: 21 Jun. de 2022.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SEGER, Linda. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. Trad. Andre Neto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga Coração*. Coleção Vianninha digital, volume 19, 2007. <http://xa.yimg.com/kq/groups/19145882/1811286844/name/9%2520Rasga%2520cora%25C3%25A7%2520v.leitura.pdf>. Acesso em: 07 de junho de 2022.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

*O conteúdo deste texto é de responsabilidade de seus autores.*