



O discurso de Domingos Oliveira e suas transcodificações: autor como constante, meios como variáveis¹

Alessandra Nacarato MORETTI²
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

Este artigo tem por objetivo expor as linhas gerais da minha dissertação acadêmica, com vistas à exposição, ao debate e às contribuições da comunidade científica. A pesquisa que desenvolvo vale-se de um recorte na obra do diretor Domingos Oliveira, para investigar seu processo criativo sob a perspectiva contemporânea de duas vertentes da Comunicação: os estudos da *adaptação* e os conceitos ligados à *identidade autoral*. Como base teórica suplementar, recorrerei também às teorias do cinema.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação; autor; Domingos Oliveira; intermedialidade; linguagem.

DOMINGOS OLIVEIRA, ADAPTAÇÃO E AUTORIA

De que maneira o discurso de Domingos Oliveira e as narrativas que dele se originam assumem formas distintas ante a transposição para cada nova mídia? Em vista deste trânsito midiático, que recursos estéticos e narrativos corroboram ou mesmo subvertem a linguagem dos meios utilizados?

A fluidez dramaturgica entre teatro, cinema e televisão é um traço visível e influente na produção artística deste versátil criador. Os temas afetivos e autorreferentes que forjam seu universo ficcional, sustentam-se através das obras e das várias plataformas em que o artista atua, rompendo as fronteiras cada vez mais tênues entre os meios de comunicação e reiterando o cunho de autoria a ele atribuído.

A pesquisa que ora empreendo e cuja estrutura geral delineio no decurso deste artigo, tem por objetivo central explorar os processos adaptativos aos quais Oliveira submete suas criações, na transcodificação operada de um meio a outro. Em paralelo, o estudo se propõe a uma investigação acadêmica dos fatores constituintes do seu perfil autoral.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual, do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 26 a 28 de maio de 2011.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens (PPG-COM), da Universidade Tuiuti do Paraná; e-mail: mestrado@alemoretti.com.br



RECORRÊNCIA E AUTOFICÇÃO - Autor como constante

Desde sua aclamada estreia no cinema em 1966, com o filme *Todas as mulheres do mundo*, até os dias atuais, o diretor, roteirista e produtor Domingos Oliveira é reconhecido pela crítica e pelo público como “legítimo autor”. Mas para além do mero senso comum, o que se entende hoje por autor? Interessa-me lançar um olhar criterioso sobre a evolução deste conceito, trazendo-o das discussões exclusivamente literárias para as especificidades do meio cinematográfico, já que a mudança no modo de representação – do texto à *performance* – altera sobremaneira o envolvimento do sujeito autoral com o processo criativo e o produto artístico resultante.

Na tessitura desta malha investigativa, parto dos questionamentos levantados por Jean-Claude Bernardet (1994), exploro as contribuições da autora Linda Hutcheon (2006) sobre a problemática da subjetividade e, por fim, alio-me à ideia de autoficção reformulada por Diana Klinger (2007), infensa aos rígidos binarismos entre autor e personagem, fato e ficção:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o *mito do escritor*, nos permite chegar próximos da definição que interessa para nossa argumentação. Qual a relação do mito com a autoficção? O mito, diz Barthes, “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão. O mito é um valor, não tem a verdade como sanção”. (BARTHES, 2003, *ap.* KLINGER, 2007, p. 51, grifo meu).

Uma entre as características que contribuem para a percepção de Domingos Oliveira como autor, defendo, é a recorrência temática que no caso deste diretor orbita os afetos humanos: a exaltação do amor, da paixão e do sexo, os laços de família, a amizade e a traição. Em maior ou menor grau, estes assuntos perpassam o conjunto de sua vasta obra e, somados ao um estilo invulgar, conduzem o trabalho à predominância de um gênero que defino como “comédia romântica moderna”, com contornos autoficcionais. Moderna, pois sob muitos aspectos, Oliveira rompe com as convenções do teatro e do cinema clássicos; autoficcional, conforme conceituação da pesquisadora Diana Klinger, pelo fato do autor construir um “personagem de si mesmo”. A autoficção, portanto, tensiona a ideia de “verdade autoral” – no pacto com o público, elementos autobiográficos e ficcionais presumem-se indiscerníveis. Não por acaso,



Domingos Oliveira cita Fellini para definir seu próprio trabalho: “a mentira é a alma do negócio³”.

O acesso a um universo temático recorrente é outra marca que confere pontos de contato entre as criações que integram o conjunto da obra de Oliveira. A reincidência revela-se de dois modos: o uso de temas já abordados pelo diretor em trabalhos anteriores, ou a “reciclagem” de narrativas ficcionais plenamente estruturadas (histórias), como a adaptação de textos teatrais de sua autoria para o cinema, processo de maior interesse para a minha dissertação.

TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA - Meios como variáveis

Seja qual for o caso: a mera repetição de temas (alusão), ou de enredos integrais (adaptação) – o foco da pesquisa que conduzo recairá sobre as similaridades e modulações que ocorrem na migração do conteúdo de um meio a outro; procuro também por evidências que circunscrevam os produtos criativos a um mesmo perímetro autoral, quer estejam elas no texto de teatro, no filme cinematográfico, ou no programa televisivo.

É importante notar que as diferentes mídias, de onde e para as quais as histórias são transcodificadas no processo de adaptação, não são meras entidades formais (texto, peça, ou filme); o termo *adaptação* também representa os modos de envolvimento da audiência. Ou seja, além do produto material a que se refere, este conceito diz respeito a um *processo* (HUTCHEON, 2006, p. XIV). É ao longo do processo em questão, que a investigação se presta a demarcar e comparar artifícios narrativos e formais usados por Domingos Oliveira, no desafio das restrições e na exploração da potencialidade das mídias que dão forma ao seu discurso. Isto posto, o objetivo central do estudo é observar de que modo a linguagem de cada plataforma pode conferir novas camadas de sentido, novas dimensões comunicacionais ao conteúdo discursivo, além da provável ocorrência de um diálogo intermediário, seja este intencional ou não. Os pesquisadores Freda Chapple e Chiel Kattenbelt (2006) afirmam que “[...] intermedialidade está associada historicamente à capacidade de intercâmbio dos meios expressivos e convenções estéticas, entre diferentes mídias e formas artísticas⁴”. A asserção sugere

³ Depoimento de Domingos Oliveira, disponível no segmento *Separações, A Peça*, dos extras do DVD do filme *Separações* (2002) - Casa de Cinema de Porto Alegre, 2008.

⁴ Livre tradução minha, do original em Inglês: “intermediality is associated historically with the exchangeability of expressive means and aesthetic conventions between different art and media forms”.



que a intermedialidade, ou diálogo intermediático, dá-se quando o conjunto de características de um determinado meio recebe influências sígnicas extrínsecas aos seus códigos “convencionais”⁵, cedendo espaço ao hibridismo das linguagens.

Neste segmento da pesquisa voltado aos estudos da adaptação, alguns dos autores que subsidiam minha análise são o pesquisador Robert Stam (2008), o editor responsável pela compilação de artigos James Naremore (2000) e novamente Linda Hutcheon, que assevera:

*[Adaptation] is not a copy in any mode of representation, mechanical or otherwise. It is repetition but without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty. As adaptation, it involves both memory and change, persistence and variation.*⁶ (HUTCHEON, 2006, p. 173, grifo da autora).

CORPUS

Para dar corpo à inquirição efetiva da pesquisa (em que pese o eventual aporte de outras obras de Oliveira, que venham somar ao trabalho), elegi o texto da peça *Separações*, levada aos palcos no ano 2000, a adaptação cinematográfica homônima, lançada em 2002, e um programa televisivo de variedades extraído da série *Swing* (2009), cujo conteúdo, de orientação jornalística, destila ambas as experiências anteriores: a teatral e a fílmica. Dos três produtos que compõem o *corpus*, meu interesse primordial convergirá para o filme, análise a ser subvencionada por teóricos do cinema como Noel Burch (2008), David Bordwell (1985) e Ismail Xavier (2008).

O enredo de *Separações* (peça e filme), trata dos encontros e desencontros amorosos da vida a dois, ao elaborar um ensaio sobre as tensões entre amor e fidelidade, dedicação e renúncia, mas principalmente, ao expor a agonia do casamento no estágio crítico da sua falência, tendo como linha condutora a separação de Cabral (Domingos Oliveira), e Glorinha, interpretada por sua esposa Priscilla Rozenbaum. Casada com o diretor desde 1982 (OLIVEIRA, 2010, p. *folder timeline*), Priscilla tem sido sua parceira constante na vida e na arte, tendo colaborado para o texto teatral de *Separações* (FARIA; 2004). Para pontuar os estágios da “morte da relação”, tanto na

⁵ Destaquei a palavra *convencionais* intencionalmente, pois mesmo as características tomadas por *convenções* costumam ser fontes permanentes de questionamentos e debates candentes, opondo grupos de orientação purista e progressista, no tocante ao estudo das linguagens dos meios.

⁶ Livre tradução minha: “Adaptação não é uma cópia em qualquer modo de representação, seja este mecânico ou não. É repetição sem ser réplica, proporcionando de igual maneira o conforto do ritual e do reconhecimento, com o prazer da surpresa e da novidade. Na condição de adaptação, ela envolve ambos, memória e mudança, persistência e variação.”



peça, quanto na adaptação fílmica, Oliveira acorre ao modelo Kübler-Ross, proposto pela médica suíça Elisabeth Kübler-Ross (1969). Tal modelo afirma haver cinco estágios emocionais de enfrentamento ante a eventualidade de uma perda impactante, luto ou tragédia. Conforme a concepção original de Kübler-Ross os estágios seriam, respectivamente: a negação ou isolamento, fase em que o sujeito furta-se a aceitar o destino que se lhe impõe; a cólera (revolta); a negociação, tentativa de reverter a inevitabilidade do processo; a depressão e, por fim, a aceitação. Pela ótica de Oliveira a ordem será discretamente alterada para servir ao enredo: negação, negociação, revolta, aceitação e agonia, ou “estado de graça”. Apesar da pequena mudança, a ideia global apontada por Kübler-Ross sustenta-se como interessante balizador da penosa travessia da separação, pelo modo como pontua a história, seja no teatro ou no cinema. Para enfim contemplar um produto televisivo da produção recente de Domingos Oliveira, optei por incluir no *corpus* um episódio (a definir) do programa *Swing*, produzido para o Canal Brasil e que tem por tema a justa sondagem do trato cotidiano das questões afetivas, agora porém, de casais da “vida real”. Tal programa foge à categoria da adaptação (aplicável ao filme *Separações*, em relação à peça que o antecede), por ser um *spin off* – derivação correlata em termos discursivos e que se concatena com outros produtos do universo temático do autor, mas subverte a estrutura narrativa vista em seus predecessores ficcionais. Em *Swing*, a “dança dos afetos”, antes protagonizada por personagens eminentemente fictícios, mesmo que sob a chancela da autoficção, agora é escrutinada à moda documental, sem prescindir da leveza do jornalismo de variedades: sob a condução de Domingos Oliveira e Priscilla Rozenbaum, casais convidados (em geral pessoas do meio artístico), dão depoimentos sobre sua intimidade e convivência, em tom confessional.

METODOLOGIA

Esta pesquisa de ordem qualitativa bifurca-se em dois caminhos metodológicos distintos, porém complementares: a primeira intenção é estabelecer uma análise indutiva no campo da autoria, visando erigir uma defesa coerente sobre as novas concepções em torno da construção da identidade autoral, aplicadas ao caso de Domingos Oliveira. Já no âmbito da adaptação, ramo basilar ao estudo, a análise será de natureza comparativa, podendo percorrer três vias exploratórias: 1) a avaliação dos produtos individualmente, com o intuito de constatar o que cada plataforma oferece em si; 2) a comparação em cadeia sucessiva, através da aferição dos elementos que



sofreram transformações na passagem de uma mídia a outra; 3) o levantamento de ocorrências intermediáticas, que aponte evidências de que uma determinada linguagem tenha sofrido a influência de outra (independentemente da intenção do autor). Vale ressaltar que as inflexões observáveis nem sempre seguirão uma progressão linear, podendo haver trocas, transformações e “contaminações” de linguagem em todos os estágios do processo:



Ainda no tangente à análise comparativa que leva em conta a relação entre produto e plataforma, enumero a seguir alguns dos elementos passíveis de averiguação:

- 1) *Interioridade* – recursos empregados para comunicar ao público a subjetividade (pensamentos, impressões, percepções) dos personagens, como por exemplo, a narração *em off*;
- 2) *Ponto de Vista* – identifica se a história é narrada em primeira ou terceira pessoa;
- 3) *Reflexividade* – envolve questões de opacidade e transparência, ou seja, informa se o meio desvela sua técnica aos olhos do público, fazendo-se evidente no processo de transmissão da mensagem;
- 4) *Ambiguidade* – avalia como cada meio exprime informações lacunares e não-verbais, tais como ausências, angústias, ironias e metáforas – exemplo: montagem paralela⁷;
- 5) *Tempo/ Espaço* – análise da maneira como estes elementos são expandidos, comprimidos, ou suprimidos, ante as peculiaridades de determinada linguagem – exemplo: elipses no cinema (supressão).

ESPECIFICIDADES

Ao avançar sobre as leituras relacionadas aos estudos da adaptação, duas inferências se impõem de imediato como especificidades da pesquisa em andamento: uma delas refere-se ao *texto de origem*. Em geral, os estudos da adaptação atêm-se ao

⁷ Montagem paralela ou intelectual é o recurso de linguagem primeiramente estudado pelo professor de cinema, teórico e cineasta russo Lev Kulechov (1899-1970), que observa que a justaposição e o relacionamento entre os vários planos expressa o que eles têm de essencial e produz o significado do conjunto, sendo a montagem um elemento chave na “compreensão semântica daquilo que se passa na tela”. (XAVIER, 2008, p. 46-47).



arco das grandes transformações implicadas na transposição de um texto literário (narrativa escrita/ modo contado), para algum tipo de representação que envolva *performance*, encenação (narrativa performática/ modo mostrado – cinema, teatro). No caso específico do meu estudo, é importante salientar que não parto propriamente de uma obra de literatura, mas do texto da peça teatral que, concebido com esta finalidade dirigida, prevê a encenação como meta inerente à sua própria essência. É nesta natureza diversa que reside a diferença entre a obra literária (autônoma por definição), e o texto da peça teatral, que me servirá de base. Não ignoro o prazer diletante que o texto de uma peça possa prover, se lido e apreciado por uma certa “qualidade literária”; mas por ser vocacionado à intermediação – sucinto enquanto literatura e fecundo em vista da *performance* que enseja –, projeta-se como uma espécie de ponte entre palavra impressa e encenação.

Ainda no domínio dos estudos da adaptação, a pesquisa dá margem a outra especificidade, ora referente à questão autoral: muito embora Domingos Oliveira seja experiente e reconhecido pela adaptação de textos teatrais de grandes autores (Homero, Dostoiévski, Molière), há algum tempo o diretor vem adotando como espécie de “fórmula profissional”, o hábito de transpor peças de sua própria autoria para o cinema e para a televisão. Novamente aqui, as diferenças de maior envergadura que poderiam advir da subjetividade de um novo autor/ adaptador, são minimizadas pelo fato do sujeito permanecer o mesmo, ao menos em tese. Conforme afirma Linda Hutcheon:

*The adapter is an interpreter before becoming a creator. But the creative transposition of an adapted work's story and its heterocosm is subject not only to genre and medium demands, but also to the temperament and talent of the adapter – and his or her individual intertexts through which are filtered the materials being adapted*⁸.
(HUTCHEON, 2006, p. 84).

Abro aqui um aparte para a possibilidade de que, pela simples passagem do tempo ou mesmo de uma linguagem à outra, Oliveira se reinvente ante a ação de inúmeros fatores, tais como novo momento pessoal ou profissional, novas perspectivas técnicas e criativas, novas motivações ou opiniões, o que por certo pode resultar em um sopro de frescor para a obra adaptada. Em depoimento⁹, o diretor chegou a indagar:

⁸ Livre tradução minha: “O adaptador é um intérprete, antes de se tornar um criador. Mas a transposição criativa de uma história adaptada e seu heterocosmo está sujeita não apenas às demandas de gênero e meio, mas também ao temperamento e talento do adaptador – e seu intertexto individual através do qual são filtrados os materiais adaptados.”

⁹ Depoimento de Domingos Oliveira, disponível no segmento *Entrevista com o diretor*, dos extras do DVD do filme *Separações* (2002) - Casa de Cinema de Porto Alegre, 2008.



“Qual é o meu melhor filme, *Separações* ou *Todas as mulheres do mundo*? Como 36 anos separam os dois, é quase como se não tivessem sido feitos pela mesma pessoa.”

Entretanto, em termos pragmáticos trata-se da mesma “assinatura”, fato que tenderia a favorecer maiores similaridades entre o produto original e o adaptado, do que em geral se esperaria da entrada de um sujeito totalmente novo ou mesmo extemporâneo no processo adaptativo.

ANÁLISE DE EXEMPLOS

1. Adaptação

1.1. Modo Narrativo Escrito (Excerto da peça *Separações*)

A cena que aqui segue, eleita para ilustrar o exercício da adaptação, revela uma das searas de análise abertas para a pesquisa. O texto teatral limita-se ao relato da ressaca física e moral sofrida pelo personagem Cabral (Domingos Oliveira) que, abatido pela carência decorrente de sua separação de Glorinha (Priscilla Rozenbaum), sucumbe à sedução da amiga Laura (Suzana Saldanha), dormindo com ela na noite que antecede esta passagem. Na intenção para o teatro, a julgar pela rubrica (FARIA, 2004, p. 286-287, destaque meu), a manhã seguinte seria encenada no escuro, narrada em *off* pela personagem Cíntia¹⁰ (filha de Cabral, interpretada por Maria Ribeiro).

(Luzes se apagam.)

NARRAÇÃO (CÍNTIA) — No dia seguinte Cabral acordou com o sol, numa ressaca alucinada. Saiu da casa de Laura pé ante pé e conseguiu alcançar o carro. Guiou como pôde até em casa, estranhando aquele mundo louco de ônibus e carros cruzando aleatoriamente, aquelas pessoas indo para o trabalho como se nada estivesse acontecendo, como se não estivessem percebendo que o mundo não existia sem a Glorinha.

Queria falar com ela, era tudo o que Cabral queria naquela manhã horrível! Dizer a ela, ternamente, que estava arrependido de tudo, de todas as dúvidas, pra ela voltar hoje mesmo e acabar com aquele pesadelo. Teve a certeza de que ia falar com tanto sentimento que Glorinha não ia poder recusar. Telefonou às oito, ela não tinha chegado.

Às nove, às dez, às onze. Ao meio-dia ela atendeu. Pela voz parecia muito alegre e bem-disposta. Mas não quis encontrar. Então Cabral disse que era muito sério. Glorinha, contrafeita, marcou na varanda do Real Astoria, às seis da tarde.

¹⁰ A mesma personagem chama-se Julia, no filme.



1.2. Modo Narrativo Performático (Cena do filme *Separações*)

Na adaptação para o cinema, a mesma cena¹¹ também é narrada em *off*, desta vez pela personagem Glorinha (objeto do sofrimento de Cabral) e recebe toda uma gama de informações audiovisuais, que conferem uma carga dramática inexistente no texto teatral: produzida de modo não naturalista, com recursos de imagem que aludem ao desconforto vivenciado pelo personagem, a sequência fílmica traz ainda uma trilha sonora operística, que atribui uma intensidade também ausente no texto da peça. As imagens¹² acrescem ao trecho encenado novas camadas de informações (diretas e metafóricas): a luz superexposta e as cores puxadas para um tom esverdeado evidenciam a sensibilidade visual decorrente da ressaca alcoólica de Cabral (fotograma 1); a imagem fora de foco, a câmera em *fast motion* (aceleração das imagens), a montagem rápida e o caos no trânsito da cidade, enfatizam o seu desnorteamento emocional (fotogramas 2, 3 e 4); o momento em que está deitado no chão é outro indicativo do seu combalido estado de espírito (fotograma 5) e, por fim, a imagem de uma banca de flores sugere o romantismo pretendido pelo personagem, para o ansiado reencontro com Glorinha (fotograma 6).



¹¹ Clipe da cena disponível no link: <http://www.youtube.com/watch?v=3e-KWrO6yoQ> - Acesso em 04/04/2011.

¹² Sequência de fotogramas em tamanho ampliado (correspondente às imagens aqui ilustradas), disponíveis online no link: <http://fotos.olelefilmes.com.br/separacoes/> - Acesso em 04/04/2011.



2. Intermidialidade - (Excerto da peça *Separações*)

Um exemplo curioso de intermidialidade, ainda sob investigação, pode ser observado nos textos teatrais de Domingos Oliveira: trata-se do ocasional uso de expressões do jargão cinematográfico e televisivo, em meio às rubricas das peças. O segmento exposto abaixo (FARIA, 2004, p. 331), em que destaco a expressão “corta para”, alude ao que no cinema e na TV refere-se tanto ao comando do diretor para o *corte de filmagem* – que interrompe as ações dramática e técnica no *set* –, quanto ao *corte de montagem*, que une duas tomadas distintas na mesa de edição. No teatro, não há este “corte mecânico” no decorrer do espetáculo, mas sim a passagem em tempo real de uma ação à outra, com o auxílio de recursos cênicos. Na primeira parte da cena, que consta da fonte citada como sendo a de número nove, Cíntia, Cabral e sua nova namorada Maribel (Nanda Rocha), conversam na casa do protagonista, em ação ambientada no Rio de Janeiro. Apesar da indicação textual apontar o trecho de “corte” como o fim da cena, esta só terminará de fato após a troca de faxes entre a personagem Glorinha e seu amante Diogo (Fábio Junqueira), alguns parágrafos adiante. Somente então dar-se-á a mudança de cena efetiva, sinalizada pela rubrica usual: “Cena Dez”. Esta, por sua vez, passa-se em um quarto de hotel em Paris, tendo por personagens Glorinha e seu melhor amigo, Ricardo (Ricardo Kosovski). O importante a se destacar aqui, independentemente da ação de passagem que conecta as cenas nove e dez, é o *uso do vocabulário de cinema e TV* como possível influência sofrida por Oliveira. A hipótese que sustento é a de que, ao transitar por outras mídias, o autor introjete seu linguajar específico e acabe por acioná-lo de modo espontâneo, ao compor um texto teatral. Em suma, a intermidialidade (consciente ou não) transpõe nas rubricas da peça, texto que recebe um jargão atípico para a linguagem teatral, mesmo sendo este perfeitamente compreensível como intenção indicativa de mudança de ação.

CÍNTIA — Papai gosta de mostrar coisas, é o que ele sabe fazer.

MARIBEL — E eu gosto de ver.

CABRAL — Ontem Maribel leu para mim trechos do Bagadavita até tarde. Fascinante, eu nunca tinha tido o saco de ler.

CÍNTIA — Então eu vou embora, que eu quero arrumar meus armários, que estão uma bagunça. Tchau! Se cuidem, crianças!

(Cíntia sai. Ficam sozinbos Cabral e Maribel.)

MARIBEL — Senti saudades minhas?

CABRAL — Você alegre a casa...

MARIBEL — Posso te dar um beijo?

CABRAL — Pode.

MARIBEL — E dois beijos, posso?

(Beijam-se, pondo fim à cena.

Corta para um fax de Diogo.)

DIOGO — Então pensei uma coisa sensacional. Deixo todos os problemas para trás, desço uns dólares e vou aí!



CONCLUSÃO

Este artigo teve a intenção de expor as diretrizes que visam nortear o estudo acadêmico de um segmento da produção artística de Domingos Oliveira, pelo viés de dois traços elementares à generalidade da sua obra: a autoria e a adaptação. Com o apoio de alguns dos fundamentos pertinentes a estas áreas de interesse, somados a teorias do cinema e campos comunicacionais de aporte interdisciplinar, tracei uma prospecção dos caminhos pretendidos para a pesquisa. Esta, tem por propósitos cardinais evidenciar os processos adaptativos e os elementos de autoria que permeiam a obra do diretor. Para tanto, propus o recorte que compreende o filme *Separações*, o texto original da peça de teatro homônima e um episódio televisivo do programa *Swing*, que juntos cobrem o espectro midiático em que atua o diretor. Prevejo ainda, servir-me pontualmente de outras obras de Oliveira, que possam coadjuvar com os propósitos aqui estabelecidos.

No trato do *corpus*, como já assinalei, especial atenção será dada ao filme *Separações*. Tal direcionamento não decorre apenas da inserção desta pesquisa na linha de cinema, mas também da maior mobilização técnica que a empreitada cinematográfica ostenta, no cotejo com a escritura do texto teatral e com a produção do programa de entrevistas, que completam a tríade.

Ao particularizar Domingos Oliveira no cenário brasileiro das artes, sob a luz das teorias e práticas de investigação aqui implicadas, espero, enfim, contribuir para a vasta e consistente produção empírica que dá lastro aos Estudos da Comunicação.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense e EDUSP, 1994.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BURCH, Noel. *Praxis du Cinema*. ed. original datada de 1932. Tradução de: Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. (Debates)
- CHAPPLE, Freda; KATTENBELT, Chiel editors. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam - New York: Editions Rodopi B.V., 2006.
- FARIA, João Roberto - seleção e prefácio. **Domingos Oliveira**. São Paulo: Global, 2004. (Col. Melhor Teatro).
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas dos outros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *On death and dying*. New York: Touchstone, 1969.
- NAREMORE, James. *Film Adaptation*. The State University: Rutgers, 2000.
- OLIVEIRA, Domingos. **Minha vida no teatro**. São Paulo: Leya, 2010.
- STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *A Companion to Literature and Film*. Carlton: Blackwell Publishing, 2008.
- STAM, Robert. *Literature through Film*. Carlton: Blackwell Publishing, 2008.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 4^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.